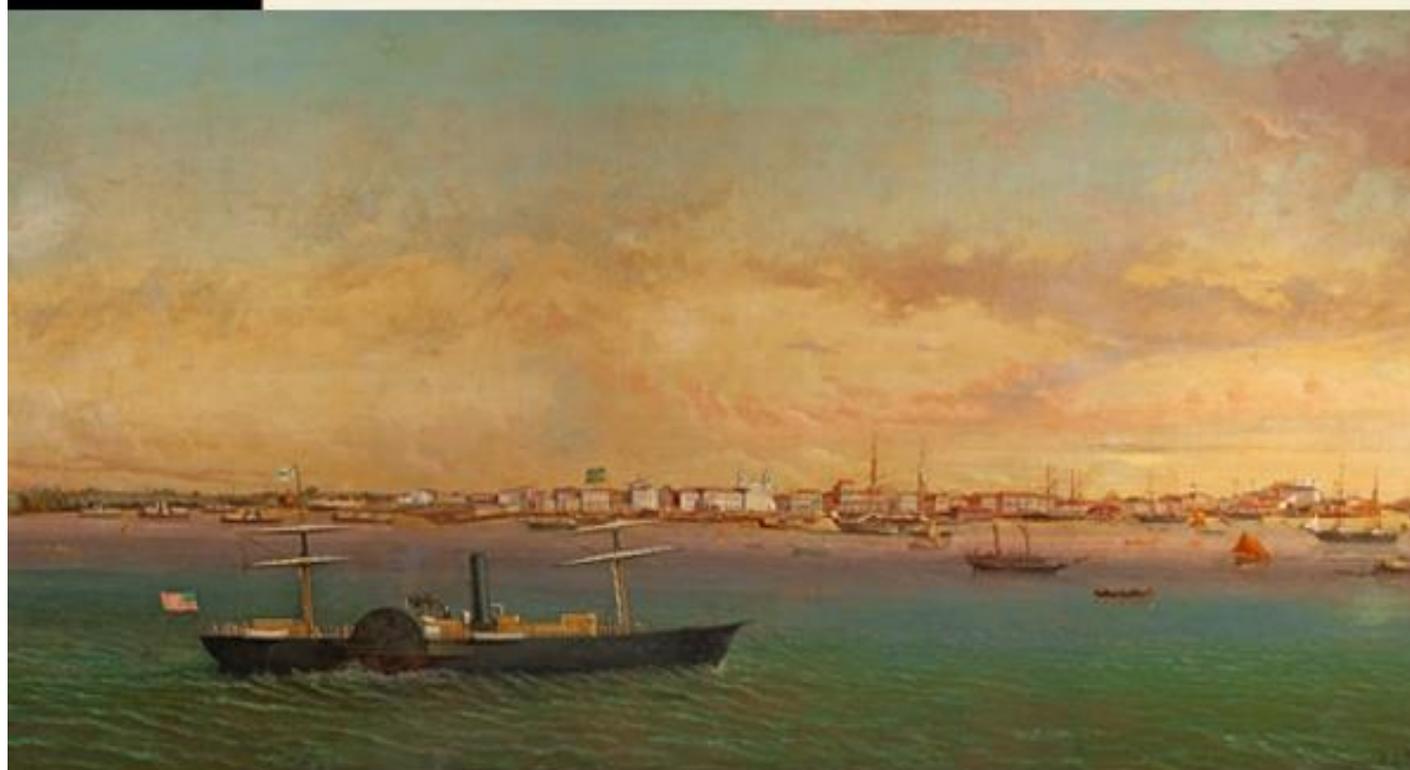


Moara

Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal do Pará

Estudos Literários



Edição 48
Agosto a Dezembro de 2017
ISSN 0104-0944

Sumário

Apresentação	03-11
Juliana Maia de QUEIROZ; Luciana NAMORATO	
Ao correr dos olhos: presença de fatores nacionais e estrangeiros nas crônicas de José de Alencar	12-22
Valéria Cristina BEZERRA	
Uma poça d'água sublime. Representações da vertigem feminina	23- 34
Olga Donata GUERIZOLI KEMPINSKA	
O Catastrofismo Ecodistópico: perspectivas do Brasil e da América do Norte	35-53
Saulo GOUVEIA	
O filho bastardo: o vampirismo em João Cardoso de Menezes e Souza	54-62
Letícia Cristina Alcântara RODRIGUES	
O Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro e a circulação de livros e leitores (1878-1879)	63-72
Juliana Maia de QUEIROZ; Lueny Amanda Oliveira FRANÇA	
Relações literárias de Alexandre Herculano com a cultura letrada brasileira	73-86
Hugo Lenes MENEZES	
A ludicidade como instrumento de discussão de temas identitários e culturais na literatura infantil – uma análise de Beto, o carneiro, de Ana Maria Machado, e O voo do Golfinho, de Ondjaki	87-100
Taís Xavier CARVALHO; Luciana NAMORATO	
Ser-só e ser-com em contos de Clarice Lispector e Florbela Espanca: um estudo de “Obsessão” e “Amor de outrora”	101-114
Luciana de Barros ATAIDE; Antônio Máximo FERRAZ	
A metaficção em Haroldo Maranhão: dicção machadiana	115-133
Paulo Alberto da Silva SALES	
E esta paisagem é cheia de sol deste lado: a poesia portuguesa pós-74 com Joaquim Manuel Magalhães, Adília Lopes e Luís Quintais	134-144
André Carneiro RAMOS	
Pelos mapas imaginários de Tão longo amor, tão curta a vida	145-156
Mariana de Mendonça BRAGA	
“Eu quero ver o Atlântico”: a ficção portuguesa “marginal” depois da revolução	157-168
Sandra SOUSA	
Amável formalidade: a religião em Machado de Assis	169-185
Paulo Sérgio de PROENÇA	

Apresentação

Não há fronteiras na literatura.
Salman Rushdie

Literatura y exilio son, creo, las dos caras de la misma moneda, nuestro destino puesto en manos del azar. Sin salir de mi casa conozco el mundo, dice el Tao Te King, e incluso así, sin salir uno de su propia casa, el exilio y el destierro se hacen presentes desde el primer momento.

Roberto Bolaño

Este dossiê, intitulado *A literatura luso-brasileira no contexto global: atravessando fronteiras* e organizado pela Profa. Dra. Juliana Queiroz (Universidade Federal do Pará) e pela Profa. Dra. Luciana Namorato (Indiana University Bloomington), examina a literatura escrita em língua portuguesa para além dos limites nacionais de seus autores. Tomamos como guia a noção de transversalidade, tanto em relação às fronteiras entre diversas nações e idiomas, como em relação ao cruzamento entre diferentes disciplinas e áreas do conhecimento. Nesse contexto de um estudo comparatista e interdisciplinar das literaturas de língua portuguesa, apoderar-se torna-se sinônimo de dialogar, e as traduções e apropriações deixam de ser vistas como tentativas ou reproduções imperfeitas (e inferiores a um “original”), passando a ser valorizadas por suas relações extrínsecas com os contextos históricos e sociológicos onde foram efetuadas.

Nosso dossiê se alinha às práticas atuais da Literatura Comparada, que almejam a deposição do idioma canônico como única forma de expressão, assim como o alargamento da literatura, tanto em seu eixo espacial, como no que tange às formas literárias (COUTINHO, 2013). A busca por um viés menos excludente e elitista, ou seja, por um retrato mais inclusivo da literatura, conduz-nos a valorizar não mais “a relação de semelhança ou continuidade, sempre desvantajosa para o texto segundo, mas o elemento de diferenciação que esse último introduz no diálogo intertextual estabelecido com o primeiro”, primando por um “verdadeiro diálogo de culturas” (COUTINHO, 2000, p. 14-15). Nosso convite ao exame das interseções entre a literatura luso-brasileira e o multifacetado conceito de fronteira evita, assim, qualquer teor hegemônico e qualquer propensão de universalidade. Este dossiê valoriza, por outro

lado, a problematização do conceito de dependência cultural através da ênfase em questões locais e particulares que moldam a produção artística de um(a) autor(a) e guiam sua relação com as culturas “exteriores”, em outras palavras, com o que estaria do outro lado das fronteiras de sua obra, sejam elas geográficas ou metafóricas. Conforme ressalta Edgar Cézar Nolasco, quando se compara “respeitando as diferenças e os contextos, inclusive no modo de tomar os textos críticos do passado, comparar é uma ação política do crítico” (2018, on-line).

Durante a concepção deste dossiê, exploramos definições variadas do conceito de fronteira, sempre guiadas pela relevância e atenção que essa abordagem tem recebido nas últimas décadas. O estudo da literatura luso-brasileira em um contexto global, ou seja, em suas relações com obras e autores a ela estrangeiros, alarga (e com frequência põe em questão) o conceito de literatura nacional e ratifica a afirmação do escritor chileno Roberto Bolaño, de que, “para o escritor de verdade, sua única pátria é sua biblioteca” (2009, on-line, nossa tradução). Como ressalta Ieda Magri, o campo literário opera com certa autonomia em relação ao mapa geopolítico (2003).

Os escritores brasileiros sempre foram grandes consumidores de literatura estrangeira. No século XIX, por exemplo, grande parte da literatura publicada no Brasil passava por livreiros estrangeiros. Desta forma, “desde sempre, a questão crucial esteve em inverter o sentido dessa internacionalização” (GUIMARÃES, 2012, on-line). O desejo de se aumentar a presença dos autores lusófonos no mercado internacional é confirmado por incentivos financeiros como o oferecido pela Fundação Biblioteca Nacional/Ministério da Cultura do Brasil que, desde 1991, já patrocinou a tradução de mais de 300 autores(as) brasileiros(as) a outras línguas, assim como a publicação de obras de escritores(as) brasileiros(as) na Comunidade de Países de Língua Portuguesa. Entre os autores brasileiros mais traduzidos e lidos no exterior, encontram-se Paulo Coelho, Jorge Amado, Machado de Assis, Clarice Lispector e Guimarães Rosa. De modo semelhante, a Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas de Portugal oferece incentivos financeiros em prol da tradução de obras de autores de língua portuguesa. Entidades particulares em Portugal, como a Fundação Calouste Gulbenkian, também oferecem bolsas que favorecem a divulgação da língua e da cultura portuguesa no exterior.

O interesse pelo diálogo entre a literatura luso-brasileira e a literatura estrangeira se comprova através de publicações recentes que, por exemplo, examinam a literatura brasileira dentro do contexto mais amplo da cultura ocidental, como *Brasil imaginado*, de Darlene Sadlier (São Paulo: EDUSP, 2016), *Mundivivências: leituras comparativas de Guimarães Rosa*, de Luiz Fernando Valente (Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011), e *Travessia II: literatura comparada de Oswald de Andrade e Manuel Puig a Gil Vicente, Brecht, Suassuna e Henrique Guerra*, de Dorine Cerqueira (Salvador: EDUFBA, 2010). Várias obras atuais exploram as relações entre a literatura luso-brasileira e latino americana, entre as quais se podem listar *Beyond Tordesillas: New Approaches to Comparative Luso-Hispanic Studies*, editada por Robert Newcomb e Richard Gordon (Columbus: The Ohio State University Press, 2017), *Anti-Literature: the Politics and Limits of Representation in Modern Brazil and Argentina*, de Adam Joseph Shellhorse (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2017), e *Racism in Novels: a Comparative Study of Brazilian and South American Cultural History*, de Ellaine Rocha (Newcastle: Cambridge Scholars, 2010).

Em uma entrevista de 1986, o escritor português José Saramago, consagrado com o Prêmio Nobel de Literatura em 1998, descreveu as relações literárias entre o Brasil e Portugal como “A nossa velha e triste questão” (on-line). Apesar de partilharem uma longa história colonial, bem como uma língua comum e um sem-número de elementos culturais, Brasil e Portugal teriam se distanciado culturalmente após a independência política do Brasil. A opinião de Saramago é ainda predominante hoje em dia entre inúmeros escritores e críticos. Entretanto, ainda que diluídos e por vezes disfarçados, os laços entre os grandes escritores do Brasil e de Portugal jamais foram completamente desfeitos, como demonstram estudos literários e culturais revisionistas, como os recentes *[Des]Conexões entre Portugal e o Brasil: séculos XIX e XX*, de Tania Martuscelli (Lisboa: Edições Colibri, 2016), e *O modernismo brasileiro e o modernismo português*, de Arnaldo Saraiva (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015). Destacam-se também, nos últimos dez anos, publicações de obras críticas que examinam a literatura escrita em português dentro de um contexto lusófono, expandido para além do eixo binário Brasil-Portugal e alcançando a África lusófona, como *Ficção em língua portuguesa: ensaios*, organizado por Petar Petrov (Lisboa: Roma, 2010), e

The Portuguese-Speaking Diaspora: Seven Centuries of Literature and the Arts (Austin: University of Texas Press, 2016).

A urgência de interdisciplinaridade, trazida à tona e cultivada pelos estudos culturais, faz-se presente em nosso dossiê por meio de ensaios que tratam das relações entre o texto literário e outras áreas do saber, como a História, a Religião, a Geografia, a Filosofia e os Estudos de Gênero. A relevância do exame das fronteiras metafóricas entre a literatura e outras disciplinas é confirmada pela publicação de obras como *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*, de Rita Chaves (São Paulo: Ateliê Editorial, 2005), que examina o processo de transfiguração de um passado de lutas pela emancipação em arte. Outra obra atual, de relevância para o estudo da literatura em sua relação com outras áreas do saber, é a coleção, em três volumes, intitulada *Teografias: literatura e religião* (Aveiro: Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, 2011-2013). Coordenada pelo Professor António Manuel Ferreira e financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia do Ministério da Educação e Ciência de Portugal, essa coleção abriga ensaios que investigam a presença de temas religiosos no discurso literário, principalmente nas literaturas em língua portuguesa.

Vale a pena lembrar que, além das fronteiras metafóricas, não se podem esquecer as fronteiras concretas, ainda relevantes hoje em dia, embora com frequência voláteis e contestadas. Essas fronteiras são ultrapassadas toda vez que uma obra abandona o país em que fora concebida para ser impressa, lida e reinventada em outras paisagens. Elas são também transpostas quando um(a) escritor(a) imprime marcas de suas raízes em uma obra publicada fora de sua nação, como se dá com a vertente lusófona da literatura latina nos Estados Unidos, somente um dos tantos exemplos da produção literária associada à diáspora luso-brasileira, que inclui expatriados originários de países onde o português é a língua oficial, como Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe, Guiné Equatorial, Macau, Timor Leste, Portugal e Brasil. Para ficar somente no exemplo da diáspora brasileira, vale a pena destacar o Encontro Mundial de Escritores Brasileiros no Exterior, que ocorre anualmente desde 2013 e é liderado pela Professora Else Vieira (Queen Mary University, Londres/Universidade Federal de Juiz de Fora), também editora da coletânea *Escritores da diáspora brasileira: ações editoriais e processos de alteridade* (Belo Horizonte:

Mazza, 2015). Esse encontro mundial se concentra na literatura dos escritores brasileiros que escrevem em português, mas produzem suas obras e as publicam fora do Brasil, e sua edição mais recente aconteceu no Líbano, em 2017, com o tema “Emigração e Produção Literária: causa ou consequência?”. O mérito da literatura em língua portuguesa escrita no exterior fica aqui registrado como um convite a futuros ensaios sobre esse crescente fenômeno literário.

O presente dossiê apresenta textos que podem ser divididos em quatro grandes eixos temáticos: 1) o estudo comparativo entre obras luso-brasileiras e estrangeiras; 2) o exame de obras em língua portuguesa dentro de um contexto lusófono; 3) a comparação entre obras literárias de diferentes autores pertencentes a uma mesma nação; e 4) a análise das interseções entre a literatura e outras áreas do conhecimento.

O primeiro artigo do primeiro grupo, que trata de obras de autores de língua portuguesa em diálogo com obras estrangeiras, é intitulado *Ao correr dos olhos: presença de fatores nacionais e estrangeiros nas crônicas de José de Alencar*. Nele, Valéria Cristina Bezerra ressalta o caráter transnacional do projeto literário oitocentista de Alencar, apresentando ao leitor um estudo da relação entre a nacionalidade brasileira e a cultura estrangeira conforme representada nas crônicas do escritor. A autora enfatiza a relação entre imprensa e literatura, demonstrando que a escrita literária dos autores oitocentistas sofreu influência decisiva do ritmo intenso da produção periódica brasileira e estrangeira.

No segundo artigo, *Uma poça d’água sublime. Representações da vertigem feminina*, Olga Donata Guerizoli Kempinska conduz uma análise literária do tema da vertigem em Virginia Woolf, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, Wisława Szymborska e Clarice Lispector. Kempinska examina a elaboração da subjetividade feminina na obra dessas autoras por meio do potencial sublime da experiência da vertigem e, mais especificamente, da poça d’água, e chama atenção para o fato de a vertigem remeter, ao mesmo tempo, para o exagero, a fragilidade e o lado infantil da mulher. A autora conclui seu artigo chamando a atenção para a “urgência de se inventar um lugar a partir do qual falar, lugar que possa ser chamado de feminino sem significar o feminino construído pelo olhar (e em oposição ao) masculino”.

No terceiro artigo do primeiro eixo temático, Saulo Gouveia faz uma comparação entre o romance *Não verás país nenhum*, de Ignácio de Loyola Brandão, e a

trilogia *MaddAddam*, da escritora canadense Margaret Atwood. Ao ler, portanto, *O catastrofismo ecodistópico: perspectivas do Brasil e da América do Norte*, entramos em contato com a representação literária de um futuro pós-catastrófico nessas narrativas que fogem ao modelo estereotipado e/ou sensacionalista do gênero distópico.

A esse grupo de artigos vem somar o quarto deles, intitulado *O filho bastardo: o vampirismo em João Cardoso de Menezes e Souza*, de autoria de Letícia Cristina Alcântara Rodrigues. Nesse texto, Rodrigues se lança à análise daquela que pode ser considerada a primeira obra da literatura brasileira que tem a figura do vampiro como elemento central: o poema “Octavio e Branca ou a maldicção materna”. Em comparação com a tradição europeia em torno do vampirismo na literatura, a autora lança um novo olhar sobre a obra brasileira.

Fechando esse primeiro grupo de textos, temos o artigo *O Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro e a circulação de livros e leitores (1878-1879)*, de Juliana Maia de Queiroz e Lueny Amanda Oliveira França, sobre anúncios publicados no *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro mensalmente com a finalidade de veicular dados sobre a saída e entrada de livros no Gabinete Português de Leitura no final da década de setenta do século XIX. A partir dessa fonte primária específica, as autoras investigam melhor o universo da circulação de livros e das práticas de leitura no Rio de Janeiro oitocentista, chamando a atenção para a forte presença de narrativas estrangeiras naquele contexto.

O segundo grupo de artigos é composto por três textos que se voltam para os diálogos literários dentro de um contexto lusófono. Começamos com as *Relações literárias de Alexandre Herculano com a cultura letrada brasileira*. Nele, Hugo Lenes Menezes parte do famoso texto de Herculano, “O futuro literário de Portugal e do Brasil” (1846), em que o escritor português elogia a produção de Gonçalves Dias, para explicitar as mais variadas relações literárias entre narrativas do autor português com outros escritores brasileiros, como Bernardo Guimarães e José Alencar, entre outros.

O segundo artigo é de Taís Xavier Carvalho e Luciana Namorato: *A ludicidade como instrumento de discussão de temas identitários e culturais na literatura infantil – uma análise de Beto, o carneiro, de Ana Maria Machado, e O voo do Golfinho, de Ondjaki*. Nesse texto, as autoras, a partir da comparação das obras em foco, analisam de que maneira questões de identidade e de pluralização cultural se fazem presentes através

da ludicidade nessas narrativas infantis, gênero cuja complexidade se mostra maior do que a crítica costuma lhe atribuir.

Fechando esse grupo, temos o artigo *Ser-só e ser-com em contos de Clarice Lispector e Florbela Espanca: um estudo de “Obsessão” e “Amor de outrora”*, de Luciana de Barros Ataíde e Antônio Máximo Ferraz. Nele, os autores lançam mão da comparação entre Florbela Espanca e Clarice Lispector, escritoras que, embora distantes no tempo e no espaço geográfico, se aproximam por terem produzido obras literárias que não se configuram apenas como arte da palavra, mas também como uma forma de conhecimento humano universal, uma vez que desvelam o drama da vida humana através da relação de homens e mulheres consigo mesmos e com o outro.

No terceiro grupo, apresentamos dois artigos que têm em comum o fato de estabelecerem comparações entre autores(as) e obras que pertencem a uma mesma nação. O primeiro deles é *A metaficção em Haroldo Maranhão: dicção machadiana*, de Paulo Alberto da Silva Sales. Em uma inovadora abordagem do escritor paraense, Paulo Sales serve-se do conceito de metaficção ao analisar o romance *Memorial do fim: a morte de Machado de Assis* (1991), obra que problematiza aspectos biográficos, trechos fictícios e elementos intertextuais do autor oitocentista, que acaba sendo, assim, “recriado” por Haroldo Maranhão.

O segundo artigo, *E esta paisagem é cheia de sol deste lado: a poesia portuguesa pós-74 com Joaquim Manuel Magalhães, Adília Lopes e Luís Quintais*, de André Carneiro Ramos, volta-se para a poesia portuguesa contemporânea. Ramos analisa e aproxima a produção desses três poetas portugueses, cujos poemas problematizam a escrita, o mundo atual e o modo de ser português, conceitos que são assim repensados e reescritos em suas obras.

O quarto e último grupo de artigos é voltado para o que seriam as fronteiras metafóricas. O primeiro deles, *Pelos mapas imaginários de Tão longo amor, tão curta a vida*, de autoria de Mariana Braga, analisa o romance de Helder Macedo. O foco do trabalho recai sobre os mapas desenhados e redesenhados pelo personagem-protagonista de *Tão longo amor, tão curta a vida*, Victor Marques da Costa, interpretados a partir da concepção de “alegoria”. Na obra de Macedo, os mapas imaginários servem como uma estratégia de negociação com o espaço geográfico e com o espaço interior do sujeito.

Em “*Eu quero ver o Atlântico*”: a ficção portuguesa “marginal” depois da revolução, de Sandra Sousa, entram em cena o escritor Carlos Tomé e seu romance *Morreremos amanhã* (2007). Santos faz uma leitura pelo viés do questionamento dos valores, ideias e mitos presentes na construção narrativa de Tomé, revisitando assim histórias dos “fantasmas” da consciência coletiva portuguesa, ou seja, dos homens e mulheres “de guerra” cujas experiências a História oficial não narra.

Fechando nosso dossiê, temos o artigo *Amável formalidade: a religião em Machado de Assis*, de Paulo Sérgio de Proença, em que o autor lança um olhar pouco convencional sobre a obra do escritor brasileiro, evidenciando o modo como a religião, com papel de destaque para o texto bíblico, é utilizada por Machado como fonte literária na composição de suas narrativas. Na obra do escritor oitocentista, destacam-se as representações literárias de personagens da igreja católica, como os sacerdotes, assim como de personagens relacionados a crenças marginais da época, tais como cartomantes, caboclas e profetas. Na esteira dos estudos já publicados sobre o tema, o autor do artigo os atualiza e aprofunda.

Fica agora, sem mais delongas, o convite à leitura do número 48 da *Revista Moara*, que muito nos honrou organizar.

Juliana Maia de Queiroz (UFPA) e Luciana Namorato (IUB)
Belém e Bloomington, 23 de março de 2018

REFERÊNCIAS

BOLAÑO, R. El exilio y la literatura. *Blog de Daniel Rojas Pajas*. 2009. Disponível em: <<http://danielrojaspachas.blogspot.com/2010/05/el-exilio-y-la-literatura-por-roberto.html>>. Acesso em: 15 mar. 2018.

CASANOVA, P. *República mundial das letras*. Traduzido por Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

COUTINHO, E. F. O comparativismo brasileiro dos anos 90: globalização e multiculturalismo. *Ipotesi: Revista de Estudos Literários*, Juiz de Fora, v. 4, n. 1, p. 9-16, 2000.

_____. *Literatura comparada: reflexões*. São Paulo: Annablume, 2013.

GUIMARÃES, Hélio. Descaminhos da literatura brasileira no exterior. *Valor Econômico*. 19 out. 2012. Disponível em:
<<http://www.valor.com.br/cultura/2871806/descaminhos-da-literatura-brasileira-no-exterior>>. Acesso em: 23 mar. 2018.

MAGRI, I. O mapa da literatura brasileira atual no contexto da América Latina. *Educação Pública: CEDERJ*. 7 maio 2003. Disponível em:
<<http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/literatura/0159.html>>. Acesso em: 15 mar. 2018.

NOLASCO, E. C. Literatura comparada hoje: estudar literatura brasileira é estudar literatura comparada? *Caderno de Estudos Culturais*, v. 1, n. 2, 2009. Disponível em:
<<http://seer.ufms.br/index.php/cadec/article/view/2183>>. Acesso em: 15 mar. 2018.

SARAMAGO, J. Portugal e Brasil, desunião cultural. Entrevista concedida a Ana Maria F. de Carvalho. *Revista Pau-Brasil*, n. 11, março-abril de 1986. Disponível em:
<<http://www.consciencia.org/entrevista-jose-saramago-portugal-e-brasil-desuniao-cultural>>. Acesso em: 15 mar. 2018.

Ao correr dos olhos: presença de fatores nacionais e estrangeiros nas crônicas de José de Alencar

As the eyes read: national and foreign elements in José de Alencar's chronicles

Valéria Cristina BEZERRA*

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP)

RESUMO: O ambiente literário brasileiro no século XIX foi marcado por sua relação com a cultura estrangeira, através de uma imprensa formatada nos moldes europeus e da intensa circulação de bens e produtos culturais provindos do exterior. Os literatos manifestaram-se a esse respeito em seus escritos ao buscarem corresponder ao ritmo de funcionamento da imprensa e ao repertório dos leitores, que estavam interessados nas novidades do mundo, cada vez mais presentes em seu cotidiano. As crônicas de José de Alencar testemunham esse movimento e demonstram as respostas que o escritor deu às condições das Letras do Brasil, sinalizando para as posições que iria defender ao longo de sua carreira. Este artigo propõe-se a apresentar algumas considerações sobre a relação entre a nacionalidade brasileira e a cultura estrangeira nas crônicas de Alencar, atentando para a inserção do escritor numa dimensão internacional de composição jornalística e literária.

PALAVRAS-CHAVE: José de Alencar. Crônica. Globalização da cultura. Imprensa periódica. Século XIX.

ABSTRACT: The Brazilian literary environment of the nineteenth century was marked by its relationship with foreign cultures through the press (whose format was based on European printing templates) and by a vigorous circulation of cultural goods and products from abroad. The literati expressed themselves in this regard in their writing by seeking to match the pace of the press and the repertoire of readers who were interested in world news, which was increasingly present in their daily lives. The chronicles of José de Alencar bear witness to this movement and show the conclusions to which the writer came regarding the situation of Letters in Brazil. Moreover, they signal the views he would support throughout his career. This article aims at presenting several considerations on the relationship between Brazilian nationality and foreign culture in Alencar's chronicles and deals with his insertion in an international dimension that was made up of journalistic and literary components.

KEYWORDS: José de Alencar. Chronicle. Globalization. Newspaper. Nineteenth century.

* Doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas. Pós-doutoranda do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São José do Rio Preto, São Paulo. E-mail: valcrisbr@gmail.com

Introdução

No século XIX, a imprensa periódica foi o principal espaço de discussão literária e crítica no Brasil, por meio da qual os homens de letras do período emitiram suas apreciações sobre as atividades artísticas do país e do exterior. Teatro, poesia e romance movimentaram a reflexão dos letrados e motivaram discussões que tinham em vista legitimar e sedimentar a tradição literária local, ao mesmo tempo em que buscavam compreender as formas que essa produção adquiria e os rumos a que se lançava. A literatura, nesse tempo, desempenhava um relevante papel, constituindo-se não apenas como entretenimento ou fruição estética, mas também como meio de instrução e de interação social, comportando os principais debates que foram desencadeados no processo de estabelecimento da identidade brasileira.

Nos cafés, nas redações dos jornais, nas repartições, nas ruas, nas livrarias, no comércio e em meio ao movimento da cidade, quando havia pessoas reunidas, a literatura tinha entrada nas conversas, seja entre os leitores comuns, seja entre aqueles que almejavam contribuir para a ilustração do país e o estabelecimento da nação. Os principais centros europeus surgiam no imaginário dos brasileiros através de produtos chegados pelos paquetes, que propagandeavam o êxito econômico e cultural de suas regiões de origem. Dentre esses produtos, havia livros, além de periódicos e outros impressos que aportavam no Brasil e veiculavam a hegemonia desses centros, sedutores aos brasileiros ansiosos por alcançar a promoção de seu país e a instrução de seu povo. A França, devido à sua supremacia cultural e sua força econômica no período, figurou como a nação mais atraente aos brasileiros. Os livros franceses e seus produtos culturais dominavam o mercado no Brasil, o que ocasionou a vinda ao país de diversos profissionais europeus do ramo de livros, teatro e jornais, os quais incrementaram a circulação dos impressos de origem francesa no Brasil.

O repertório dos brasileiros era formado a partir desse acesso à cultura estrangeira, sobretudo francesa. Logo, a representação da literatura nacional constituiu-se em contato com a produção estrangeira, que interferiu na elaboração do pensamento literário brasileiro. Nesse contexto, é bastante apropriado pensar no conceito de “transferência cultural”, de Michel Espagne e Michael Werner, que interpretam o contato entre duas ou mais culturas considerando o ambiente do ponto de partida e o de acolhida. Michel Espagne propõe ao pesquisador que se coloca diante desses “eixos de

comunicação” o exame dos aspectos estrangeiros presentes na criação dos diversos conceitos de nação (1994, p. 120). Nessa esteira, Béatrice Joyeux-Prunel explica o interesse que os estudos sobre “transferência cultural” têm em revelar as trocas internacionais ocorridas ao longo do desenvolvimento das diferentes culturas, destacando as apropriações e rejeições presentes nesse percurso (2012, p. 154).

Desse modo, faz-se importante pensar a constituição da literatura brasileira como um processo interativo com a cultura estrangeira. A partir desse diálogo, os literatos brasileiros elaboraram um pensamento e uma produção peculiar e representativa do país, que expressaram as dinâmicas decorrentes da expansão da imprensa e do mercado do livro no Brasil e sua sintonia com a globalização da cultura em curso na época (ABREU, 2011). A obra de José de Alencar testemunha esse movimento e revela a inserção do escritor nesse debate desde o início de sua atividade. Este artigo propõe-se a tecer algumas apreciações sobre o ambiente das Letras no Brasil Oitocentista usando como estudo de caso as crônicas de *Ao correr da pena*, de José de Alencar, de forma a verificar os posicionamentos do escritor quanto à cultura, à imprensa e à literatura em sua relação com aspectos da cultura estrangeira.

1. Um novo ritmo de produção literária

A primeira experiência regular de Alencar com a imprensa e com o público deu-se em 1854, através de sua colaboração para o *Correio Mercantil* com a publicação de folhetins dominicais. Até então, o escritor tinha apenas escrito artigos para a revista *Ensaio Literários*, de São Paulo, nos tempos da faculdade de Direito e, já em 1854, teria redigido alguns folhetins para o *Diário do Rio de Janeiro*. Havia ainda experimentado a escrita de um romance, *Os contrabandistas*, que, segundo o próprio autor, teria sido malogrado com a perda dos originais, queimados por um hóspede que desejava fumar. Para Alencar,

o traço d’*Os contrabandistas*, como o gizei aos 18 anos, ainda hoje o tenho por um dos melhores e mais felizes de quantos me sugeriu a imaginação. Houvesse editor para as obras de longo fôlego, que já essa andaria a correr o mundo, de preferência a muitas outras que dei à estampa nestes últimos anos. (ALENCAR, 2005, p. 52)

No entanto, anteriormente a 1873, ano em que Alencar escreveu esse testemunho em *Como e porque sou romancista*, o escritor destacava que não eram obras de fôlego, e

sim leves e ligeiras que estavam aptas a conquistar o mercado, o leitor e a “correr o mundo”. Em “Benção Paterna”, prefácio a *Sonhos d’ouro* (1872), defendeu a adequação do romance aos novos tempos: “Não se prepara um banquete para viajantes de caminho de ferro, que almoçam a minuto, de relógio na mão, entre dois guinchos da locomotiva” (ALENCAR, 1872, p. ix). Essa visão não foi uma descoberta resultante de anos de experiência, pois já na sua estreia no *Correio Mercantil* mostrou estar atento aos fatores que tornavam a escrita veloz, sob demanda, sobretudo aquela voltada para o jornal.

No seu primeiro folhetim nesse periódico, veiculado em 3 de setembro de 1854, sustentou que “escritos ao correr da pena são para serem lidos ao correr dos olhos” (ALENCAR, 1960, p. 639), deixando transparecer o caráter industrial desse tipo de composição ao destacar não apenas o regime acelerado de criação como também uma nova forma de leitura em expansão com o capitalismo editorial, a chamada “leitura extensiva”, na acepção de Rolf Engelsing, devido ao surgimento de “numerosos impressos, novos efêmeros”, os quais o leitor “consome com avidez e rapidez” (CHARTIER, 2007, p. 264).¹

O título escolhido para a sua seção, *Ao Correr da Pena*, carrega em si os sentidos que a imprensa brasileira ia desenvolvendo nesse meado de século: uma produção intensa, ligeira e dinâmica, que atendesse à expectativa do leitor por informações e entretenimento, em conformidade com os centros de difusão literária e impressa da época. A leitura das crônicas de Alencar desvela as posições do escritor em relação ao modo de funcionamento do âmbito das Letras – com as tensões provocadas pelo contato das iniciativas literárias nacionais com a forte presença da cultura estrangeira na época –, assim como as suas escolhas frente às implicações do meio de produção.

2. Uma nacionalidade internacional

A imprensa diária foi determinante para as primeiras experiências de Alencar e teve impacto nas criações do escritor, seja na redação das crônicas de *Ao Correr da Pena*, seja na elaboração de seus primeiros romances veiculados nesse suporte, como

¹ O conceito de Rolf Engelsing é objeto de questionamento, pois sustenta-se que a quantidade e diversidade da oferta de impressos não interrompeu um tipo de leitura chamada “intensiva”. As leituras “intensiva” e “extensiva”, na verdade, coexistiram. Cf. DARNTON, R. Primeiros passos para uma história da leitura. In: _____. *O Beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Cinco minutos e *O Guarani*. Essas obras, antes de responderem ao desejo de expressão nacional, com o retrato dos costumes fluminenses, no caso da primeira, ou com a eleição de personagens e paisagens simbolizadores da nação, no caso da segunda, estão mesmo sintonizadas com uma forma de composição que estava em pleno desenvolvimento na imprensa de Paris e Londres e se expandia pelo mundo. Os dois romances não apareciam apenas fatiados em capítulos, interrompidos com a fórmula “continua”; traziam, na sua fatura, elementos característicos do romance folhetinesco, com seus efeitos de suspense, retomada, revelações, surpresa, mistérios... O êxito de Alencar em suas estreias decorreu de sua competência em perceber certos fenômenos editoriais.

O jornal foi sua porta de ingresso no mundo literário, dele e de muitos outros que escreviam no século XIX. De acordo com Dominique Kalifa e Alain Vaillant, quase todos os escritores do Oitocentos estiveram em contato com o ritmo de produção periódica, o que interferiu na composição de suas obras. Para esses estudiosos, a compreensão da história da literatura nesse período deve passar pela reflexão sobre a sua relação com os meios de imprensa, sobretudo a periódica, pois é através dela que se pode depreender o que se tornou a literatura nesse século, quando a publicação periódica significou o principal veículo de difusão literária (2004, p. 205-206). Portanto, para se entender a constituição da literatura brasileira, é importante pensar a sua construção dentro e por meio de um veículo e de formas de escrita que tiveram sua origem e desenvolvimento nas capitais literárias do mundo.

Alencar não se esquivou dessa reflexão e soube fazer bom uso dessas referências. As suas crônicas, por exemplo, sinalizaram os direcionamentos de seu pensamento acerca da presença de culturas estrangeiras no país “trazidas pelos [...] paquetes” (ALENCAR, 1960, p. 640) e o seu diálogo com elas. Pensar essa nova forma de escrita foi constante em seu exercício de folhetinista, delineando assim, ao expor as exigências para a tarefa, o caráter desses seus artigos, indo do “gracejo ao assunto sério, do riso e do prazer às misérias e às chagas da sociedade; e isto com a mesma graça e a mesma *nonchalance* com que uma senhora volta as páginas douradas do seu álbum” (ALENCAR, 1960, p. 648). A passagem é célebre na caracterização das crônicas de Alencar, mas ela aponta não para uma especificidade do autor, mas para uma feição do

gênero em voga entre os folhetinistas da corte fluminense e também de Paris. Marie-Ève Thérénty resume o desenvolvimento da crônica na França:

Y sont notés les événements politiques, les bruits de la ville, de l'édition et des théâtres, ce que nous appellerions aujourd'hui les faits mondains, quelques anecdotes et des faits divers. Durant la Restauration, la chronique se présente donc sous une forme largement énumérative de faits d'actualités. Au début de la monarchie de Juillet, certains chroniqueurs audacieux entreprennent de casser la mécanique purement énumérative et référentielle de la chronique avec des techniques variées comme la fuite dans le fantastique, la polyphonie des voix, la nouvelle différée commentée longtemps après sa production, l'apparition intempestive au détour d'un paragraphe du chroniqueur à la recherche d'une nouvelle, le retour en arrière. Il s'agit assez systématiquement d'abandonner la logique référentielle, chronologique, précise de la chronique. La fiction notamment devient une tentation constante pour le chroniqueur (THÉRENTY, 2003, p. 632-633).²

A ficção tornava-se uma tentação também para Alencar, que se iniciava nessa atividade. As suas crônicas experimentaram quase todas as características enumeradas por Thérénty, mas, volta e meia, caía na ficção ou num projeto de ficção, remetendo a alguns fatores que permeariam a sua obra romanesca. Eduardo Vieira Martins analisa o quanto “os textos de *Ao correr da pena* fornecem ao estudioso uma amostragem dos temas e procedimentos estilísticos que seriam posteriormente retomados pelo autor” (MARTINS, 2005, p. 106). Esses vestígios evidenciam o diálogo entre a criação da identidade nacional e a presença da produção estrangeira no país. Para verificar essa perspectiva, podemos partir então de uma conduta recorrente na crítica e na historiografia sobre o escritor: a busca de referências estrangeiras na sua obra. Comumente associado a Balzac, Cooper, Chateaubriand, no caso das crônicas vemos a alusão a um escritor um tanto obscuro para os leitores de hoje, Alphonse Karr, que no século XIX exercia um papel de visibilidade na França enquanto jornalista e romancista.

Karr foi redator chefe do *Figaro* entre 1839 e 1848 e fundador da revista satírica *Les Guêpes*, surgida em 1839, que consistia na publicação de suas extensas crônicas mensais. A celebridade do escritor motivou a escrita de um ensaio crítico por Eugène de

² “Aí são anotados os eventos políticos, os ruídos da cidade, da edição e dos teatros, o que nós chamaríamos hoje de fatos mundanos, anedotas e *faits divers*. Durante a Restauração, a crônica se apresenta então sob uma forma amplamente enumerativa de fatos da atualidade. No começo da monarquia de Julho, alguns cronistas audaciosos tentaram quebrar a mecânica puramente enumerativa e referencial da crônica com técnicas variadas como a fuga ao fantástico, a polifonia de vozes, a notícia comentada longamente após seu acontecimento, a aparição intempestiva do cronista na retomada de um parágrafo em busca de uma novidade, o retorno ao começo. Trata-se sistematicamente de abandonar a lógica referencial, cronológica, precisa da crônica. A ficção, em especial, torna-se uma tentação constante do cronista”. (Tradução nossa)

Mirecourt sobre a sua atividade. Esse crítico, de bastante prestígio, costumava agradecer os grandes nomes de seu tempo com artigos a seu respeito, ao mesmo tempo em que depreciava aqueles que não mereciam, a seu ver, o mesmo patamar. De acordo com Mirecourt, Alphonse Karr conquistou reputação desde a publicação de seu primeiro livro, passando a ser disputado pelos editores e tornando-se um dos literatos mais incisivos do momento (1858, p. 45). As crônicas de Alphonse Karr consistiam em passar em revista os principais acontecimentos de Paris, tudo com humor crítico e irônico.

Alencar mostrou irmanar-se com Karr na mesma tarefa, por retomar os eventos semanais, inserindo humor, leveza e também muitas críticas. Ao discutir, por exemplo, se a palavra cólera seria do gênero masculino ou feminino, concluiu que aqueles que lhe atribuíam o gênero feminino teriam razão, pois “os maiores flagelos deste mundo, a guerra, a morte, a fome, a peste, a miséria, a doença, etc., são representadas por mulheres” (ALENCAR, 1960, p. 659). Para se redimir dessas declarações diante de suas leitoras, recorreu a Alphonse Karr:

Quanto a mim, não tenho culpa nenhuma das extravagâncias dos outros, e até estou pronto a admitir a opinião do meu colega A. Karr, que explica aquele fato pela razão de que as senhoras são extremos em tudo, tanto que as mais belas coisas deste mundo são também significadas por mulheres, assim como a beleza, a glória, a justiça, a caridade, a virtude e muitas outras que, como estas, não se encontram comumente pelo mundo, mas que existem no dicionário. (ALENCAR, 1960, p. 659-660)

Alencar situou Karr como seu colega de profissão, com quem compartilhava dos mesmos desafios que o trabalho de folhetinista impunha. Nesse caso, Alencar não estava produzindo textos de caráter eminentemente local. Na verdade, ele posicionava-se num contexto editorial mais amplo ao equiparar-se a seu homólogo francês, cujo nome foi mencionado em várias ocasiões nas crônicas de *Ao correr da pena*. Esse aspecto pressupõe não apenas que Alencar era seu leitor assíduo, sugere também que o público fluminense tinha familiaridade com Karr, tendo em vista o caráter de diálogo das crônicas e da proximidade de seu conteúdo com o repertório do leitor.

Alencar teve como base de sua experiência prática de escrita um veículo e um gênero ancorados, sobretudo, no modelo francês de imprensa periódica; uma de suas principais referências para as crônicas, conseqüentemente, era um escritor e jornalista francês – além de outros escritores estrangeiros a que teve acesso, como atestam seu

relato em *Como e porque sou romancista* e suas *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*. Não havia como sair imune quando passou a compor as suas obras literárias, as quais foram lidas pelos críticos e historiadores no final do século XIX e no decurso do século XX como fortemente atreladas ao anseio da nacionalidade. Alguns pesquisadores que se depararam com a confluência dos aspectos nacionais e estrangeiros nas obras de Alencar a entenderam como paradoxo, mas, a julgar pelas respostas que Alencar deu às cobranças de seu tempo, vemos que não há paradoxo, e sim uma espécie de associação entre a ideia de nacionalidade e as culturas estrangeiras.

Vale enfatizar que o processo de formação de uma tradição literária não era uma idiossincrasia do Brasil no período, pois muitas outras nações americanas e mesmo europeias enfrentavam o mesmo desafio, o que revela o teor global, ou, pelo menos, ocidental, de tal tarefa (THIESSE, 2001). A leitura das crônicas mostra que, desde o início de sua atuação, Alencar incorporou em seu exercício a dimensão internacional existente na atividade das Letras no Brasil e, entre os comentários de um baile e de uma noite no Teatro Lírico, já deixava transparecer qual seria a tônica de sua interferência no meio literário.

A construção do sentimento nacional assentava-se em vários fatores: língua, história, paisagem, civilização, forma literária. Sobre cada um desses elementos, Alencar emitiu seus pontos de vista ao longo de sua carreira, posturas demarcadas pela história literária como tendo seu início com a publicação das *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios* (1856). As crônicas já prenunciavam como o escritor enxergava a elaboração da literatura brasileira e de que maneira ele a conciliava com a cultura estrangeira. Respondendo a um leitor que censurava o uso de termos estrangeiros em suas crônicas por defender a necessidade de nacionalizar o idioma, Alencar escreveu:

Ai! Lá me caiu a palavra do bico da pena. Nada; vamos tratar de nacionalizar a língua; um correspondente do *Correio Mercantil* de segunda-feira reclama de nós este importante serviço. Mas que quer dizer nacionalizar a língua portuguesa? Será misturá-la com o tupi? Ou será dizer em português aquilo que é intraduzível, e que tem um cunho particular nas línguas estrangeiras? Há de ser isso. Mãos à obra. Daqui em diante, em vez de se dizer passei num *coupé*, se dirá andei num cortado. Um homem incumbirá a algum sujeito que lhe compre entradas, e ele lhe trará bilhetes de teatro em vez de *étrennes*. E assim tudo o mais. Quanto a termos de teatro, fica proibido o uso das palavrinhas italianas, porque enfim é preciso nacionalizar a língua. (ALENCAR, 1960, p. 730-731)

A língua foi tema de algumas polêmicas nas quais Alencar se envolveu, e suas posições defendiam uma espécie de coadunação entre os elementos provenientes da cultura indígena, da língua portuguesa e de idiomas estrangeiros na conformação da linguagem usada pelos falantes brasileiros e do estilo dos escritores locais. As crônicas, como se vê, já davam o tom de seu discurso. A história, outro tema de interesse para a constituição da nacionalidade, foi abordada em sua crônica de 21 de janeiro de 1855, na qual se verificam os mesmos propósitos de integração dos aspectos nacionais e estrangeiros. Nesse folhetim, Alencar evocou fatos e personalidade importantes ao longo da história do Rio de Janeiro até o momento coetâneo, quando a cidade contava com imigrantes que colaboravam para a escrita dessa nova página das suas memórias. Àqueles que preferiam investir na imagem nativista do país e resistiam à tal imbricação, Alencar aconselhava:

Sacrifiquemos esses prejuízos [ciúmes do estrangeiro] ao interesse público, e pensemos, ao contrário, que é, levando por toda parte este título de cidadão brasileiro, que é recebendo na nossa comunhão todos os irmãos que nos estendem a mão, que um dia faremos aquele nome grande e poderoso, respeitado da Europa e do mundo. (ALENCAR, 1960, p. 729)

Em diversos momentos de sua carreira, Alencar recorreu à literatura como meio de vulgarização da história e de construção de um passado para o país (PELOGGIO, 2004). Nos diferentes elementos que adotou para a representação de uma imagem nacional, como a língua, a história e os costumes, expressou o seu diálogo com a cultura estrangeira. Essa sua capacidade de agregar os componentes de várias culturas viabilizou a elaboração de uma obra em consonância com a globalização cultural em curso no período, agradando assim aos perfis de leitores do país, habituados com a leitura de romances estrangeiros, e conquistando espaço no disputado comércio brasileiro de livros frente à presença da literatura estrangeira. Essa faceta do escritor permitiu ainda o interesse de leitores de além-mar por suas obras e sua inserção em mercados do exterior por meio da tradução de seus romances para o italiano, alemão, inglês e francês ainda no século XIX, contribuindo com o interesse dos literatos brasileiros de fazer a literatura do Brasil e, conseqüentemente, a nação brasileira conhecidas e “respeitad[as] da Europa e do mundo”.

Considerações finais

As crônicas de José de Alencar demonstram uma atitude usual nas Letras brasileiras do século XIX, que precisavam adquirir uma feição própria diante da inserção e difusão da literatura e da cultura estrangeira no país. A reação de Alencar a essa presença não consistiu num nativismo exacerbado, e sim numa acomodação da cultura estrangeira aos propósitos nacionalistas da literatura brasileira. O ingresso de Alencar no cotidiano da imprensa periódica o fez antever as implicações da presença estrangeira no exercício das Letras e no delineamento da cultura brasileira. Esse impacto foi previamente discutido por suas crônicas e sinaliza o teor do debate que levaria adiante em suas produções ensaísticas e ficcionais, que, em vez de profundamente ancoradas em âmbito local, denotam, na verdade, o caráter transnacional da elaboração da nacionalidade da literatura brasileira.

REFERÊNCIAS

- ABREU, M. A circulação transatlântica dos impressos: a globalização da cultura no século XIX. *Livro: Revista do Núcleo de Estudos do Livro e da Edição*, São Paulo, v. 1, p. 115-130, 2011.
- ALENCAR, J. *Como e porque sou romancista*. São Paulo: Pontes, 2005.
- _____. *Sonhos d'ouro*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1872.
- _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1960. Vol. 4.
- CHARTIER, R. *Inscriver e apagar: cultura escrita e literatura, séculos XI-XVIII*. Tradução de Luzmara Curcino Ferreira. São Paulo: Editora UNESP, 2007.
- DARNTON, R. *O Beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- ESPAGNE, M. Sur les limites du comparatisme en histoire culturelle. *Génesis*, Paris, n.17, p. 112-121, 1994.
- JOYEUX-PRUNEL, B. Les transferts culturels: un discours sur la méthode. *Hypothèses*, Paris, p. 149-162, 2012.
- KALIFA, D.; VAILLANT, A. Pour une Histoire Culturelle et Littéraire de la presse française au XIXe siècle. *Nouveau Monde Éditions: le Temps des Médias*, Paris, n. 2, p. 197- 214, 2004.

MAGALHÃES, D. J. G. *A Confederação dos Tamoios*. Edição fac-similar seguida da polêmica sobre o poema. Organizada por Maria Eunice Moreira e Luís Bueno. Curitiba: Ed. UFPR, 2007.

MARTINS, E. V. *A fonte subterrânea: José de Alencar e a retórica oitocentista*. Londrina: Eduel; São Paulo: Edusp, 2005.

MIRECOURT, E. *Alphonse Karr*. Paris: Gustave Havard, 1858.

PELOGGIO, M. José de Alencar: um historiador à sua maneira. *Alea*, Rio de Janeiro, vol. 6, n. 1, p. 81-95, jan.-jun. 2004.

THÉRENTY, M. Pour une histoire littéraire de la presse au XIX^e siècle. *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, Neldeln, v. 103, p. 625-635, 2003.

THIESSE, A. *La création des identités nationales: Europe XVIII^e-XIX^e siècle*. Collection Points Histoire. Paris: Éditions du Seuil, 2001.

Uma poça d'água sublime. Representações da vertigem feminina

A sublime puddle. Representations of feminine vertigo

Olga Donata GUERIZOLI KEMPINSKA *

Universidade Federal Fluminense (UFF)

RESUMO: Tomando como ponto de partida a controvérsia teórica acerca das articulações estéticas e éticas entre kitsch, humor e sublime, este artigo debruça-se sobre sua encenação em alguns textos escritos por mulheres ao longo do século XX. O tema central é, nesse sentido, o da vertigem, que nas obras de Virginia Woolf, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, Wisława Szymborska e Clarice Lispector, se torna o momento-chave da representação da subjetividade feminina. Envolvido em vivências intensas expressas pela vertigem, o sujeito feminino surge em um primeiro momento como excepcional. No entanto, em virtude da presença do kitsch e do humor, a experiência do sublime, tradicionalmente codificada como relacionada a aventuras heroicas masculinas, vê-se subvertida. O sujeito feminino mostra-se então como falsamente excepcional e, graças a essa revelação, abre-se a possibilidade de um distanciamento crítico, a partir do qual o feminino surge como coisificado e infantilizado, ou seja, submetido à representação de cunho masculino.

PALAVRAS-CHAVE: Gênero. Kitsch. Sublime. Humor. Estética.

ABSTRACT: Taking as its starting point the discussion on the aesthetical and ethical articulations of kitsch, sublime and humor, this paper shows its *mise-en-scène* in several texts written by women during the 20th Century. The main theme is vertigo, which, in works by Virginia Woolf, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, Wisława Szymborska and Clarice Lispector, corresponds to a key-point in the representation of feminine subjectivity. At a first moment, the feminine subject, involved in an intense experience expressed by vertigo, seems exceptional. However, the presence of kitsch and humor quickly leads to the subversion of the sublime, traditionally related to the masculine heroic adventure. The feminine subject, therefore, reveals itself as falsely exceptional and this revelation creates a critical distance, which transforms the feminine into an objectified and infantilized subject, subjected to a masculine perspective.

KEYWORDS: Gender. Kitsch. Sublime. Humor. Aesthetics.

* Doutora pela Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, Departamento de Ciências da Linguagem, Niterói, Rio de Janeiro. E-mail: olgakem@gmail.com

“Hoje, quando a consciência dos dominados começa a coincidir com a tendência inteira da sociedade, dissolve-se a tensão entre cultura e kitsch”, afirma Theodor Adorno (2008, p. 144). De origem alemã, a noção de kitsch, hoje em dia amplamente utilizada em diversas línguas, tanto como substantivo, quanto como adjetivo, remete a uma articulação necessária entre estética, ética e política. Defensor convicto dessa articulação e, ao mesmo tempo, o mais impiedoso crítico do kitsch, Adorno notou não apenas a incorporação da barbárie à cultura no âmbito da indústria cultural, mas também a transformação do “feminino” em kitsch. De fato, a respeito da questão feminina Adorno escrevia em 1945: “Na admissão das mulheres em todo tipo de atividades vigiadas esconde-se a perenidade de sua desumanização” (ADORNO, 2008, p. 88). Trata-se aqui antes de mais nada da assimilação pelas mulheres do ideal do feminino propagado pela indústria cultural, pois “de modo complacente e sem impulsopositor elas espelham a dominação e se identificam com ela” (ADORNO, 2008, p. 88). Resulta dessa situação, segundo o filósofo, uma perversa dinâmica de círculo vicioso, pois os defeitos com os quais as mulheres pagam pela acomodação à falta de liberdade, “em primeiro lugar a tolice neurótica”, infelizmente apenas “contribuem para a permanência das condições” (ADORNO, 2008, p. 88).

Chamou minha atenção a surpreendente recorrência nas reflexões de Adorno sobre os temas do kitsch e da questão feminina. O filósofo está longe de passar por um feminista, tendo inclusive sido alvo de ataques das feministas alemãs nos anos 60. Mesmo assim, pareceu-me instigante a maneira como o autor de *Minima Moralia* aproxima, ou até mesmo conjuga, os temas do feminino e do kitsch. Com efeito, associado à mentira e à incorporação da barbárie à cultura, o kitsch, enquanto uma forma de dominação assimilada pelas dominadas, chega, aos olhos de Adorno, a subjugar o feminino e a perpetrar a falta de autonomia das mulheres. Acrescenta-se ainda a essa crítica adorniana do kitsch uma condenação virulenta do humor, que é para o filósofo mais um sinónimo da barbárie:

Na falsa sociedade, o riso atacou – como uma doença – a felicidade, arrastando-a para a indigna totalidade dessa sociedade. Rir-se de alguma coisa é sempre ridicularizar, e a vida que, segundo Bergson, rompe com o riso a consolidação dos costumes, é na verdade a vida que irrompe barbaramente, a autoafirmação que ousa festejar numa ocasião social sua liberação do escrúpulo. Um grupo de pessoas a rir é uma paródia da humanidade. (ADORNO, 1985, p. 132)

Dito de forma mais sintetizada, “dispensa a prova aquele que tem do seu lado o riso” (ADORNO, 2008, p. 206). Interpretando o humor, o riso e a ironia como consequências de um nefasto consenso gregário, Adorno associa essas práticas à completa falta de espírito crítico e ao escárnio agressivo, unilateral e de fortes componentes sádicas. Nesse mesmo sentido, nas considerações adornianas acerca da história da sátira, o satírico se torna sobretudo um apanágio de uma malícia herdada da “herança totalitária” (ADORNO, 2008, p. 207). O filósofo, dessa maneira, nega ao cômico em todas as suas formas qualquer potencial reflexivo e crítico.

No entanto, são justamente diversas formas do cômico que, como veremos, ao suscitarem o efeito humorístico, se revelam muitas vezes subversivas na encenação da subjetividade feminina. Em diversos textos escritos por mulheres ao longo do século XX, a autoironia, o riso de si e o humor autorreflexivo, longe de serem afirmações unilaterais da identidade própria, permitem, ao contrário, estabelecer justamente uma percepção crítica da identidade feminina forjada pelos dominantes. Com efeito, a aproximação crítica entre o kitsch, a cultura e o humor encontrou nos anos 70 uma interlocutora instigante na poeta polonesa Wisława Szymborska.¹ Desafiando a condenação violenta feita por Adorno, Szymborska insistiu sobretudo na proximidade necessária entre o kitsch e as grandes obras. Em uma de suas resenhas, dedicada em particular às ambivalências do livro barato e popular, a poeta afirmou que “entre uma obra-prima e o kitsch existe uma relação forte, vital aliás para ambos. Uma época na qual o kitsch fosse efetivamente abolido, não teria chance de produzir uma obra-prima” (SZYMBORSKA, 1981, p. 85). Foi ainda Szymborska que frisou a proximidade entre o kitsch e o humor, atribuindo a sua combinação paradoxal um valor positivo: “O kitsch, quanto pior tanto melhor, ou seja, mais engraçado” (SZYMBORSKA, 1981, p. 85).

Praticamente na mesma época no Brasil, em contraponto à associação adorniana entre o kitsch e a mentira, Clarice Lispector procurou enxergar no mau gosto um potencial de verdade: “Ah, a vontade que tenho de ceder ao mau gosto. Em quê? Ora, o campo é ilimitado, simplesmente ilimitado”, exclama a autora em uma de suas crônicas. Tendo expresso sem pudor sua atração, Lispector acrescenta ainda: “A tentação é

¹ Wisława Szymborska (1923-2012) é uma poeta polonesa que ganhou o Prêmio Nobel de Literatura em 1996. Apesar do teor filosófico de seus textos, desafiou a ideia de uma poesia hermética e reservada a poucos. Subvertendo também a visão da poesia feminina dedicada à efusão emocional, Szymborska praticou sobretudo uma sutil ironia.

grande, pois a linha divisória é quase invisível entre o mau gosto e a verdade” (LISPECTOR, 1999b, p. 188). Além dessa afirmação existencial, em algumas narrativas lispectorianas surge, como uma proposta poética e estética, uma curiosa economia do excesso. Como ainda veremos, a mesma velocidade da passagem imediata entre extremos, que pode ser resumida na fórmula “tudo por nada” e que transcreve momentos existenciais particularmente intensos da subjetividade feminina, é também articuladora da experiência do kitsch.

É à luz dessa controvérsia a respeito do kitsch, de sua relação com o humor e de seu potencial estético subversivo, que chamou minha atenção a encenação da vertigem em diversas obras escritas por mulheres no século XX. A mais conhecida é aquela tematizada em *Mrs Dalloway*, de Virginia Woolf. Trata-se de um “obscuro temor de ‘suspense’ ou interrupção” (BROWER, 1990, p. 69) do fluxo da vida, experimentado pela protagonista como uma recorrente tontura. Realizada como uma queda suicida por Septimus, o duplo da protagonista, essa vertigem articulava e ritmava, com efeito, o todo da vida de Clarissa que “sempre tinha a sensação de que era perigoso, perigosíssimo viver mesmo que fosse um único dia” (WOOLF, 2013, p. 15). Tornada ambivalente, a iminência da queda fatal chega por vezes no livro de Woolf a ser confundida com o entusiasmo de um mergulho: “e muitas vezes sentia, quando parava hesitante por um momento na soleira de sua sala de visitas, uma ansiedade deliciosa, tal como se deteria um mergulhador antes de saltar enquanto o mar se sombreia e se ilumina sob ele” (WOOLF, 2013, p. 39). Notemos de passagem que, na medida em que se vê associado à vertigem, o motivo da queda iminente se revela também como um desenvolvimento da temática considerada ainda no século XIX como tipicamente feminina, a do desmaio. Enquanto uma expressão extrema, o desmaio é visto pelas teorias fenomenológicas da emoção como uma “conduta” relacionada sobretudo à fuga (SARTRE, 2008, p. 34-35).

A mesma vertigem ambivalente que articula poeticamente a experiência da Mrs. Dalloway pode ser encontrada no breve poema da polonesa Maria Pawlikowska-Jasnorzewska,² escrito em 1926, ou seja, apenas dois anos antes da narrativa de Woolf:

² Maria Pawlikowska-Jasnorzewska (1891-1945), poeta conhecida como a Safo polonesa, duas vezes divorciada, transformou seu sobrenome composto pelos nomes do segundo e do terceiro marido, um oficial da aviação, no principal nome da poesia erótica polonesa.

Vejo você em peles envolta por completo,
hesitando perante uma pequena poça,
com um cachorrinho chinês sob o braço, um guarda-chuva e uma rosa...
E como vai dar esse passo para o perpétuo?
(PAWLIKOWSKA-JASNORZEWSKA, 2013, p. 114)

Ao encenar, não sem um ligeiro humor que maravilhosamente aproveita a forma breve do poema, o pavor perante uma poça d'água, não seria “La Précieuse”, de Pawlikowska-Jasnorzewska mais uma imagem ambivalente de um mergulho sublime na vida e/ou na morte? Trazendo ecos intertextuais da Passante Baudelairiana, essa configuração do excesso não nos traz ecos daquele obscuro “pavor de entrar na experiência de viver a vida” (BROWER, 1990, p. 69), que articulava tanto o ritmo da vida de Clarissa quanto a narrativa *Mrs Dalloway*? Mas aqui, graças à tonalidade levemente humorística, ressaltada sobretudo pelo contraste entre o tamanho da poça e o peso da decoração carregada pela mulher – peso ritmicamente enfatizado pelo comprimento excessivo do terceiro verso que lista seus elementos –, a constatação da iminência do naufrágio descamba no ridículo. De fato, o naufrágio potencial da Précieuse tem lugar não em um oceano em tempestade kantiano, um dos palcos prediletos do sublime masculino, mas numa poça d'água – cotidiana, restrita, transitória e suja. E é justamente a cena desse naufrágio irrisório que abre um caminho interessante para a reflexão sobre a experiência do feminino enquanto envolvido em uma estética híbrida de kitsch, humor e sublime.

Quase na mesma época, entre 1929 e 1937, Cecília Meireles compõe em sua coletânea *Viagem* um epigrama que em vigorosos tetrassílabos ironicamente opõe a expansividade da travessia à estreiteza transitória. Lançando mão da forma tradicionalmente breve e engenhosa do epigrama, a poeta traça uma curiosa oposição entre duas raças. Uma de suas interpretações permite enxergar aqui uma tensão entre o masculino e o feminino:

A tua raça de aventura
quis ter a terra, o céu, o mar.

Na minha, há uma delícia obscura
Em não querer, em não ganhar...

A tua raça quer partir,
Guerrear, sofrer, vencer, voltar.

A minha, não quer ir nem vir.
A minha raça quer passar.
(MEIRELES, 1972, p. 67)

O poema empreende uma encenação vigorosa do contraponto entre a amplitude do desejo da conquista dos mares e o desejo de “passar”. É o surgimento desse último verbo em um estranho contrapeso semântico na sequência sonora de três rimas precedentes – “mar – ganhar – voltar – passar” –, que se revela particularmente eloquente no contexto da presente discussão. É, de fato, nessa configuração sonora que parece concentrar-se o potencial irônico do poema, aparentemente enunciado como uma afirmação. “Passar” remete, assim, a uma transitoriedade sem desejo, aventura, nem glória, a um destino feito de pequenos, insignificantes e, mesmo assim, inseguros e hesitantes passos.

Foi sob o signo de uma “metafísica suscitada pela vista de uma poça d’água” (HARTWIG, 2004, p. 104) que, não sem malícia, a poeta polonesa Julia Hartwig³ aproximou recentemente “La Précieuse” (1926) e o poema “Poça de água” (2002), de Wisława Szymborska:

Recordo bem esse medo da infância.
Evitava as poças,
sobretudo as novas, após a chuva.
Afinal, uma delas poderia não ter fundo,
Ainda que parecesse igual às outras.

Ponho o pé e, de súbito, afundar-me-ei,
voando para baixo,
cada vez mais baixo,
rumo às nuvens reflectidas
ou talvez mais além.

Depois a poça secar-se-á,
fechar-se-á por cima de mim,
e eu para sempre trancada – onde –
ficarei com um grito não repercutido à superfície.

Só mais tarde compreendi que
nem todas as más aventuras
cabem nas regras do mundo
e mesmo que o quisessem,
não poderiam acontecer.
(SZYMBORSKA, 2006, p. 45)

No poema de Szymborska não há mais dúvidas quanto ao potencial sublime da experiência da poça d’água. Ao retomar do sublime romântico a “transavaliação antinômica da verticalidade” (WEISKEL, 1994, p. 44), a poeta encena uma

³ Julia Hartwig (1921-) é uma poeta, ensaísta e tradutora polonesa. Sua produção mais recente é um exemplo interessante e evocativo do “estilo tardio”.

reversibilidade entre o baixo do abismo e o alto do céu. Ao mesmo tempo, Szymborska faz do pavor metafísico suscitado pela poça d'água um medo meramente infantil, um conto de criança, uma história de alguma forma ultrapassada e exorcizada pela passagem do tempo. É verdade que o “eu-menina” que emerge do passado toma por um momento o lugar do “eu-adulto” atual. De fato, alguns teóricos entreveram no sublime uma experiência relacionada à imaturidade e deslocada, assim, para uma temporalidade ultrapassada pela idade madura. No poema de Szymborska, não sem intrigantes ecos da fantástica queda da Alice de Lewis Carroll, o medo metafísico suscitado pela poça d'água evita sua expansão ilimitada e seu efeito de adesão plena ao ser ele mesmo ridicularizado, tratado como um pesadelo bobo, uma fantasia desvairada.

Ao leitor brasileiro essas experiências de vertigens femininas talvez lembrem alguns dos momentos mais intensos descritos em certos textos de Clarice Lispector. “A fuga”, texto escrito em 1940, traz, por exemplo, uma experiência de queda reiteradamente vivenciada no cotidiano de doze anos de casamento: “Eu comia caindo, dormia caindo, vivia caindo. Vou procurar um lugar onde pôr os pés...” (LISPECTOR, 1999a, p. 73). Ao sair de casa, a protagonista sente uma intensa vertigem na beira do mar:

Ficou um momento pensando se aquele trecho teria fundo, porque tornava-se impossível adivinhar: as águas escuras, sombrias, tanto poderiam estar a centímetros da areia quanto esconder o infinito. Resolveu tentar de novo aquela brincadeira, agora que estava livre. Bastava olhar demoradamente para dentro d'água e pensar que aquele mundo não tinha fim. Era como se estivesse se afogando e nunca encontrasse o fundo do mar com os pés. (LISPECTOR, 1999a, p. 72)

A vertigem relacionada ao pressentimento da abertura de um abismo sem fundo e de uma queda iminente surge aqui, paradoxalmente, como ao mesmo tempo opressora e libertadora. Atrelada a um conto antigo, ou seja, recolocada em um registro infantil, a queda libertadora ironicamente corresponde a únicos breves momentos de liberdade ilusória (a mulher voltará para casa no fim do dia):

A história de não encontrar o fundo do mar era antiga, vinha desde pequena. No capítulo da força da gravidade, na escola primária, inventara um homem com uma doença engraçada. Com ele a força da gravidade não pegava... Então ele caía para fora da terra, e ficava caindo sempre, porque ela não sabia lhe dar um destino. (LISPECTOR, 1999a, p. 72)

Algo dessa vertigem feminina perante o mundo exterior deixa-se apreender também na breve crônica de 1952 intitulada “Um dia cheio”: “Foi por isso que a mulher, depois de se sentar no bonde e de lançar uma tranquila vista de proprietária pelos bancos, engoliu um grito: ao seu lado, na mão de um homem gordo, estava aquilo que parecia um rato inquieto e que na verdade era um vivíssimo saguim” (LISPECTOR, 2012, p. 84-85). Como se o encontro com o animal ainda não tivesse sido o perigo suficientemente dramático na travessia feminina de bonde, em breve o carro há de ser quase virado por um enorme caminhão.

Mas a mais conhecida das passagens que indiretamente encenam uma queda iminente está no famoso “Perdoando Deus”. Diferentemente dos seus precedentes, esse texto, escrito em 1970, já é fortemente marcado por uma tonalidade impura, tingindo-se de fortes nuances humorísticas:

Tive então um sentimento de que nunca ouvi falar. Por puro carinho, eu senti a mãe de Deus, que era a Terra, o mundo. Por puro carinho, mesmo, sem nenhuma prepotência ou glória, sem o menor senso de superioridade ou igualdade, eu era por carinho a mãe do que existe. Soube também que se tudo isso “fosse mesmo” o que eu sentia – e não possivelmente um equívoco de sentimento – que Deus sem nenhum orgulho e nenhuma pequenez se deixaria acarinhar, e sem nenhum compromisso comigo. Ser-Lhe-ia aceitável a intimidade com que eu fazia carinho. O sentimento era novo para mim, mas muito certo, e não ocorrera antes apenas porque não tinha podido ser. Sei que se ama ao que é Deus. Com amor grave, amor solene, respeito, medo e reverência. Mas nunca tinham me falado de carinho maternal por Ele. E assim como meu carinho por um filho não o reduz, até o alarga, assim ser mãe do mundo era o meu amor apenas livre. E foi então quando quase pisei num enorme rato morto. (LISPECTOR, 2009, p. 41-42)

A experiência sublime da proximidade do infinito divino é no texto lispectoriano brutalmente interrompida por uma experiência de quase pisar em um enorme rato morto. O crescimento do discurso prolixo do coração pleno esbarra na constatação sucinta de um acidente cotidiano, de modo que o sentimento quase místico topa contra a sujeira abjeta. O céu cai no chão, pois o sublime e o abjeto se entrechocam.

A vertigem frequentemente experimentada pela subjetividade feminina em contato com o mundo urbano que ultrapassa a esfera doméstica, encenada em textos de Woolf, Pawlikowska-Jasnorzewska, Szymborska e Lispector, remete, com efeito, a uma certa experiência do sublime. Nos textos citados, a mulher parece ora enfrentar um enorme perigo, ora entrar em contato com o infinito. A tentativa da descrição da vertigem que surge desses confrontos pode, de fato, trazer ecos dos mais diversos

teóricos do sublime. Trata-se de algo que “ultrapassa todo padrão de medida dos sentidos” (KANT, 2002, p. 96); de uma exasperação daquele prazer relativo e ambivalente que é conhecido como “deleite” (BURKE, 1993, p. 45); de uma “peculiar agilidade para se movimentar entre dois polos” (HERTZ, 1994, p. 39); de um salto que é medido pela “largura do mundo” (LONGINO, 2005, p. 79); ou até de um “anseio por algo que talvez nunca tenha estado lá” (MOST, 2001, p. 194). Mais recentemente, Nuno Ramos descreveu essa experiência como uma vertigem formal:

Uma ou duas dimensões não são suficientes para nos deixar seguros diante do objeto a nossa frente. Precisamos das três. Se não pudermos controlar nenhuma (diante do oceano, por exemplo), o amorfo, disforme, monstruoso, ganha o contorno invertido do sublime. (RAMOS, 2011, p. 43).

À luz dessa constatação, seria interessante perguntarmo-nos qual dimensão falta nas aventuras da subjetividade feminina encenadas na literatura do século XX. Escritos a partir dos anos 20, época da conquista dos direitos eleitorais pelas mulheres no Reino Unido (plenamente em 1928), na Polônia (1918) e no Brasil (1932), muitos textos literários até hoje subvertem as delimitações da estética tradicional, revestindo-se de características de uma estética mista que combina o kitsch, o humor e o sublime.

Pois apesar de não desprovida de traços do amorfo, a vertigem experimentada pelo sujeito feminino rapidamente se revela como exagerada, e surge, então, sugerido no próprio texto, o tema de um engano, de um erro de cálculo. O perigo não é a travessia de um oceano em tempestade, mas apenas passagem de uma rua; o abismo insondável é mormente uma poça rasa; na calçada, que não é uma rota celestial, tem por vezes um ou outro bicho morto. Nos textos citados, o impulso de expansão emocional e imaginária vê-se repentinamente frustrado, revelando seu caráter impuro de um sublime contrafeito. Assim, o confronto entre o sujeito feminino e o destino extremo transforma-se de repente em um mero contraste entre o ilimitado e o estreito, entre o infinito e o banal. O perigo não era o de morrer, mas apenas o de molhar ou sujar sapatos; no máximo, o de tropeçar e levar um tombo. O “tudo” se torna repentinamente um “nada”, uma besteira, uma sujeira ou esquisitice qualquer. É justamente esse contraste que, graças à mediação do humor, expõe o surgimento do kitsch em meio à experiência do sublime.

Em uma de suas narrativas, Lispector chega a descrever uma singular economia de “tudo por nada”: “É possível também que já então meu tema de vida fosse a

irrazoável esperança, e que eu já tivesse iniciado a minha grande obstinação: eu daria tudo o que era meu por nada, mas queria que tudo me fosse dado por nada” (LISPECTOR, 1999b, p. 264). De fato, a capacidade de atribuir repentinamente uma enorme carga emocional (“tudo”) a algo insignificante, a um nada, ao envolver uma exagerada oscilação do sentimento entre dois polos da experiência, parece cotejar também a experiência do kitsch, que consiste em uma adesão emocional plena. Sendo um grande defensor da nuance e da resistência enquanto articuladoras da dúvida e da negatividade na relação com a representação, Adorno criticava na experiência do kitsch justamente a plenitude exacerbada da adesão. Sem dúvida, a própria categoria do kitsch mostra-se interessante e produtiva não como uma coleção de objetos, estilos ou características formais objetivas, mas enquanto uma atitude estética, um tipo de “relação que o ser mantém com as coisas” (MOLES, 1998, p. 11). Seu caráter mais marcante reside justamente na conduta emocional do sujeito comparável a um círculo fechado, pois uma vez que muito de seu vigor provém da dinâmica autocomplacente, a experiência do kitsch tem também uma forte tendência à viciosa autoalimentação. Nesse sentido, a fenomenologia do kitsch remete à circularidade fortemente narcisista da experiência emocional, baseada em uma susceptibilidade emocional (*Rührseligkeit*) “que se emociona consigo mesma” (GIESZ, 2007, p. 238).

No entanto, o surgimento e, sobretudo, o crescimento expansivo da “corrupção alarmante” (RIOUT, 2004, p. 673) da experiência por meio do kitsch encontram-se em muitos textos escritos por mulheres subvertidos pela presença do humor. Assim, envolvido em momentos de fulgor que exacerbam a experiência subjetiva, o “eu” feminino surge em um primeiro momento como excepcional, particularmente apto ao sentimento intenso, a uma vertigem emocional. No entanto, rapidamente esse caráter sublime das imagens de abismos, travessias e naufrágios, culturalmente codificadas como aventuras heroicas masculinas, vê-se questionado através da subversão por meio do kitsch e do humor. O “eu” feminino, falsamente excepcional, que, ao invés de enfrentar abismos insondáveis e distâncias entre mundos, por pouco não pisa em uma poça ou em um rato morto, adquire uma duplicidade e, com esta, uma representação mais passível de um distanciamento crítico. Os perigos ridículos do cotidiano, através dos quais se confirma o lado infantil ou decorativo atribuído à mulher, permitem reconhecer, com um humor particularmente amargo, a mentira quanto à

“excepcionalidade”. Justamente através de seus matizes humorísticos e do kitsch, o “eu” feminino surge como fungível, coisificado, submetido à representação de cunho masculino que o remete à infância, à fragilidade e à hipersensibilidade doentia.

Termino essa reflexão com a confissão de Lispector acerca de uma tentativa fracassada de se encontrar, em 1968, uma perspectiva válida para relatar acontecimentos atuais do ponto de vista “feminino”:

Uma vez me ofereceram fazer uma crônica de comentários sobre acontecimentos, só que essa crônica seria feita para mulheres e a estas dirigida. Terminou dando em nada a proposta, felizmente. Digo felizmente porque desconfio de que a coluna ia era descambar para assuntos estritamente femininos, na extensão em que *feminino* é geralmente tomado pelos homens e mesmo pelas próprias humildes mulheres: como se mulher fizesse parte de uma comunidade fechada, à parte, e de certo modo segregada. Mas minha desconfiança vinha de lembrar-me do dia em que uma moça veio me entrevistar sobre literatura, e, juro que não sei como, terminamos conversando sobre a melhor marca do delineador líquido para maquiagem dos olhos. (LISPECTOR, 1999b, p. 108-109)

Apesar da falta de sucesso da empreitada jornalística, percebe-se nessa pequena passagem uma evocativa transformação da desconfiança perante a visão do feminino forjada pelo olhar masculino em uma autodesconfiança frente à adesão própria às representações vigentes. Lispector faz do humor autorreflexivo seu importante aliado nos esforços de operar sutis transições de pontos de vistas e abrir, dessa forma, caminhos a enfoques não apenas críticos, mas sobretudo autocríticos. De forma semelhante, a tonalidade esteticamente cambaleante de muitos textos escritos por mulheres ao longo do século XX pode ser interpretada como uma manifestação da urgência de se inventar um lugar a partir do qual falar, lugar que possa ser chamando de feminino sem significar o feminino construído pelo olhar (e em oposição ao) masculino.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. *Minima moralia*. Tradução de G. Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008.
- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Tradução de G. A. de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- BROWER, R. A. Something Central Which Permeated. In: BLOOM, H. (Org.). *Clarissa Dalloway*. New York: Chelasea House, 1990. p. 67-77.
- BURKE, E. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Tradução de E. A. Dobránszky. Campinas: UNICAMP, 1993.

- GIESZ, L. Phänomenologie des Kitsches. In: DETTMAR, U; KÜPPER, T. (Orgs.). *Kitsch: Texte und Theorien*. Stuttgart: Reclam, 2007. p. 237-240.
- HARTWIG, J. *Zwierzenia i błyski*. Varsóvia: Sic!, 2004.
- HERTZ, N. *O fim da linha: ensaios sobre a psicanálise e o sublime*. Tradução de J. Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de V. Rohden e A. Marques. Rio de Janeiro: Forense, 2002.
- LISPECTOR, C. *A bela e a fera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.
- _____. *Clarice na cabeceira: jornalismo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.
- _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.
- _____. *Felicidade clandestina: contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- LONGINO ou DIONÍSIO. Do sublime. In: _____. *Poética clássica*. Tradução de J. Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 69-114.
- MEIRELES, C. *Flor de poemas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1972.
- MOLES, A. *O kitsch*. Tradução de S. Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- MOST, G. W. Depois do sublime: estágios na trajetória de uma emoção. In:
- ROSENFELD, D. L. (Org.). *Ética e estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 177-196.
- PAWLIKOWSKA-JASNORZEWSKA, M. *A amante do piloto*. Tradução de O. Kempinska. *Revista Literária em Tradução*, Florianópolis, v. 7, p. 98-126, 2013.
- RAMOS, N. *Cujo*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- RIOUT, D. Kitsch. In: CASSIN, B. (Org.). *Vocabulaire européen des philosophies*. Paris: Seuil&Le Robert, 2004. p. 672-673.
- SARTRE, J. P. *Esboço para uma teoria das emoções*. Tradução de P. Neves. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- SZYMBORSKA, W. *Instante*. Tradução de E. Milewska e S. Neves. Lisboa: Relógio d'Água, 2006.
- _____. *Lektury nadobowiązkowe*. Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 1981.
- WEISKEL, T. *O sublime romântico: estudos sobre a estrutura e psicologia da transcendência*. Tradução de P. Flores da Cunha. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- WOOLF, V. *Mrs Dalloway*. Tradução de D. Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2013.

O Catastrofismo Ecodistópico: perspectivas do Brasil e da América do Norte

Ecodystopian Catastrophism: perspectives from Brazil and North America

Saulo GOUVEIA*

Michigan State University (MSU)

RESUMO: Neste ensaio proponho uma análise comparativa entre um romance brasileiro de 1981, *Não verás país nenhum*, de Ignácio de Loyola Brandão, e a trilogia *Oryx and Crake* (2003), *The Year of the Flood* (2009) e *MaddAddam* (2011), também conhecida como a trilogia *MaddAddam*, da escritora canadense Margaret Atwood. A comparação entre esses romances avaliará questões estéticas e ideológicas na representação de um futuro pós-catastrófico em cada um deles. A análise enfatizará a representação de humanos/não-humanos, a concepção de história, a eficácia ou ineficácia de certas opções estéticas, e a identificação de marcadores do local ideológico da enunciação em cada narrativa.

PALAVRAS-CHAVE: Antropoceno. Antropocentrismo. Catastrofismo. Ecocrítica. Ecodistopias.

ABSTRACT: In this essay, I propose a comparative analysis between the 1981 novel *Não verás país nenhum*, by Brazilian writer Ignácio de Loyola Brandão, and the trilogy *Oryx and Crake* (2003), *The Year of the Flood* (2009) and *MaddAddam* (2011), also known as the *MaddAddam* trilogy, by Canadian writer Margaret Atwood. The comparison between these novels focuses on aesthetic and ideological issues in the representation of a post-catastrophic future. The analysis will emphasize human/non-human representation, the concept of history, the efficacy or inefficacy of certain aesthetic options, and markers of ideological loci of enunciation.

KEYWORDS: Anthropocene. Anthropocentrism. Catastrophism. Ecocriticism. Ecodystopias.

Introdução

No presente distópico em que vivemos, a ansiedade em relação a questões ambientais atinge níveis jamais vistos. Embora grande parte dessas preocupações seja de longa data, a cada dia surgem novas previsões pessimistas sobre mudanças climáticas e diversos outros aspectos relacionados à destruição do meio ambiente em escala global. Questões ambientais constituem parte essencial do zeitgeist contemporâneo. Diante de

* Professor Associado de Português e Cultura Luso-Brasileira da Michigan State University, Department of Romance and Classical Studies, College of Arts and Letters, East Lansing, Michigan. E-mail: gouveias@msu.edu

problemas desta natureza e escala, a atual crise “propicia um senso do presente que desconecta o futuro do passado ao colocar esse futuro além das possibilidades da sensibilidade histórica”, como disse o historiador Dipesh Chakrabarty (2009, p. 197).

Com o propósito de avaliar vários aspectos da ansiedade ambiental nos modos de representação em ecodistopias, usando como exemplo uma obra brasileira e outra norte americana, neste ensaio proponho uma análise contrastiva entre o romance *Não verás país nenhum* (1981), de Ignácio de Loyola Brandão, e a trilogia

Oryx and Crake (2003), *The Year of the Flood* (2009) e *MaddAddam* (2011),⁴ da escritora canadense Margaret Atwood. Em primeiro lugar faço um resumo dos enredos; em seguida, traço considerações sobre o catastrofismo e um breve panorama do debate contemporâneo e das abordagens teóricas de questões ambientais.

As narrativas analisadas, além de problematizarem questões ambientais diversas e constituírem representações simbólicas de um colapso ambiental, compartilham com inúmeras outras narrativas distópicas a representação de sociedades que passaram por um traumático colapso de seu tecido cultural, social e político. Apesar da distância espaço-temporal entre o romance de Brandão e a trilogia de Atwood, o paralelo que proponho é pertinente, uma vez que ambos os autores e suas respectivas narrativas ainda estão entre as mais memoráveis do gênero. Há muito em comum entre elas. Isso faz de *Não verás* uma narrativa atual, precursora remota de um segmento contemporâneo (o chamado Cli-Fi) e, como argumentarei, mais radical e esteticamente mais condizente com a temática explorada. Os temas comuns entre as obras de Atwood e Brandão são, além da complexa representação de problemas ambientais, a perda da memória coletiva e individual e das tradições culturais e, no plano pessoal, a perda de laços afetivos estáveis. Tal empobrecimento é acompanhado ainda pela intensificação e banalização da violência, a paranoia causada pela constante vigilância da vida privada, e por uma exacerbada segregação racial e econômica, entre outros problemas. Embora todos esses elementos sejam comuns em distopias em geral, as perspectivas desses dois autores (vindas de regiões geográficas e épocas distintas) propiciam instigantes reflexões sobre como degradação ambiental é parte constitutiva de todos os sintomas que sinalizam o temido colapso da humanidade.

⁴ No texto, utilizo o termo “trilogia *MaddAddam*” para me referir às três obras de Atwood. Quando se trata de um volume específico, utilizo o título da obra.

Atwood e Brandão situam suas narrativas em sociedades autocráticas em um futuro não muito distante. *Não verás* já um clássico da literatura brasileira e se refere claramente à ditadura militar no Brasil. As forças que governam o Brasil são referidas como “O esquema”, uma ditadura, impessoal, sombria e inacessível. Análises que associam o romance de Brandão com a ditadura militar (1964-1985) predominam, mas, como procuro explorar outras facetas do texto, omito tais argumentos sem, contudo, rejeitá-los.⁵

Por outro lado, na trilogia *MaddAddam*, não há uma referência clara a um sistema político específico, mas deduz-se que a narrativa ocorre em uma forma de governo subordinada a interesses financeiros de grandes corporações. Embora a ação se passe quase inteiramente dentro do território dos Estados Unidos, as esferas de poder não estão circunscritas a uma nação.

Os protagonistas em ambas as histórias vivem os últimos dias de suas vidas e da vida humana no planeta. No romance de Brandão, Souza é um ex-professor de história que é obrigado a se aposentar pelo governo. No ponto em que se inicia a narrativa, Souza ocupa uma posição na burocracia estatal onde desempenha um trabalho mecânico e sem sentido que fora arranjado por seu sobrinho, um “Militécnico” que tem conexões dentro da administração do estado. Souza leva uma vida extremamente monótona e vazia com sua esposa, Adelaide. Depois que ela o deixa, sem motivo aparente, a vida de Souza se torna uma aventura perigosa através dos setores deteriorados da cidade. Em sua jornada, o que mais interessa a Souza é fazer sentido da história. O grande enigma que escapa a Souza e a todos é como se chegou ao estado atual, onde este começou, e como e por que o processo entrópico ocorreu tão rapidamente.

Similarmente, o personagem principal de *Oryx and Crake*, primeiro romance da trilogia *MaddAddam*, *Snowman* (apelido de um jovem que antes da grande catástrofe era conhecido como Jimmy) perdera a capacidade mental e física, ouve vozes e fala com a mulher já falecida que ele tanto amara. Oryx, o único amor verdadeiro de Jimmy, havia sido assassinada por seu melhor amigo, Crake (cujo verdadeiro nome era Glen). Oryx tinha sido uma escrava sexual em sua infância na Ásia antes de ser resgatada por

⁵ Ver como exemplo de leituras desse tipo: “Ignácio de Loyola Brandão and the Fiction of Cognitive Estrangement”, de Kenneth Krabbenhoft; “Science Fiction during the Brazilian Dictatorship”, de Roberto de Sousa Causo; *Brazilian Science Fiction* (p. 127-136), de Elizabeth Ginway; “Uma guerrilha literária”, de Vera Lúcia da Silva; e “Welcome to Hell”, de Joe Jaramillo.

Crake. Crake é uma figura enigmática, um jovem brilhante, racional e frio, que se torna um biólogo excepcional. Ele é contratado pela Paradice, uma empresa que vendia sonhos de juventude prolongada para consumidores ricos. Foi devido aos experimentos de Crake que a grande catástrofe ocorrera. Ele decide matar toda a humanidade ao provocar uma pandemia usando produtos químicos utilizados em seus experimentos dentro da empresa em que trabalhava. Foi Crake também quem criou seres trans-humanos, os “filhos de Crake”, que eram fisicamente perfeitos, desprovidos de todo mal, e incapazes de violência ou de desonestidade. Eles foram projetados como seres que substituiriam os humanos depois da grande catástrofe.

Nos romances subsequentes da trilogia (*The Year of the Flood* e *MaddAddam*), Atwood introduz outros personagens sobreviventes da catástrofe provocada por Crake. As vidas desses personagens haviam se entrecruzado significativamente com as de Jimmy, Oryx e Crake. De certa forma, os romances subsequentes a *Oryx and Crake* são *prequels*, ou seja, contam histórias anteriores ao que é narrado em *Oryx and Crake*. É apenas em *MaddAddam* que a trajetória de todos os personagens principais se entrecruza, completando-se assim toda a saga de um grupo de ambientalistas rebeldes que se envolveram com Crake no projeto de engendramento de uma nova categoria de humanos, primeiros habitantes de um mundo pós-humano.

Ambas as narrativas tentam engajar o leitor através da elaboração de um cenário pós-catastrófico em um tipo de “pedagogia do Apocalipse”, através da qual o leitor supostamente se sente compelido a agir em prol da preservação ambiental. Mas quais seriam os efeitos colaterais do apelo ao medo da catástrofe?

1. Catastrofismo

Preocupações em relação ao meio ambiente e particularmente ao fenômeno do aquecimento global encontram fundamentação na grande maioria da produção científica em diversas áreas que estão direta ou indiretamente relacionadas a questões ambientais. Cientistas argumentam que a complexidade dos sistemas ambientais responsáveis pela sobrevivência humana no planeta poderá entrar em um processo entrópico irreversível. O jornalismo em todas as suas formas faz cobertura regular sobre temas variados relacionados ao ambiente e dissemina também informação científica, não raro de forma inconsistente, alarmista e sensacionalista, para o público não-especializado. Entretanto,

tais prognósticos apocalípticos são também frequentes em visões místicas e profecias apócrifas de toda sorte, muitas das quais rejeitam a noção de que humanos poderiam causar um apocalipse, e tal desfecho não só é prerrogativa de Deus, como também representa algo inevitável.

O discurso das artes visuais e da literatura também se atém cada vez mais a questões ecológicas. Recentemente houve um aumento significativo na produção simbólica ficcional nas quais questões ecológicas são o ponto central. Em um estudo publicado em 2015, Adam Trexler argumenta que por volta do ano de 2008 houve um recorde de publicações deste tipo (2015, p. 8-11). Narrativas ecodistópicas se tornaram tão proeminentes que já constituem um subgênero da ficção científica na América do Norte, recebendo o rótulo de “Cli-Fi”. É precisamente por causa desta vasta produção ficcional distópica, juntamente com a veiculação incessante de informação científico-jornalística e a cobertura de eventos catastróficos reais ou iminentes através dos meios de comunicação, que o impacto de tal discurso diminui. Por mais urgente que pareça a questão ou por mais convincente seja a argumentação, não há mais como se obter uma reação semelhante à do clássico de Rachel Carson, *Silent Spring* (1962).

Apesar de expressarem preocupações legítimas e bem fundamentadas em relação à vida no planeta, narrativas de caráter catastrófico têm um caráter intrinsecamente derrotista. Ainda que o propósito seja o de alertar o público em geral sobre o cominho perigoso que escolhemos ao endossarmos modelos de desenvolvimento econômico baseados no consumo irrestrito e de crescimento infinito, a eficácia de tal estratégia é questionável e talvez nociva, como argumentam vários críticos que referencio abaixo.⁶

Não só estas narrativas perderam o impacto que tinham, mas também é aparente que se tornam aos poucos mero entretenimento para consumidores passivos de catástrofes reais e imaginárias. A estratégia de se repetir a mensagem sobre a urgência de ações drásticas para se evitar a catástrofe iminente não tem sido muito bem sucedida em mudar a forma como as pessoas entendem e reagem a tais problemas. É sabido que a maioria das pessoas que estão cientes dos problemas ambientais, e principalmente do

⁶ Ver a esse respeito o argumento de Giovanni Arrighi em *Adam Smith in Beijing*. O autor aponta essa deficiência do capitalismo, que na concepção de Karl Marx reside em sua constante necessidade de expansão e sua incapacidade de gerar mão de obra. Arrighi, assim como críticos e teóricos eco-marxistas adicionam a essa deficiência a própria finitude de recursos naturais do planeta, o que, numa concepção fatalista e catastrofista, poderá desencadear o colapso do sistema capitalista e provocar uma verdadeira revolução.

fenômeno do aquecimento global, não mudam seus hábitos nem se engajam em qualquer tipo de ativismo político-ambiental (YUEN, 2012, p. 21).

Entretanto, os motivos para certa paralisia e desconfiança em profecias de catástrofes iminentes não são somente a desinformação, a fadiga, ou a superexposição a um volume imenso de informação. Jean Baudrillard adiciona à lista outra causa, muito mais perversa e mórbida, que é o que o filósofo chama de “Manutenção da Catástrofe”. Baudrillard argumenta que representações midiáticas de possíveis ou reais catástrofes propiciam um espetáculo consumido avidamente por espectadores do chamado primeiro mundo (1992, p. 67). Tal comportamento sádico está de certa forma imbuído também em propostas de grupos eco-anarquistas (Green Anarchists). Estes apostam na noção de catástrofe e caos como desencadeadores do colapso do sistema capitalista, o que forçaria uma mudança radical na forma como a humanidade lida com o ambiente. Sasha Liley argumenta que o discurso desse tipo de catastrofismo instiga ações destrutivas como forma de provocar caos e desintegração no sistema capitalista. Porém, Liley argumenta convincentemente que situações caóticas como as desejadas por esses grupos geram muito mais frequentemente o fortalecimento de regimes autocráticos de direita e não abrem espaço para avanço algum (2012, p. 68-76).

Narrativas ecodistópicas (ficcionalis ou não) encontram, desta forma, dificuldade em engajar o leitor a pensar e agir de forma incisiva em questões ambientais por vários motivos. Se a hipótese de Baudrillard é correta, poderíamos dizer que o discurso catastrofista veiculado em certas ecodistopias contribui para a inércia e o deleite de nossas fantasias apocalípticas. Tais formulações, ações e omissões fornecem também munção para estados autoritários e suas medidas reacionárias, xenofóbicas, beligerantes e igualmente apocalípticas e catastrofistas. Em última análise, Baudrillard argumenta que por trás do espetáculo da catástrofe está a recusa dos humanos a se tornarem vítimas de processos naturais, preferindo se manterem iludidos, como agentes de sua própria destruição (1992, p. 71).

A inércia é também uma reação comum devido à complexidade de fenômenos como mudança climática e o aquecimento global. O conhecimento sobre a totalidade de tais fenômenos está sempre além do alcance de indivíduos e comunidades. A incompreensibilidade deste fenômeno é precisamente o que Bruno Latour destaca como o principal obstáculo para a possibilidade de agência diante da escala dos problemas

ambientais: “as pessoas não estão equipadas com o repertório mental e emocional para lidar com uma vasta escala de eventos [...]. Elas têm dificuldade em assimilar a noção de uma aceleração tão rápida pela qual, além disso, devem se sentir responsáveis (2014, p. 1).

Similarmente, Timothy Morton chama processos e fenômenos complexos, tais como os que se relacionam ao aquecimento global, de “hiperobjetos”. O conceito de aquecimento global envolve uma gama vastíssima de variáveis, exigindo conhecimento e pesquisa em inúmeras áreas de investigação acadêmica. Desta forma, conceitos como estes “transcendem a especificidade espaço-temporal” e não podem ser entendidos em sua totalidade (MORTON, 2013, p. 9).

O atual debate crítico e teórico detecta e procura remediar as deficiências tanto do discurso do ativismo ambiental quanto da ecocrítica (em suas formas mais convencionais) em relação ao problema maior do aquecimento global e das mudanças climáticas. No cerne do debate está a questão do antropocentrismo e a busca de modos de superação da dicotomia hierárquica convencional entre humanidade e natureza.

2. Teorias da relação entre humanos e não-humanos: antiantropocentrismo

Uma das questões fundamentais de todo o discurso ambientalista é a relação entre humanos e não-humanos. Áreas como a Ecologia Profunda há muito tempo vêm trabalhando com a noção de que humanos e natureza não podem ser separados ou vistos em uma hierarquia. Essa abordagem enfatiza os atributos dinâmicos da natureza, juntamente com a rejeição do antropocentrismo e a valorização de histórias e o agenciamento de não-humanos (OTTO, 2012, p. 19-44). No entanto, desenvolvimentos mais recentes no debate apontam para falhas na Ecologia Profunda e em formas anteriores de ecocrítica. Recentemente, vários estudiosos e teóricos reavaliam modos mais convencionais de ecocrítica, apontando, entre outros aspectos, para a persistência de um caráter ainda bastante antropocêntrico desse discurso. Em *Ecological Thought*, Morton questiona as figurações da Natureza (com N maiúsculo) herdadas do romantismo que ainda informam o ambientalismo em todas as suas variedades, incluindo o holismo, o atomismo, o localismo e o puritanismo entre outros. Na sua opinião, essas ideologias totalizantes não abordam a interconectividade de humanos e

não-humanos em um nível mais profundo. Como forma de superar a dualidade humanos/natureza (sujeito/objeto), Morton propõe o termo *Mesh*, no qual seres humanos e não-humanos, assim como orgânicos e inorgânicos fazem parte de um contínuo (2010, pp. 8-10).

Com respeito a várias limitações adicionais no programa ecocrítico convencional, Timothy Clark identifica em discursos radicais como o da Ecologia Profunda um “tipo grosseiro de identidade de espécies”, juntamente com um tom moralista e pregador. Tal programa defende mudanças radicais, mas Clark observa que esse modo de ecocrítica ainda se ancora em um “nós humanos” como sujeito generalizado na relação humanos/não-humanos (2015, p.17). O autor argumenta que a ecocrítica desafia as representações idealistas da identidade humana sem confrontar realmente a “questão mais profunda do seu compromisso inicial com uma certa concepção de cultura per se” (CLARK, 2015, p. 20-21). Clark vê na crença cega no poder das representações culturais um dos aspectos mais vulneráveis de tal discurso.

Em relação ao discurso antropológico, uma crítica contundente ao modo convencional do discurso desta disciplina está no Perspectivismo Ameríndio, proposto por Eduardo Viveiros de Castro e Phillipe Descola. Com o objetivo de desestabilizar parâmetros de pensamento antropocêntricos e etnocêntricos fundados em dicotomias como cultura/natureza, humanos/não-humanos e sujeito/objeto, os proponentes do Perspectivismo Ameríndio apontam que do ponto de vista dos indígenas ameríndios todas as espécies de seres humanos e não-humanos são dotados de consciência e de cultura (CASTRO, 2002, p. 113-148).

Além das intervenções críticas e teóricas descritas acima, e também com o propósito de buscar uma nova forma de se estruturar uma plataforma mais produtiva para a discussão de questões amplas relacionadas ao meio ambiente e ao aquecimento global, Paul Crutzen propôs um conceito chave, o Antropoceno, que também desestabiliza perspectivas arraigadas nos binômios acima citados. Em “Geology of Mankind”, Crutzen argumenta que a humanidade atingiu um status novo como força transformadora com potencial destruidor de magnitude correspondente a inteiras eras geológicas. Esse novo status exige, por sua vez, que a humanidade assuma responsabilidade por interferências imprescindíveis na preservação e utilização racional de recursos naturais. Com a proposta do Antropoceno, Crutzen gerou um debate

vigoroso e inovador em que a dicotomia humanos/natureza não mais representa um impasse. Crutzen também atraiu críticas inflamadas nas quais acadêmicos das áreas mais diversas o acusam de defender uma noção que restaura a premissa da superioridade humana em sua relação com o ambiente.

O historiador Dipesh Chakrabarty foi o primeiro a elaborar sobre as implicações teóricas do Antropoceno para o discurso clássico humanístico da história. Seu artigo seminal “The Climate of History” impacta os campos das ciências sociais e das humanidades de maneira direta e profunda. No cerne do argumento de Chakrabarty está a alegação de que no Antropoceno as escalas temporais que informam disciplinas como a história humanista se tornam insuficientes quando confrontadas com a magnitude da temporalidade da história natural. Ou seja, agora que a humanidade (cuja história se estende por milhares de anos) se tornou uma força natural de magnitude semelhante ao de eras geológicas (cuja história se estende por bilhões de anos), as duas escalas se misturam. Em decorrência desse novo status da história humana, Chakrabarty deduz que “as explicações antropogênicas das mudanças climáticas soletram o colapso da antiga distinção humanista entre história natural e história humana” (2009, p. 201). E a partir desta tese geral, o autor elabora novas implicações e possibilidades desse colapso para as ciências sociais e humanas.

Propostas como as de Crutzen, Chakrabarty e Will Steffen constituem uma narrativa agora dominante no debate sobre o Antropoceno. Mesmo críticos que compartilham a noção de que estamos numa era geológica distinta têm feito críticas severas a esta narrativa, particularmente por sua tendência a homogeneizar a categoria “humanidade” e atribuir responsabilidade pela devastação do meio ambiente e por sua preservação indiscriminadamente à totalidade dos seres humanos no planeta. Christophe Bonneuil argumenta que, em resposta à narrativa principal sobre o Antropoceno, surgiram outras três narrativas divergentes no atual debate em torno do conceito, que são a Eco-Pragmática, a Eco-Catastrófica e a Eco-Marxista (ou narrativas do Capitaloceno). A narrativa Eco-Pragmática (também conhecida como narrativa Eco-Modernista ou Pós-Natureza) expande e radicaliza as premissas da narrativa Eco-Naturalista (BONNEUIL, 2015, p. 24). Esta narrativa proclama o Antropoceno como o fim da “Natureza Um”, uma entidade passiva e sem história. Os eco-pragmáticos refutam a noção de que o Antropoceno exija mais humildade e cautela em relação à

Terra. Esses estudiosos “radicalizam o projeto baconiano para artificializar a Terra” (BONNEUIL, 2015, p. 25). Por outro ângulo, e rejeitando o que percebem como linearidade simplista e o antropocentrismo de eco-naturalistas e eco-pragmáticos, as narrativas Eco-Catastróficas veem o planeta em seu estado atual como algo análogo ao mito de Medeia, a deusa que matou seus filhos depois de ser traída por Jasão (BONNEUIL, 2015, p. 26). Tal narrativa não vê a humanidade progredir em direção a uma vida melhor, mas sim como uma série de desastres que levarão ao final catastrófico. E, por fim, similarmente, as narrativas de Capitaloceno ressaltam o fato de que o capitalismo é inerentemente predatório ao ambiente. As formulações de Capitaloceno rejeitam a noção de humanidade como a espécie responsável, como um todo, pela crise ambiental. Em vez disso, eles veem o Capital como o culpado.

Bruno Latour alerta para um grande problema ainda deixado sem resposta por todas as elaborações ecocríticas surgidas a partir do conceito de Antropoceno. Latour adverte que devemos nos distanciar tanto dos sonhos de completa dominação da natureza quanto da ameaça de nos tornarmos inteiramente “naturalizados” (2014, p. 5). Ou seja, tanto a noção de que humanos devem buscar o total controle e domínio sobre a natureza quanto o desejo de um retorno a uma espécie de Éden pré-moderno (em que humanos e natureza se misturem em perfeita harmonia) representam divagações improdutivas e autodestrutivas.

Latour se refere ao planeta terra como Gaia, um novo sujeito que reage de forma imprevisível através dos fenômenos naturais comumente associados a mudanças climáticas. Latour expande o conceito de Antropoceno para ponderar sobre o novo status que tanto humanos como não-humanos adquiriram após a interferência humana ter alcançado a atual escala geológica. Ou seja, Gaia foi animada por seres humanos e, como resultado, se torna um agente diferente. Da mesma forma, os seres humanos perdem sua forma de autocompreensão, sua identidade antropocêntrica na relação com a natureza (em que convencionalmente se veem como sujeitos autônomos) e ganham um novo status. Ao perder sua autonomia, ambos adquirem o status de “quase-sujeitos”. Os seres humanos se tornam novos sujeitos porque podem “ser submetidos aos caprichos, mal humor, emoções e até mesmo vingança de outro agente [Gaia], que também adquire novo status após sofrer a ação humana” (LATOUR, 2014, p. 5).

Em vista das complexidades levantadas por todas essas abordagens ao conceito de Antropoceno, parece que, apesar das controvérsias e divergências, teóricos e críticos compartilham a convicção de que conceitos arraigados sobre natureza, história, humanos e não-humanos devem ser reavaliados drasticamente. Todas as concepções teóricas e críticas descritas acima fornecem informações valiosas sobre como proceder tanto em teoria como em prática para que o agenciamento político seja mais efetivo.

Na análise dos romances que proponho busco esclarecer como as convenções baseadas em binômios tais como homem/natureza, cultura/natureza, sujeito/objeto são retratados e questionados nas narrativas de Atwood e Brandão.

3. A trilogia *MaddAddam* e *Não verás país nenhum* e as relações entre humanos, não-humanos, tecnologia e Antropoceno

Tanto nas narrativas de Atwood quanto na de Brandão há o que se pode chamar de confluência entre história natural e história sócio-cultural. Por extensão, pode-se afirmar que estas narrativas abolem a distinção entre primeiro plano e plano de fundo, ou seja o ambiente retratado não é simplesmente um pano de fundo da ação humana. Como argumentam os teóricos do Antropoceno, o ambiente natural representado nestas narrativas não é simplesmente um objeto. A natureza e os não-humanos adquiriram um novo status de “semisujeitos”, como diria Latour, enquanto humanos perderam seu status de sujeitos soberanos e passam a ser concomitantemente semisujeitos e semiobjetos.

O ponto de origem desses precários cenários pós-catastróficos constitui uma distinção importante entre as narrativas. A São Paulo de Brandão sofreu um rápido processo de degradação, mas essa degradação não pode ser atribuída a um evento específico. A cidade (assim como todo o país) sucumbiu a problemas de superpopulação e exploração predatória de recursos naturais que geraram escassez de água, poluição e calor excessivo. Até certo ponto, todos esses problemas já existiam nessa cidade muito antes da publicação do romance. Neste aspecto, o retrato que Brandão compõe da cidade e do país no futuro é uma extrapolação, mas inteiramente lógica e plausível. Por exemplo, a compartimentação do espaço urbano no romance de Brandão é representada de forma mais enfática na tensa relação entre os Acampamentos Paupérrimos e os domínios urbanos exclusivos, que são alcançáveis apenas mediante autorização

governamental. As favelas sempre foram “acampamentos paupérrimos” e nas áreas nobres o acesso sempre foi restrito.

Subentende-se na narrativa de Brandão que todo o processo de deterioração ocorre devido ao fato de o Brasil ter aceitado passivamente o modelo de desenvolvimento imposto pelas forças do capitalismo. O Brasil continuou exercendo seu papel de fornecedor de matéria prima com aspirações de se transformar em uma grande nação desenvolvida, ou seja, o país do futuro. Tal processo de modernização conservadora e dependente foi realizado de forma desonesta, irresponsável e incompetente. Em um diálogo entre Souza e seu melhor amigo, Tadeu, o protagonista faz um comentário que põe em evidência tal mecânica:

Parece até complô de nível mundial. Uma divisão do mundo moderno acertada entre as grandes nações e os amaciados países subdesenvolvidos. [...] Um país subdesenvolvido vivendo em clima de ficção científica. Sempre fomos um país incoerente, paradoxal. Mas não pensei que chegássemos a tanto. (BRANDÃO, 2008, p.108-109)

Fica claro, portanto, que Brandão se refere ao Brasil como uma nação sem soberania, subserviente a interesses imperialistas e corporativistas. E tal observação tem implicações quase que opostas. A primeira é a de atribuir responsabilidade ao país por aceitar tacitamente sua posição dominada, cujo resultado é catastrófico para o país e para mundo. Por outro lado, ao ser manipulado e forçado a obedecer tais regras e interesses, o Brasil se redime parcialmente de sua responsabilidade pelo desastre, já que a imposição do modelo capitalista predatório é algo externo e inelutável. Em outras palavras, o Brasil é o paradoxal “agente passivo” de forças externas. Não é por acaso que Souza, ao buscar fazer sentido da situação através de um constante inquérito sobre a história do Brasil, obtém respostas que extrapolam o limite do nacional e evidenciam a posição subsidiária do país a agentes multinacionais. Suas investigações também lhe desestabilizam a noção de tempo histórico no sentido convencional e humanista em relação à história natural e geológica. Ou seja, ao perceber que as transformações que presenciou no curto espaço de tempo de sua vida são da magnitude de milhões de anos, Souza é confrontado com o que Chakrabarty designa como o colapso das explicações antropogênicas de história. Como um professor treinado em moldes convencionais, em busca de respostas na histórica político-social e ambiental do país, Souza se vê cada vez mais confuso e fracassa em sua busca por respostas (GOUVEIA, 2017).

Na trilogia de Margaret Atwood não há praticamente menção a governos ou formas efetivas de representação de direitos e anseios populares. As corporações dominam totalmente a esfera do poder (político e econômico) e também detêm o monopólio da tecnologia. Muitas dessas corporações recebem nomes que sugerem a área exata de suas atividades criminosas. Por exemplo, o grande conglomerado CorpseCorps é responsável pelo controle do suprimento de alimento e também pela morte de qualquer um que represente algum obstáculo. E foi de dentro de uma dessas corporações que Crake realiza seu projeto secreto de criação de humanoides com o intuito de substituir a humanidade como tal por uma espécie de utopia naturalista. Os filhos de Crake são herbívoros, totalmente adaptados ao ambiente natural inóspito em que se encontra o planeta. São ingênuos, compassivos e incapazes de cometer violência.

A visão de Atwood sobre a ordem política internacional, dessa forma, já tem por certo a insignificância, ineficácia, obsolescência e corrupção de qualquer governo. A visão da autora sobre o papel do governo é fundamentalmente distinta da de Brandão. O mundo de Atwood é pós-nacional e retrata uma realidade globalizada em que as barreiras nacionais, as políticas econômicas, a soberania e outros marcadores da ordem mundial nacional não mais existem. No entanto, a noção de tempo histórico linear, de uma historicidade centrada na ação humana, é o que prevalece na trilogia. A este respeito, Atwood não apresenta nenhum questionamento ou desestabilização de tais pressupostos antropocêntricos.

Os romances de Margaret Atwood retratam um cenário pós-catastrófico desencadeado por um grande evento, em decorrência do experimento biológico de Crake. A trilogia *MaddAddam* se passa numa cidade imaginária, New New York, nos Estados Unidos. No período anterior ao desastre químico que praticamente extermina a humanidade, o ambiente urbano apresenta basicamente dois tipos de espaços. Assim como no romance de Brandão, a cidade é brutalmente segregada. Os vários *compounds* são os quartéis gerais das grandes corporações onde moram seus empregados e suas famílias. Esses espaços são protegidos por rigorosos sistemas de segurança, enquanto os Pleeblands (uma tradução literal seria Terra de Plebeus) são os espaços dentro desta cidade que estão excluídos do “progresso”, contaminados quimicamente e dominados por drogas, crime, pobreza, prostituição e violência.

Em Atwood, o Norte global (mais especificamente os Estados Unidos) é o local da vanguarda tecnológica e como tal é também o agente perpetrador do fim da humanidade. É preciso enfatizar que foi o experimento de Crake que provocou o colapso quase total da humanidade tal como a conhecemos. Desta forma, Atwood atribui muito mais poder ao indivíduo, na figura do cientista louco, o hacker do sistema. Isso também implica que o núcleo do desenvolvimento tecnológico está na América do Norte e a mentalidade antropocêntrica megalomaniaca prevalece. Crake se vê como o mais racional dos seres, mas em seu ato final de destruição da raça humana ele é movido por impulsos de ordem emocional, como o amor, o ciúme e o rancor. Portanto, Atwood atribui a um indivíduo um poder acima de qualquer elemento natural, tanto de destruição quanto de criação de um novo mundo. Se o desastre ecológico que ameaça a humanidade, visto a partir do Brasil, é consequência da má fé, incompetência e corrupção, na perspectiva do Norte, esse desastre final é causado pela genialidade de um só humano. Percebe-se, portanto, que em Atwood um indivíduo prevalece como agente da catástrofe. Crake pode ser louco e megalomaniaco, mas não é incompetente. Ele é quem determina tanto a catastrófica pandemia quanto a morte de sua amada e sua própria morte:

Enquanto Jimmy assistia, paralisado e descrente, Crake deixa Oryx cair para trás, sobre seu braço esquerdo. Ele olha para Jimmy, um olhar direto, sem sorriso. “Estou contando com você”, ele disse. Então ele corta o pescoço de Oryx. Jimmy atirou nele. (ATWOOD, 2003, p. 503)⁷

Crake é o sujeito soberano não somente do desastre pandêmico que praticamente aniquila a humanidade ou de sua própria morte e a de seu amor, Oryx. Ele é também quem teve a visão, a capacidade e as condições necessárias para engendrar a espécie transumana dos filhos de Crake. Por outro lado, na visão de Brandão, o desastre resulta da cegueira de ações irracionais, inconsequentes, desastrosas de milhões ou bilhões indivíduos. Em *Não verás* não é possível traçar uma linha contínua e lógica entre eventos e ações que desencadeiam o grande desastre que afetará a humanidade como um todo.

⁷ Original em inglês: “As Jimmy watched, frozen with disbelief, Crake let Oryx fall backwards, over his left arm. He looked at Jimmy, a direct look, unsmiling. ‘I’m counting on you’, he said. Then he slit her throat. Jimmy shot him”.

Em muitos aspectos, a opção estética de Brandão se adequa melhor tanto ao absurdo da situação quanto ao empobrecimento das relações sociais, da morte da cultura e sua inextirpável conexão com a natureza. Seu texto dialoga com distopias clássicas do século XX. A natureza opressiva do governo e seu aparato estatal nesta narrativa são exagerados, caricaturescos e em vários momentos satíricos, diretamente relacionados com *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley, e *1984*, de George Orwell. A vigilância constante (a principal função do Big Brother de Orwell) aparece sob a forma de helicópteros monitorando a cidade, do policiamento constante dos Militécnicos e dos alto-falantes do estado dando ordens e fazendo propaganda autocongratatória. A sensação geral de desconfiança entre os colegas é também uma reminiscência do romance de Orwell, em que os personagens nunca tem certeza se seu interlocutor é um informante do governo ou não. Da mesma forma, o fato de que os livros e registros oficiais de qualquer tipo tenham sido proibidos e destruídos é uma reminiscência do clássico de Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*. O exército de Militécnicos, programado para servir o sistema a qualquer custo, nos lembra as manipulações genéticas que criaram uma legião de indivíduos perfeitamente condicionados para exercer funções sociais específicas em *Admirável mundo novo*.

No entanto, a atmosfera de absurdo, irracionalidade, arbitrariedade e estranheza das situações em que os personagens se encontram aponta, inequivocamente, para o universo ficcional de Franz Kafka. A experiência pessoal de Souza na narrativa é marcada pelo acúmulo de perdas que tem início a partir de sua aposentadoria forçada da posição de professor universitário. Souza e todos os outros personagens vivem em total estado de alienação. Todas essas perdas parecem ser arbitrárias, absurdas e devido a contingências inescrutáveis. A experiência de alienação e perda de Souza faz dele um personagem intimamente relacionado com o de Kafka: o semiautobiográfico Joseph K., de *O processo*, ou simplesmente K., em *O castelo*.

Brandão evita o tom moralista e o posicionamento típico de heróis tradicionais que permanecem como bastiões da razão e do bem. Souza é um herói vencido, consciente de suas falhas, omissões e limitações. A inépcia e a desonestidade fazem parte do tecido social e cidadãos comuns também são responsabilizados. Souza se culpa por seu silêncio e covardia. Não está tentando defender sua postura. Nenhum herói se sustenta no contexto da narrativa de Brandão.

De muitas maneiras, *Não verás* é uma narrativa mais radical e mais incisiva. No que diz respeito à tecnologia, Brandão retratou uma sociedade que está à mercê de experiências tecnológicas e científicas, a maioria das quais é obsoleta ou usada apenas para controlar e subjugar a população. O Brasil não é o lugar do desenvolvimento da tecnologia e da ciência, mas sim um receptáculo passivo e duplicador dos piores experimentos científicos já imaginados no mundo. Como único remanescente da classe intelectual, Souza reflete sobre o sonho megalomaniaco de conquista total do universo através da tecnologia, algo que se cultua principalmente na vanguarda científica das superpotências mundiais. Pela perspectiva de Souza, representando o olhar do terceiro mundo, tal sonho se constitui como talvez a última e mais ousada de todas as transgressões humanas:

Teria o homem ido além, ousado alterar a estrutura interna do universo? Modificá-la, sem antes sequer compreender, ou dominar, as pequenas estruturas que somadas formam o nosso mundo? Quer dizer: ele ainda não estava preparado para a grande modificação e cometeu um grande erro. Em algum ponto. (BRANDÃO, 2008, p. 95)

As ponderações de Souza denotam certo receio, uma preocupação de natureza ética em relação ao ímpeto humano de dominação total do planeta e a magnitude de seu impacto até mesmo no universo. Souza nunca está certo de nada. Sua jornada é sempre especulativa e em geral se volta para o passado com o intuito de fazer sentido sobre o processo que levou à catástrofe. Em suas perambulações Souza encontra, em vez de explicações sobre o passado, mais indícios de outra catástrofe iminente, algo ainda mais drástico e final.

Por outro lado, na trilogia de Margaret Atwood não existem incertezas sobre as causas da catástrofe ambiental e da degeneração social em que se encontram os personagens, antes e depois da pandemia desencadeada por Crake. Isto é, mesmo antes da tentativa de extermínio total da vida humana, todos já viviam uma realidade pós-catastrófica, embora não tão extrema e letal quanto à que foi criada por Crake. A trilogia é riquíssima em reflexões e autorreflexões sobre a relação entre humanos e não-humanos. Não existe tampouco dúvida sobre quem é o responsável pela catástrofe final. Há, portanto, nessa linearidade histórica e no ato decisivo de Crake, uma formulação muito mais simplista, reducionista e antropocêntrica na trilogia *MaddAddam* do que em *Não verás país nenhum*. Margaret Atwood não se atem às complexidades e à profunda

alteração dos papéis de sujeito e objeto no contexto das mudanças climáticas induzidas por humanos. O fato de que tal transformação requer uma reconceptualização da História humanista não altera a estrutura ou as atitudes dos personagens. Todos, exceto Jimmy, mantêm sua sanidade, sua capacidade de raciocínio lógico e sua mentalidade antropocêntrica sem maiores questionamentos.

Outras falhas da narrativa da trilogia de Atwood incluem o longo enredo cheio de clichês e de enredos paralelos que se acumulam gratuitamente sem contribuir ao desenvolvimento da narrativa principal. No total, a narrativa da trilogia se arrasta por mais de mil páginas, e o acúmulo de eventos e personagens, contudo, não acrescenta grande densidade aos argumentos centrais. A narrativa é repleta de recursos formulaicos que oferecem ao leitor generosas doses de sentimentalismo e heroísmo românticos, mesmo em um contexto em que tudo indica o colapso de um sistema de valores morais e éticos. Ainda que de forma irônica e por meio de certa autoimplicação, o texto segue uma estética realista, direta, com pouca densidade simbólica ou metafórica, o que não se adequa bem à representação de eventos e seres do mundo da fantasia e da imaginação.

Apesar de retratar extensamente certos aspectos da devastação ambiental do planeta, Atwood deixa espaço para animais, plantas e outros recursos naturais suficientes para a sobrevivência de muitos seres humanos e humanoides. Os seres humanos e não-humanos encontram dificuldades em se adaptar a um ambiente inóspito e sem os confortos com os quais estavam acostumados, mas subentende-se que esses sobreviventes podem dar origem a um mundo novo (um mundo admirável?). A narrativa perde, desta forma, o foco em vários pontos devido ao excesso de enredos paralelos, de diálogos triviais, de flashbacks cheios de personagens secundários e detalhes sobre o passado traumático de cada um dos personagens centrais. A autora tem habilidades técnicas indiscutíveis e destreza ao alternar passado e presente e ao construir perfis psicológicos bem delineados, multidimensionais e profundos. Afinal, Atwood é uma escritora essencialmente de romances psicológicos de estética realista e suas aventuras pelo universo da ficção científica são, de acordo com a própria autora, experimentos especulativos sobre cenários futuros (ATWOOD, 2011, p. 5).

Brandão, por outro lado, constrói uma narrativa dinâmica, de ritmo constante e ligeiro, e voltada sempre para problemas centrais e questões agudas sobre o ambiente sócio-cultural, político e ambiental. Numa visão radical de um futuro distópico, a

narrativa é ousada e exagerada (beirando a caricatura). O autor não deixou espaço para seres não-humanos e nunca deixou de lado considerações de ordem ambiental, com descrições minuciosas em que a interdependência de humanos em relação a não-humanos é retratada de diversas formas. Sua narrativa antecipa um desastre maior, mas há um vislumbre de esperança no final quando uma folha verde brota no cimento rachado.

Considerações finais

Considerando-se vários dos problemas levantados por teóricos e críticos mencionados neste ensaio, ambas as narrativas oferecem vasto material para reflexão. Ambas representam visões aterrorizantes de um futuro que a cada dia se torna mais plausível. *Não verás país nenhum* e a trilogia *MaddAddam* sobrevivem com destaque em meio a um vasto lixo cultural de narrativas previsíveis, estereotípicas e sensacionalistas. Ambas constituem intrincadas representações simbólicas da relação entre a humanidade e o ambiente físico com o qual se relacionam inextricavelmente. O local ideológico da enunciação de cada narrativa é o que mais claramente diferencia a postura de cada autor em relação ao problema central. A visão de futuro em Atwood parte do pressuposto que as ações do Norte global e dos agentes na vanguarda da pesquisa tecnológica determinam o fim da humanidade como a conhecemos. Por outro lado, Brandão parte do pressuposto de que o Brasil, parte do Sul global, é uma entidade complacente, sem poder decisório e sem um projeto de futuro, um país que voluntariamente participa de um projeto que leva ao destino catastrófico representado no romance.

O obstáculo maior que ambas as narrativas encontram decorre da premissa catastrofista inerente aos gêneros distópicos. O sistema atual que sustenta a humanidade e seus ideais está condenado. Porém, esse modelo não é o único. A pergunta que permanece ao final de ambas as narrativas continua sem resposta: é esse o fim que queremos?

REFERÊNCIAS

ARRIGHI, G. *Adam Smith in Beijing: Lineages of the Twenty-First Century*. New York: Verso, 2007.

ATWOOD, M. *MaddAddam*. New York: Bloomsbury. 2013

- _____. *In Other Worlds: SF and The Human Imagination*. New York: Nan A Talese/DoubleDay, 2011.
- _____. *Oryx and Crake*. New York: Random House, 2003.
- _____. *The Year of the Flood*. New York: Bloomsbury, 2009.
- BAUDRILLARD, J. *The Illusion of the End*. Tradução de Chris Turner. Stanford: Stanford University Press, 1994.
- BONNEUIL, C. The Geological Turn: Narratives of the Anthropocene. In: HAMILTON, C.; BONNEUIL, C.; GEMENNE, F. (Orgs.). *The Anthropocene and the Global Environmental Crisis*. London: Routledge, 2014. p. 17-31.
- BRANDÃO, I. L. (1981) *Não verás país nenhum*. São Paulo: Global, 2008.
- CASTRO, E. O nativo relativo. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 113-148, 2002.
- CHACKRABARTY, D. The Climate of History: Four Theses. *Critical Inquiry*, Chicago, v. 35, p. 197-222, 2009.
- CLARK, T. *Ecocriticism on the Edge: the Anthropocene as a Threshold Concept*. New York: Bloomsbury, 2015.
- CRUTZEN, P. Geology of Mankind. *Nature*, London, v. 415, p. 23, 2002.
- GOUVEIA, S. The Collision of Disparate Historical Timescales in Ignácio de Loyola Brandão's *And Still the Earth*. *Latin American Literary Review*, Pittsburgh, v. 44, n. 87, p. 24-33, 2017. Disponível em: <<https://www.lalrp.net/articles/abstract/9/>>. Acesso em: 1 dez. 2017.
- LATOURE, B. Agency at the Time of the Anthropocene. *New Literary History*, v. 45, p. 1-18, 2014.
- LILEY, S. Great Chaos Under Heaven: Catastrophism and the Left. In: DAVIS, J. et al. (Eds.). *Catastrophism: the Apocalyptic Politics of Collapse and Rebirth*. Oakland: PM, 2012. p. 44-76.
- MORTON, T. *The Ecological Thought*. Cambridge: Harvard University Press, 2010.
- _____. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.
- OTTO, Eric. *Green Speculations: Science Fiction and Transformative Environmentalism*. Columbus: Ohio State University Press, 2012.
- TREXLER, A. *Anthropocene Fictions: the Novel in a Time of Climate Change*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2015.
- YUEN, Eddie. The Politics of Failure Has Failed: the Environmental Movement and Catastrophism. In: DAVIS, J. et al. (Eds.). *Catastrophism: the Apocalyptic Politics of Collapse and Rebirth*. Oakland: PM, 2012. p. 15-43.

O filho bastardo: o vampirismo em João Cardoso de Menezes e Souza

The bastard son: vampirism in João Cardoso de Menezes e Souza

Letícia Cristina Alcântara RODRIGUES*

Universidade Federal de Goiás (UFG)

RESUMO: Cid Vale Ferreira (2002) afirma que o vampiro é o fruto bastardo da mescla incestuosa de Amor e Morte. Nesse sentido, encontramos no romance em forma de poema “Octavio e Branca ou a maldicção materna”, de João Cardoso de Menezes e Souza, um exemplar dessa união. João Cardoso (1827-1915) apresenta uma tônica gótica em suas obras e um timbre tétrico que repercute na dicção de Álvares de Azevedo entre outros. É um dos poucos poetas brasileiros do Romantismo a trabalhar o tema do vampirismo em voga na então produção artística europeia. Seu poema “Octavio e Branca ou a maldicção materna” é, provavelmente, a primeira obra sobre vampiros da literatura brasileira. Assim, propomos um estudo da figura vampírica no poema, no sentido de compreender, por meio da hermenêutica simbólica, como esse personagem mitológico se torna filho das divindades Amor e Morte, apoiando-nos em teóricos que se detiveram no estudo do vampiro.

PALAVRAS-CHAVE: João Cardoso de Menezes e Souza. Amor. Morte. Vampirismo. Hermenêutica simbólica.

ABSTRACT: Cid Ferreira Vale (2002) claims that the vampire is an incestuous offspring, the mixture between Love and Death. With that in mind, we can see in novel in verses “Octavio e Branca ou a maldicção materna”, by João Cardoso de Menezes e Souza, an example of this union. João Cardoso (1827-1915) displays a gothic tone in his works, and a gloomy register that resonates in Álvares de Azevedo’s diction, among others. He is one of the few Brazilian romantic poets who works with vampirism, a theme that was then in vogue in European artistic production. His poem “Octavio e Branca ou a maldicção materna” is probably the first text about vampires in Brazilian literature. Therefore, we propose a study of the vampire character in this poem in order to understand, through symbolic hermeneutics, how this mythological character becomes a child of Love and Death. In our analysis, we rely on theoreticians who have devoted themselves to vampire studies.

KEYWORDS: João Cardoso de Menezes e Souza, Love, Death, Vampirism, Symbolic Hermeneutics.

* Doutoranda em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás (FL/UFG). E-mail: letycrys@gmail.com

Introdução

O personagem vampírico está presente nas narrativas desde tempos imemoráveis. Seja no relato oral ou escrito, esse ser das trevas que habita o imaginário humano está intimamente ligado tanto a Eros quanto a Tânatos, divindades gregas que personificam o Amor e a Morte, respectivamente.

Assim, propomos no presente estudo uma análise do romance em forma de poema de João Cardoso de Menezes e Souza, intitulado “Octavio e Branca ou a maldicção materna”, provavelmente a primeira obra sob o tema do vampirismo na literatura brasileira. A obra nos apresenta um novo olhar sobre essa criatura das trevas, em parte enevoadada pelos versos de João Cardoso, mas também explicitada pelas próprias explicações do poeta ao final de seu trabalho.

1. O vampirismo, Eros e Tânatos

Nos diversos relatos que encontramos sobre o vampiro, apreendemos este ser como caracterizado como a encarnação de maus presságios ou portador de uma dualidade de forças, estigmatizado por romper barreiras e, muitas vezes, por ser subversivo em relação às convenções sociais e humanas, além de ser portador de um erotismo nato e representar um agente da morte. Conforme Marco Moraes aponta, o vampiro é “um mosaico de cores e traços surgidos de diferentes lugares que se juntaram com o tempo e moldaram, lentamente, a fisionomia que hoje temos dele: um morto que levanta da tumba para se alimentar do sangue dos vivos” (MORAES, 2003, p. 4). No entanto, não podemos rotulá-lo apenas como um sanguessuga, pois há diversos tipos de vampirismo, como os vampiros psíquicos ou emocionais e energéticos, que, conforme Nina Auerbach afirma, alimentam-se de “energia, generosidade emocional, autocontrole, criatividade, talento, memórias” (AUERBACH, 1995, p. 102, tradução nossa⁸).

Essa criatura, nascida nas lendas e relatos orais, tornou-se mais vívida nas páginas literárias, que, a partir do século XIX, tomaram-no como um dos personagens principais do gótico. Assim, encontramos no texto de João Cardoso algumas características que remetem a esse estilo literário, como a presença do castelo, a atmosfera lúgubre, a possibilidade sobrenatural e também a morte.

⁸ No original, “energy, emotional generosity, self-control, creativity, talent, memories”.

Meia noite sôou! - Por toda a parte
Silencio sepulcral desdobra as azas!
Nem estrondo de andar, que trilhe as ruas
Nem brisa, que murmure brandamente!
[...]
Era a hora em que o negro anjo da morte
Seguido d'um cortejo de finados,
Ergue co'a espada as lápides dos mortos
(SOUZA, 2002, p. 210).

Nesses versos, encontramos o tom macabro que marca a entonação do poema do escritor, trazendo a força sobrenatural para aquele mundo narrado, possibilitando a presença de elementos fantásticos e seres que não pertencem à ordem natural do mundo. Assim, a morte é invocada tanto pela atmosfera mortuária quanto pela figura do anjo negro.

Inúmeras são as obras que trazem o vampiro como personagem principal, descrevendo-o como um sugador de vidas, à procura de saciar sua sede, ou terminar algo inacabado. Sua figura, durante muito tempo, foi utilizada como um *standard* de qual comportamento não seguir, motivo pelo qual encontramos, na década de 1980, sua associação às doenças sexualmente transmissíveis, como a AIDS – *Acquired Immune Deficiency Syndrome*. Essa ligação, além do comportamento rebelde do vampiro, aquele que se insurge contra a Morte, também ocorre pela presença do elemento erótico no mito. Desde Lâmia e Lilith, na mitologia grega e hebraica respectivamente, até nos textos que trazem o vampiro astucioso e galante – como a vampira Carmilla, de Le Fanu (1872); o noivo Guilherme em “Lenore”, de Gottfried August Bürger (1773); a noiva no poema “A noiva de Corinto”, de Goethe (1797); e Lestat, de Anne Rice (1976) – a presença do erotismo é acentuada no comportamento do vampiro, que preza de sua liberdade para poder dar vazão a sua expressão sexual.

O erotismo está relacionado a Eros, o deus grego associado ao amor, que, na *Teogonia*, está descrito como um dos deuses primordiais existentes desde antes do universo:

Bem no início, Abismo nasceu; depois,
Terra largo-peito, de todos assento sempre estável,
dos imortais que possuem o pico do Olimpo nevado,
o Tártaro brumoso no recesso da terra largas-rotas
e Eros, que é o mais belo entre os deuses imortais,
o solta-membros, e de todos os deuses e todos os homens
subjuga, no peito, espírito e decisão refletida
(HESÍODO, 2013, p. 116-122)

O poder da beleza é dado a ele, que é capaz de inspirar grandes feitos, tanto em relação aos mortais quanto aos imortais. É-lhe concedido, no texto de Hesíodo, “um poder com extensão suficiente, [...] para assegurar tanto a coesão como a perenidade do universo” (apud LÉVY, 2005, p. 319), pois Eros é uma força geratriz, oculta e monstruosa, uma potência cósmica que penetra o universo e o amor doce-amargo que confunde sentimentos e gera lamentos.

Conforme Junito Brandão (1986), o mito de Eros possui muitas variantes e diversificadas genealogias, como a que Platão apresenta, pela voz de Aristófanes, em *O banquete*. Nesse diálogo, Eros é filho de Póros (Expediente) e Penía (Pobreza) e, por esse motivo, possui características bem definidas, que fazem desse deus “uma força, uma ‘energia’, perpetuamente insatisfeito e inquieto: uma *carência* sempre em busca de *plenitude*. Um *sujeito* em busca do *objeto*” (BRANDÃO, 1986, p. 187, grifos do autor).

O vampiro, como ser que não pertence nem a um mundo nem a outro, também pode ser entendido como uma criatura em busca de algo: seja a vingança, seja o amor perdido, seja o simples fato de querer manter-se nesse meio-termo. Compreendemos, dessa forma, o vampirismo como um contraste à santidade da criação divina, sendo, muitas vezes, uma extensão da imagem do Demônio. Assim, sua associação a Eros diz respeito ao embate entre o espírito criador e sua força destruidora, como podemos encontrar nas peças de Eurípedes,⁹ em que esse deus “aparece armado com um arco. Os projéteis disparados por Eros provocam dores e levam as vítimas à loucura e a atos criminosos” (SCHÜLER, 1994, p.101).

Relacionados a Eros, podemos citar os incubos e os súcubos, seres demoníacos que atacavam jovens inocentes durante o sono. O primeiro era o demônio masculino e o segundo, o feminino, e ambos cometiam inomináveis atos sexuais com suas vítimas durante a noite. Essas criaturas podem ser associadas ao vampirismo uma vez que, após os ataques, suas vítimas sentiam-se esgotadas fisicamente, pois eles sugavam as energias humanas durante o ato sexual (IDRICEANU; BARTLETT, 2007). Segundo Flavia Idriceanu e Wayne Bartlett (2007), a crença nos súcubos e incubos esteve bastante disseminada durante os tempos medievais, sendo utilizados pela Igreja Católica como

⁹ Segundo Lévy (2005), Eurípedes é o introdutor de Eros portando um arco e flechas, concedendo à entidade mitológica o poder de arruinar a vida daqueles a quem toca com seu amor.

forma de repressão sexual, reforçando o tabu a respeito do sexo nesse período e nos posteriores.

Assim como o vampiro está ligado a Eros também podemos relacioná-lo com Tânatos, uma vez que é um ser paradoxal, está vivo e morto ao mesmo tempo. Tânatos, segundo Hesíodo, é filho de Nix, noite, e irmão gêmeo de Hipno, deus do sono, e de Moira e Quere. Ele é “o gênio masculino alado que personifica a Morte” (BRANDÃO, 1986, p. 226), sendo essa morte o “*ocultar-se, ser como sombra*” (1986, p. 225, grifos do autor), representando o lado perecível e destruidor da vida.

Nesse sentido, as palavras de Ferreira (2003), que trazem o vampiro como um filho bastardo¹⁰ dessas divindades, tornam-se claras, à medida que encontramos no mito vampírico tanto a força vital e inquieta de Eros quanto a sombra imposta por Tânatos, a perenidade à qual até essa criatura está presa, condicionada a viver sob certos aspectos, como a noite.

É essa dualidade que encontramos no texto de João Cardoso de Menezes e Souza, “Octavio e Branca ou a maldicção materna”. Os jovens amantes, Branca e Octavio, são atingidos pelo poder criador de Eros e tomados pela perenidade de Tânatos. Impedidos pelos pais da jovem de concretizarem-se no amor, restam-lhes a morte e, sob esse aspecto, a sede de vingança contra aquele que os condenaram. Como já vimos, o vampiro, muitas vezes, foi tomado como esse ser vingativo, que retornava da tumba para punir os vivos e os condenar à morte.

2. João Cardoso e os vampiros

João Cardoso, poeta, político, professor, jornalista e tradutor, nasceu em Santos em 1827, frequentando posteriormente a Academia de Ciências Jurídicas e Sociais de São Paulo, onde teve contato com toda uma geração de jovens influenciados pela “rebeldia de Byron” (FERREIRA, 2003, p. 202), como Bernardo Guimarães e Álvares de Azevedo. Em 1849, publicou seu primeiro livro *A harpa gmedora*, “um dos sustentáculos de nossa segunda geração romântica” (FERREIRA, 2003, p. 201). Em

¹⁰ Segundo Aristófanes, na obra *Ornithes*, Eros é filho da Noite: “No começo era o Vazio e a Noite e o negro Érebo e o vasto Tártaro; nem a terra, nem o ar, nem o céu existiam. No seio infinito do Érebo, primeiro a Noite de negras asas produziu um ovo sem germe, do qual, no curso das estações, nasceu Eros” (apud LÉVY, 2005, p. 320). Como Tânatos também é filho da Noite – Nix –, essas duas deidades – Eros e Tânatos – seriam irmãs.

1883, foi designado Barão de Paranapiacaba, fato este tomado por Ferreira como um dos motivos da rejeição da poesia de João Cardoso, uma vez que nas entrelinhas da crítica as “incursões poéticas do ‘Velho Barão’ sobrepueram-se às composições do ‘João Cardoso’, agregando hipocrisia e preconceito à apreciação de seu legado poemático” (FERREIRA, 2003, p. 201).

Influenciado na “primeira mocidade” (FERREIRA, 2003, p. 203) pela leitura de “Lenore”, de Bürger, o poeta santista publicou a tragédia familiar “Octavio e Branca ou a maldição materna”, na qual encontramos elementos típicos da narrativa gótica medieval e também influência da atmosfera macabra e vampírica do poema de Bürger. Ainda, pelas notas de João Cardoso sobre seu poema, podemos apreender ainda a influência de Lord Ruthven, de John Polidori e, provavelmente, das inúmeras adaptações realizadas sobre esse personagem icônico da literatura.

Entretanto, é no poema “Lenore” que encontramos a maior influência, uma vez que no poema de Bürger a morte é o grande empecilho à concretização em vida do amor de Lenore e seu noivo. Na obra de João Cardoso, a família de Branca Holbachis é a responsável por esse impedimento amoroso entre a jovem e o amante Octavio, cuja origem social não era apreciada e digna da jovem dama. Assim como Lenore se indigna contra os céus pelo destino do noivo, Branca se rebela contra a família para se entregar aos braços do amante, como podemos verificar no seguinte trecho:

Só me prende dever: um pai que adoro,
Cuja velhice ameigo e suaviso,
De um lado me apresenta as cãs manchadas,
E o coração de angustias retalhado.
Negro quadro de tintas carregadas
Me pinta moribunda a mãe querida
Prostrada nas angustias da agonia,
E a quem vou despenhar na sepultura.
Pareço divisar brandões accesos
Em torno de um esquife mortuario...
Mas embora, pr'a os céus alçando o vôo,
Meu anjo protector de mim se aparte,
Vou affrontar a maldição paterna,
Pompas de nome, e opinião do mundo.
Vamos, que – á tua discrição me entrego,
Vamos, que quero respirar teu halito [...].
(SOUZA, 2003, p. 212)

Encontramos nesse trecho a angústia da jovem, dividida entre os laços familiares e o amor de Octavio, bem como sua decisão de não se ater a nomes e opiniões. Para a

época em que é escrito o romance, assim como o período em que se passa tal história, a decisão de Branca demonstra uma força de vontade e a grandiosidade do amor sentido pelos amantes, uma vez que, ao abandonar a casa do pai, seria julgada e condenada pela sociedade, pois estaria maculada aos olhos dessa comunidade. Ao assumir essa posição, Branca invoca uma das maiores características do vampirismo, o estar à margem, o ser impuro e que rompe com as regras sociais, o pecador e imoral, condenado à exclusão.

Essa criatura é elegida pelo poeta nos primeiros versos de seu romance e retomada posteriormente pelas notas do autor, que esclarecem sobre essa criatura, dando-nos a oportunidade de contextualizá-la em sua obra. João Cardoso de Menezes e Souza apresenta duas versões sobre esse ser:

Mr. Eugenio Sue no *Judeo Errante* falla do Vampiro, e pinta-o como um morcêgo colossal, que espera o somno de sua victima para vir rasgar-lhe as veias, e beber-lhe o sangue, em quanto a refresca com as azas [...] e lhe opprime o coração.

Mas o Vampiro do povo – a entidade sobrenatural é o defuncto ambulante, que quebra a lousa da sepultura, e, animado d’um espírito infernal, vem peregrinar sobre a terra, para alimentar sua ephemera existencia com o sangue dos vivos. (SOUZA, 2003, p. 220-221)

Desta forma, podemos ligar a parte inicial à final do texto de João Cardoso, no sentido de identificarmos a presença vampírica tanto de Octavio quanto de Branca, agora transformados, que podem ser apontados como os responsáveis pela morte e, então, extinção da família dos Holbachis.

I

Meia noite sôou – Nos ares tremulos
Funebre echôa o som do campanario
De horrôr gelando o coração dos vivos!
[...]
E uivos de cães, quiçá correndo em cata
De maligno Vampiro redivivo.
[...]

XVI

[...]
– Lyrio que o vento derrubou na louza –
Resalta d’entre o crepe em que se envolve.
Cinge-lhe a fronte alvissima grinalda
De rózas e cecens – symbolo uzado
Da innocencia, pureza e virgindade –
Ao seu lado um semblante de mancebo,
No verdor da existencia emmurhecido;
E as letras, que na campa se gravárão
Em dois anneis entrelaçados, dizem
– Octavio e Branca, amantes desgraçados. –

XVIII

[...]
Já banqueou a lagem do sepulcro.
Apagáráo-se as tóchas mortuarias,
E findaráo-se os psalmos dos finados;
Apenas bruxolêa a luz mortiça
Da lampada sagrada sobre a campa,
Que encerra os novos hospedes da mórte.
[...]
Só o sussuro d'aza dos morcegos
Voando em tórno á lampada, quebrava
Essa mudez solemne e aterradora.
Parecia que o velho adormecera
[...]
E o sacristão abrio do templo as portas
Para resar-se a missa da alvorada,
Tropeçou sobre um corpo inanimado
(SOUZA, 2003, p. 201; p. 219-220)

Os amantes, vítimas das regras sociais de sua época, pois o matrimônio foi impedido pelo fato de Octavio não ser de nobre família, são forçados à fuga, visto que Branca já estava prometida para o rico Oranzo. A tragédia dos enamorados pode ser prevista pela atmosfera macabra dos primeiros versos, em que a noite, estática, mas opressiva, é transformada em um tabuleiro, “onde, a cada lance, anjos lúgubres convertem ressentimentos em maldições, nuvens em tempestades, e defuntos em emissários da Morte...” (FERREIRA, 2003, p. 204).

Assim, Branca e Octavio desafiam as convenções de sua época, do mesmo modo como a jovem desafiara a autoridade paterna, entregando-se, sem consentimento, ao amado. Ainda, pelo ato de rebeldia, é amaldiçoada pela mãe, tornando-se, dessa forma, vítima do anjo da morte. Esse jovem casal, tomados pela força provocadora de Eros, tem como único destino sucumbir à perenidade invocada por Tântatos.

A força que lhes deram vida e coragem para lutarem pela concretização de seu amor também pode ser considerada a causadora de sua tragédia, pois, ainda em fuga com o amado, Branca é fulminada por um raio, e Octavio, perdido no desespero, é entregue pela “rainha dos horrôres” (SOUZA, 2003, p. 218) às mãos vingativas de Oranzo, desonrado pela desfeita da jovem Holbachi.

Podemos, ainda, relacionar a morte de Branca ao próprio destino de Lenore, de Bürger, que, levada pelo noivo vivo-morto, é entregue às garras da morte após uma cavalgada infernal. Branca e Octavio tentam cavalgar o mar tempestuoso e são atingidos pelas mãos negras de Tântatos, que carrega os amantes consigo: “Misero Octavio, em vão co’as vagas luctas, / Reina a mórte – rainha dos horrôres – / Nos tremendos tufões,

que o pego açoitação./ Ella te erruga co'as ancias d'agonia; / Sobre o negro rochêdo sobranceiro / Juncto ao corpo da amada te arremeça” (SOUZA, 2003, p. 218).

Conforma aponta Ferreira, esse poema de João Cardoso é o primeiro a trazer a temática vampírica para a literatura brasileira, pois mescla características do morcego hematófago e dos mortos-vivos europeus, “cerca de cinco décadas antes dos vãos noturnos de Drácula” (FERREIRA, 2003, p. 205), e sua criatura é fruto do amor proibido, mostrando a força devastadora que Eros possui, e que, muitas vezes, é esquecida da mitologia, pois a essa divindade é dado tanto o poder da criação quanto da destruição.

REFERÊNCIAS

- AUERBACH, N. *Our Vampires, Ourselves*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.
- BRANDÃO, J. de S. *Mitologia grega*. 18ª. ed. Petrópolis: Vozes, 1986. Vol. 1.
- BÜRGER, G. A. Lenore. In: COSTA, B. (Org.). *Contos clássicos de vampiros*. Tradução de Marta Chiarelli. São Paulo: Hedra, 2010. p. 215-225.
- FERREIRA, C. V. Patágios fúnebres: João Cardoso e o vampirismo implícito. In: _____. (Org.). *Voivode: Estudos sobre os vampiros*. Jundiaí: Pandemonium, 2003. p. 201-207.
- HESÍODO. *Teogonia*. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013.
- IDRICEANU, F.; BARTLETT, W. *Lendas de Sangue: o vampiro na história e no mito*. Tradução de Silvia Spada. São Paulo: Madras, 2007.
- JUNG, C. G. *O eu e o inconsciente*. Tradução de Dora Ferreira da Silva. 21ª. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.
- LÉVY, A. Eros. In: BRUNEL, P. (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 319-324.
- MORAES, M. A. C. O vampiro: um retrato em mosaico. In: FERREIRA, C. V. (Org.). *Voivode: Estudos sobre os vampiros*. Jundiaí: Pandemonium, 2003. p. 3-7.
- SCHÜLER, D. *Narciso errante*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- SOUZA, J. C. de M. Octavio e Branca ou a maldição materna. In: FERREIRA, C. V. (Org.). *Voivode: Estudos sobre os vampiros*. Jundiaí: Pandemonium, 2003. p. 209-221.

O Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro e a circulação de livros e leitores (1878-1879)

The Gabinete Português de Leitura, in Rio de Janeiro, and the circulation of books and readers (1878-1879)

Juliana Maia de QUEIROZ*

Universidade Federal do Pará (UFPA)

Lueny Amanda Oliveira FRANÇA**

Universidade Federal do Pará (UFPA)

RESUMO: Este artigo busca analisar alguns anúncios publicados no *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro mensalmente com a finalidade de veicular dados sobre a saída e entrada de livros no Gabinete Português de Leitura no final da década de setenta do século XIX, momento em que muitas instituições de leitura estavam consolidadas no território brasileiro e o trânsito de impressos e leitores intensificava-se. Tais dados evidenciam aspectos importantes acerca da circulação de livros e leitores dessa instituição, bem como alguns dos títulos de seu acervo. A partir desse estudo, procuramos investigar melhor o universo da circulação de livros e das práticas de leitura no Rio de Janeiro oitocentista.

PALAVRAS-CHAVE: Século XIX. Circulação de livros. Gabinete Português de Leitura.

ABSTRACT: This article examines advertisements published in *Jornal do Comércio*, in Rio de Janeiro, and provides data concerning the circulation of books in the Gabinete Português de Leitura, also in Rio, in the 1870s. During this time, a number of public and private libraries were created in Brazil, the circulation of printed materials was intensified, and the number of readers increased. The data presented in this article reveals important information the materials available in the Gabinete Português de Leitura and sheds light on reading practices, as well as book circulation in nineteenth-century Rio de Janeiro.

KEYWORDS: Nineteenth century. Book circulation. Gabinete Português de Leitura.

Durante o século XIX o Rio de Janeiro foi beneficiado com instalações de diversas bibliotecas públicas e particulares, sendo que a primeira delas foi a Biblioteca Real fundada em 1810. De acordo com Nelson Schapochnik (2005), a partir desse momento, vários espaços de leitura surgiram no entorno do território brasileiro e a segunda metade daquele século, especificamente entre os anos de 1861 a 1880,

* Professora de Literatura Portuguesa na Universidade Federal do Pará (UFPA) e no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPA. E-mail: jumaiaque@gmail.com

** Graduada em Letras pela Universidade Federal do Pará (UFPA). E-mail: luenyamanda@gmail.com

representa a consolidação das bibliotecas e gabinetes de leitura no Brasil, uma vez que foram criados cento e oito instituições de leitura na América Portuguesa.

Naquele período a circulação de livros no Rio de Janeiro era intensa, graças ao consolidado comércio livreiro que se expandiu desde o início daquele século. Nesse contexto, a capital do império concentrava grande parte da população do Brasil e atraía pessoas de outras províncias por ser o local de maior efervescência cultural e política. Além disso, muitos imigrantes aportavam no Rio de Janeiro vindos, por exemplo, de Portugal, França, Itália, Inglaterra etc. Nesse cenário, o centro urbano modernizava-se e a economia progredia em decorrência da comercialização do café.

O processo de urbanização do Rio de Janeiro possibilitou o surgimento de diversas escolas de instrução primária que eram frequentadas por ambos os sexos. Muito embora o índice do analfabetismo fosse elevado, essas instituições foram fundamentais para a formação de uma cultura letrada. O estudo de Nelson Schapochnik (2005) aponta que durante o Oitocentos foram criados trinta e um espaços de leitura no Rio de Janeiro, incluindo bibliotecas públicas e gabinetes de leitura. Esses espaços sociais possuíam expressiva movimentação de leitores, o que pode ser comprovado por meio do exame de jornais que circulavam na corte, uma vez que essas bibliotecas publicavam seus dados acerca das práticas de leitura, tais como a quantidade de livros consultados, os temas de maior interesse do público, o número de frequentadores e os idiomas consultados, além do período visitado.

Ao realizarmos a pesquisa¹¹ em torno do *Jornal do Comércio*, um dos periódicos mais importantes do império, entre 1868 a 1879, localizamos a partir do ano de 1874 números que comprovam a significativa circulação de leitores nesses espaços de leitura, dados esses que eram publicados mensalmente na seção *Gazetilha*. Esses dados se referem a importantes bibliotecas do Rio de Janeiro como, por exemplo, a Biblioteca Municipal, a Biblioteca Fluminense, a Biblioteca Nacional, a Biblioteca da Corte, a Biblioteca Pública e o Gabinete Português de Leitura. Tais informações são importantes para entendermos melhor as práticas de leitura e a preferência do público leitor do Rio de Janeiro oitocentista.

¹¹ Pesquisa de iniciação científica desenvolvida em torno da presença de romances portugueses em anúncios de livros, textos críticos e prosas de ficção no *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro oitocentista, financiada pelo CNPq e coordenada pela Prof.^a Dr.^a Juliana Maia de Queiroz.

Nessa perspectiva, os acervos de bibliotecas passaram a indicar as preferências culturais, as influências literárias e as tendências e importações de livros. Portanto, o estudo dessas fontes permite uma melhor compreensão dos hábitos e representações de camadas letradas da população brasileira e seu processo de transformação. (FERREIRA, 1999, p. 333)

Entre as bibliotecas particulares, destacam-se os gabinetes de leitura. No Brasil, estes surgiram como associações culturais geralmente ligadas a comunidades estrangeiras, como, por exemplo, ingleses, portugueses, alemães, etc. Esses espaços de leitura permitiam a fixação do público em suas bibliotecas, mediante pagamento mensal de uma taxa associativa, o que possibilitava a leitura doméstica. Os gabinetes foram instituições importantes para a circulação de leitura e proporcionaram o acesso a obras de diversos gêneros, em um momento no qual o livro era muito caro no Brasil.

No Rio de Janeiro, o Gabinete Português de Leitura, criado em 1837 com o apoio de imigrantes portugueses, destacava-se pelo seu grande acervo de livros. Durante sua existência, mudou várias vezes o endereço de sua sede, o que ocorria pela rapidez do crescimento de seu acervo. Na década de 1870, esse gabinete contava com mais de quarenta mil volumes. Conforme Ubiratan Machado (2010) explica, essa instituição foi uma das bibliotecas mais frequentadas pelos intelectuais da corte, e era lugar de encontro entre os representantes da cultura letrada do país, a exemplo de Machado de Assis, que devia se deleitar com a leitura dos romancistas portugueses.

O referido gabinete era local de sociabilidade entre os membros da corte, onde se estreitavam relações entre políticos e profissionais de diversos ramos da sociedade oitocentista carioca que se distraíam, inclusive, com os eventos sediados por essa instituição, como nos explica Tânia Bessone Ferreira:

Como espaço de sociabilidade, o Gabinete teria sido responsável pela intensificação de laços afetivos, políticos e profissionais entre seus frequentadores. Foram inúmeros os projetos comuns que permitiram o estreitamento de relações sociais e culturais. Houve ênfase nos cuidados de manutenção do acervo bibliográfico, significativo para médicos, advogados e comerciantes, e na integração de vários projetos culturais luso-brasileiros. Além da sala de leitura, possuía instalações para conferências e outros eventos culturais. Havia programação de centenários de escritores, comemorações ligadas a importantes datas comuns a Portugal e ao Brasil. Foi muito significativa também a colaboração entre seus administradores e associados. (2001, p. 3)

Percebe-se, portanto, a importância desse gabinete de leitura para a cultura letrada oitocentista carioca, pois nele havia heterogeneidade sociocultural dos frequentadores

que se diversificavam tanto no grau de escolaridade quanto na renda mensal. A pesquisa em torno do *Jornal do Comércio* nos possibilitou resgatar parte da história da leitura da referida biblioteca; sendo assim, busca-se com este trabalho demonstrar os dados de movimentação de livros e dos frequentadores do Gabinete Português de Leitura, o que nos permite recuperar parte da história cultural do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX, momento em que a circulação de livros e as instalações de bibliotecas estavam em plena expansão no Brasil.

1. O Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro: e a movimentação de livros e leitores

Com o propósito de investigarmos acerca da história da leitura na capital do império, realizamos uma pesquisa documental no *Jornal do Comércio*, disponível no site da hemeroteca digital e na Biblioteca Nacional, com o objetivo de recuperar dados relativos à presença e circulação de romances portugueses através de anúncios publicados por livreiros estabelecidos no Rio de Janeiro entre os anos de 1868 a 1879.

O trabalho em periódicos requer o exame dessa fonte primária como um todo, ou seja, não só a seção de anúncios deve ser verificada, mas o jornal por completo deve ser examinado. No que se refere ao estudo da história do livro e da leitura no Brasil, a imprensa constitui-se em um valioso objeto de pesquisa. Desse modo, os jornais são fontes preciosas para observamos os processo de circulação de livros no oitocentos brasileiro.

Sendo assim, no decorrer da referida pesquisa, foi identificado, a partir do ano de 1874, na seção *Gazetilha*, localizada geralmente na primeira ou segunda página do periódico aqui analisado, publicações sobre a movimentação das principais bibliotecas do Rio de Janeiro. Esses dados se referem à quantidade de leitores, obras, idiomas e interesse do público, o que nos permite levantar hipóteses em torno da preferência dos leitores e das práticas de leitura da sociedade carioca no século XIX. A partir do exame dos dados relativos ao Gabinete Português de Leitura, chegamos a algumas conclusões sobre essa importante instituição oitocentista. O seu regulamento, disponível no catálogo de 1858, esclarece as regras de acesso aos livros do acervo de sua biblioteca: era permitida a leitura interna por visitantes, associados e subscritores no horário das oito da manhã às duas da tarde e das quatro da tarde às nove da noite, mas aos domingos

e dias santos o espaço permanecia aberto apenas até o meio dia. Em feriados como o Natal, o domingo da Páscoa e Corpus Christi, o gabinete não era aberto ao público. Isso nos permite observar que esse estabelecimento era muito flexível em relação ao horário de funcionamento, pois possibilitava que diversos ramos da sociedade pudessem frequentar seu espaço em dois turnos do dia, abrindo assim mais possibilidades de acesso a seu acervo.

De acordo com o regulamento desse gabinete era também proibido manipular os livros nas estantes. Desse modo, os leitores deveriam pedir as obras desejadas. Infere-se, então, que o catálogo de livros era fundamental para o conhecimento e a escolha das obras presentes nas prateleiras, bem como para requerimento de leitura interna. Havia também a advertência referente à impossibilidade de leitura externa de dicionários, atlas, mapas, periódicos, obras raras e livros em brochura, todos impedidos de sair do estabelecimento.

A leitura externa era permitida somente aos associados e subscritores mediante pagamento de taxa, sendo que tal renda destinava-se provavelmente também à manutenção do estabelecimento e pagamentos de funcionários. O empréstimo de livros era registrado em um livro de saída, o que possibilitava a leitura doméstica, desse modo, contribuindo para leitura em gabinetes particulares e em voz alta. Assim, outras pessoas que pertencessem ao círculo do associado teriam acesso às obras do acervo. O tempo máximo que essas pessoas poderiam ter posse dos livros variava entre quinze e trinta dias. As obras adquiridas por meio de compra, oferta dos assinantes e devolução eram anotadas no livro de entrada.

A movimentação de obras e frequentadores do Gabinete Português de Leitura foram localizados no *Jornal do Comércio* a partir do segundo semestre de 1878, período em que verificamos a presença de dados sobre a frequência de leitores, idiomas dos livros consultados, oferta de livros, e saída e entrada de volumes desse gabinete. No que se refere ao ano de 1879, oito meses foram localizados, enquanto que outros não foram registrados por não haver publicação desses dados. No entanto, isso não diminui a relevância dos presentes resultados que resgatam informações sobre a circulação de leitores em uma das bibliotecas mais importantes do Rio de Janeiro oitocentista. Sendo assim, vejamos as tabelas abaixo com os dados de circulação de livros e leitores do Gabinete Português dos anos de 1878 e 1879:

ANO 1878						
Mês	Saída de volumes	Entrada de volumes	Total	Leitores	Visitantes	Total
Julho	SIE	SIE	3595	246	17	263
Agosto	SIE	SIE	3674	266	19	285
Setembro	1750	1848	3598	255	7	262
Outubro	1925	1913	3838	249	15	264
Novembro	1860	1813	3663	271	14	285
Dezembro	1998	1993	3991	253	18	271
Total	7533	7567	22359	1540	90	1630

SIE: Sem informação específica; Fonte: *Jornal do Comércio*.

Os presentes resultados demonstram a intensa circulação de livros no Gabinete Português de Leitura, movimentando no mínimo três mil livros mensalmente. Se

ANO 1879						
Mês	Saída de volumes	Entrada de volumes	Total	Leitores	Visitantes	Total
Janeiro	1727	1801	3528	250	20	270
Fevereiro	1643	1620	3263	231	12	243
Junho	1767	1759	3526	237	13	250
Julho	SIE	SIE	3545	223	16	239
Setembro	1889	1867	3756	263	10	273
Outubro	1823	1759	3582	267	16	283
Novembro	1748	1772	3520	264	15	279
Dezembro	1920	1844	3774	264	10	274
Total	12517	12422	28494	1999	112	2111

compararmos as tabelas, veremos que o trânsito de livros quase dobrou no ano de 1879, o que nos dá indícios do aumento do interesse do público. Não esqueçamos que alguns meses não estão disponíveis, por isso, acreditamos que os números seriam bem maiores se tivéssemos acesso a todos os dados.

Vejamos a seguir algumas imagens publicadas no *Jornal do Comércio* em diferentes edições:

IMAGEM 1

Bibliotheca do Gabinete Portuguez de Lettura.—O movimento durante o mez de Setembro findo foi de 3,756 volumes, sendo 1,889 sahidos e 1,867 entrados nos seguintes idiomas: portuguez 3,351, francez 397, hespanhol 5, inglez 1 italiano 1.

A bibliotheca f i frequentada por 263 leitores e 10 visitantes, e recebeu 7 volumes offertados, estando comprehendido neste numero a magnifica edição portugueza do *D. Quixote de la Mancha*, publicada pela companhia litteraria do Porto, offerta do Sr. João de Souza Cirne.

Jornal do Comércio, edição de 03/10/1879.

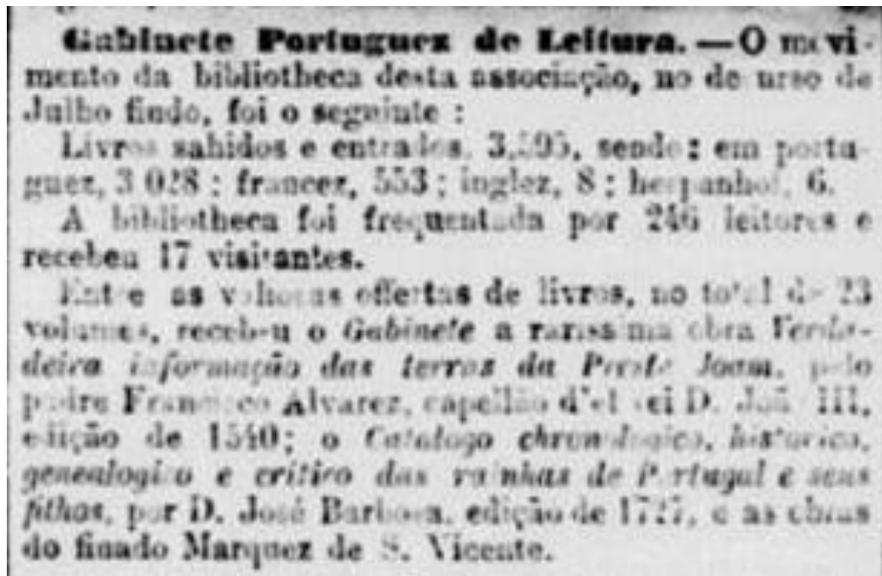
IMAGEM 2

Bibliotheca do Gabinete Portuguez de Lettura.—O movimento deste estabelecimento, durante o mez de Outubro, findo, foi de 3,582 volumes, sendo 1,823 sahidos e 1,759 entrados, a saber: em portuguez, 3,250; francez, 323; inglez, 5; hespanhol, 4.

A bibliotheca foi frequentada por 267 leitores e 16 visitantes, e recebeu oito volumes offertados inclusive as bellas edições illustradas *Galerie des femmes célèbres* e *Nouvelle Galerie des femmes célèbres*, por Sainte Beuve, offerta do Sr. commendador Manoel Antonio Gonçalves Roque.

Jornal do Comércio, edição de 04/11/1879.

IMAGEM 3



Jornal do Comércio, edição de 04/08/1878.

Essas informações são valiosas, pois por meio delas conseguimos conhecer alguns títulos que faziam parte do acervo, gêneros das obras, ano da edição e perfil dos associados. Desta forma, adentramos no universo por vezes bastante nebuloso que é aquele de tentar alcançar aspectos relativos ao gosto do público do período oitocentista no Brasil. Nessas imagens, chama-nos atenção, por exemplo, a variedade dos gêneros ofertados que pertenciam a autores e obras consagradas, como *Dom Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes, assim como edições ilustradas em língua estrangeira: *Galerie des femmes célèbres* e *Nouvelle galerie des femmes célèbres*. Obras raras também eram doadas ao gabinete, como pode ser conferido na imagem três com menção a obras dos anos de 1540 e 1727. No decorrer da pesquisa com o *Jornal do Comércio*, notamos que há meses sem informações sobre livros ofertados, sendo que a maior quantidade catalogada foi o mês de dezembro de 1879 com cento e quatro livros doados de diversos gêneros.

Além da circulação de livros e do movimento dos frequentadores, eram divulgados os números relativos aos idiomas das obras que saíam e entravam no Gabinete Português de Leitura. Na tabela abaixo, estão expressos os dados com os

idiomas consumidos pelos leitores do Gabinete Português de Leitura, entre os anos de 1878 a 1879:

ANOS 1878-1879	
IDIOMA	TOTAL
Português	44.010
Francês	6.463
Latim	07
Espanhol	79
Inglês	66
Italiano	07

Fonte: *Jornal do Comércio*, anos de 1878 e 1879.

Os presentes dados nos revelam que nesse espaço de estudo e erudição havia leitores políglotas e que tinham interesse tanto por obras em língua portuguesa quanto por obras estrangeiras. A tabela indica também que o latim, embora não houvesse muitos adeptos desse idioma nesse período, ainda atraía leitores. Os números demonstram ainda a expressiva quantidade de obras em francês, mas o português foi o idioma mais lido naquele período. Isso não significa que os leitores tinham preferência superior por obras brasileiras e portuguesas, pois sabemos que, assim como na Europa oitocentista, havia muitas traduções em circulação na capital do império.

Considerações finais

Embora nesse período o analfabetismo no Rio de Janeiro fosse bastante considerável, os dados aqui apresentados comprovam a existência significativa de uma cultura letrada na capital do império. O gabinete aqui estudado foi uma instituição importante para assegurar aos leitores cariocas o acesso a livros com os mais variados títulos, incluindo muitos romances, o gênero que tanto agradou leitores oitocentistas no Brasil e na Europa. Os gabinetes de leitura marcaram a vida intelectual carioca e foram fundamentais para a valorização da leitura e a circulação de livros no Rio de Janeiro. O Gabinete Português de Leitura foi também um importante espaço de sociabilidade, estudo e erudição no qual se podia deleitar tanto da leitura individual e silenciosa quanto da leitura doméstica. Os presentes dados ratificam estudos mais recentes que evidenciam o quanto no Rio de Janeiro havia um público leitor que tinha predileção por obras tanto nacionais quanto estrangeiras, muitas vezes traduzidas do francês.

A partir da rotina de funcionamento e frequência dos leitores, percebe-se que esse gabinete não se limitava aos integrantes da elite social e econômica, em razão de receber associados e visitantes das mais variadas camadas da sociedade em seu estabelecimento. Portanto, por meio dessa pesquisa, foi possível escrever um pequeno capítulo a mais acerca da história que ainda está sendo contada em torno da circulação de livros e leitores no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX.

REFERÊNCIAS

- ABREU, M.; SCHAPOCHNIK, N. (Orgs.). *Cultura letrada no Brasil: objetos e práticas*. Campinas: Mercado de Letras, 2005.
- CATÁLOGO: Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Tipografia Comercial de F. de O. Q. Regadas, 1858.
- FERREIRA, T. M. T. B. C. Bibliotecas de médicos e advogados do Rio de Janeiro: dever e lazer em um só lugar. In: ABREU, M. (Org.). *Leitura, história e história da leitura*. Campinas: Mercado de Letras, 1999.
- _____. As bibliotecas públicas cariocas no século XIX. In: XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação INTERCOM, 2001, Campo Grande. *Anais*: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Campo Grande: INTERCOM, 2001.
- MACHADO, U. *A vida literária no Brasil durante o Romantismo*. 2^a. ed. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.

Relações literárias de Alexandre Herculano com a cultura letrada brasileira

Literary relations between Alexandre Herculano and Brazilian lettered culture

Hugo Lenes MENEZES*

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Piauí (IFPI)

RESUMO: O diálogo da cultura escrita do Brasil com a do exterior é acentuado. Aqui a arte verbal é um legado do colonizador europeu. Por isto, nossas manifestações literárias iniciais são encaradas como ressonâncias das metrópoles. Este fato origina uma interessante terminologia, a luso-brasileira, que é utilizada na classificação de um grupo de obras publicadas por autores portugueses que moram na Colônia durante a tutela do império lusitano. Alguns deles, como o Padre Antônio Vieira e Tomás Antônio Gonzaga, muito se identificam com nossos valores e são considerados integrantes de um patrimônio comum aos dois países. Embora tal diálogo diminua depois de uma maior penetração da civilização francesa no século XIX, Brasil e Portugal continuam parceiros. Assim sendo, no presente artigo, abordamos o lusitano Alexandre Herculano em suas relações com nossa cultura letrada.

PALAVRAS-CHAVE: Alexandre Herculano. Relações literárias. Portugal. Brasil.

ABSTRACT: There is a strong dialogue between foreign countries and Brazilian lettered culture. In Brazil, the verbal art is a legacy of the European colonizers. Therefore, our initial literary manifestations are seen as resonances of the metropolis. This fact leads to an interesting terminology, the Luso-Brazilian, which is used in the classification of a group of works published by Portuguese authors who lived in the Brazilian colony during the Portuguese Empire. Some of them, like the Padre Antônio Vieira and Tomás Antônio Gonzaga, identify themselves a lot with Brazil's values and are considered members of a common heritage that belongs to both Brazil and Portugal. Although such dialogue decreases after a greater influence of the French civilization in the nineteenth-century Brazil, Brazil and Portugal remain partners. Therefore, in this article, we discuss the Portuguese writer Alexandre Herculano and its relations with Brazilian lettered culture.

KEYWORDS: Alexandre Herculano. Literary relations. Portugal. Brazil.

* Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), com Pós-Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas em Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP) e Aperfeiçoamento pelo Centre d'Approches Vivantes des Langues et des Médias (CAVILAM), de Vichy, França. Professor Titular do Departamento de Ciências Humanas e Letras do IFPI. E-mail: hugomenezes@ifpi.edu.br

Convencionalmente, localizamos o início do Romantismo luso na publicação em Paris de *Camões* (1825), poema de Almeida Garrett, que apresenta da estética em foco a exaltação de um herói nacional, a recuperação patriótica da liberdade e os versos brancos, numa obra que não teve sequência imediata nas letras vernáculas, pois, somente após a volta dos exilados, é que observamos a continuidade de um novo estilo de época. Ademais, os versos do poema garrettiano em questão têm ainda um sabor neoclássico. Até porque a vocação romântica do Solitário de Vale de Lobos manifesta-se, à primeira vista, mais tardiamente que a de Almeida Garrett, o qual, de resto, é onze anos mais velho do que seu irmão de armas. De onde, certamente, o caso de Alexandre Herculano ter se libertado melhor do Classicismo e de seu lugar na história do Romantismo lusitano se faz mais claro que o de Almeida Garrett.

Por consequência, para António José Saraiva e Óscar Lopes em *História da literatura portuguesa* (1955), é preferível marcar tal início, mais exatamente, quando vem a lume, em conformidade com *Palavras de um crente* (1834), de Félicité de Lamennais, a prosa poética de Alexandre Herculano intitulada *A voz do profeta* (1836), folheto o qual, mais do que pelo teor político, faz sucesso pelo estilo, denunciando a vitória, em Portugal, da nova estética. Igualmente, no Brasil, como vamos demonstrar, é público e notório o sucesso da presença intelectual do autor em epígrafe, que conta aqui com numerosos leitores, especialmente em meio aos principais literatos oitocentistas (Gonçalves Dias, Bernardo Guimarães, Gonçalves de Magalhães, José de Alencar, Machado de Assis, entre outros), e a quem em 1861 o Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro concede o título de presidente honorário da instituição, além de elegê-lo, em 1875, sócio do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

Isto posto, começamos por dizer que Alexandre Herculano, em “O futuro literário de Portugal e do Brasil”, empreende, sobre *Primeiros cantos* (1846), de Gonçalves Dias, crítica elogiosa. Portanto, não nos surpreende o fato de o bardo maranhense reimprimir semelhante obra, em 1857, com toda a publicação anterior, transcrevendo o artigo herculaniano no prólogo. “Neste, o poeta brasileiro declara a satisfação e honra em merecer algumas linhas daquele escritor famoso e de muitos leitores” (MALARD, 1995, p. 29). Do mesmo modo, o professor de literatura luso-brasileira e literatura judaico-brasileira da Universidade Brown, nos Estados Unidos, e

autor de *Brasil e Portugal: a imagem recíproca*, de 1991, Nelson H. Vieira recorda-se de Alexandre Herculano na condição do articulista de

“Futuro literário de Portugal e do Brasil”, artigo aparecido primeiramente na *Revista Universal Lisbonense* e, mais tarde, na 3ª edição de *Primeiros cantos: coleção de poesias* (Brockhaus: Leipzig, 1857), escrito pelo poeta brasileiro Gonçalves Dias. Este artigo louva a poesia do vate maranhense e o progresso literário brasileiro. O historiador português refere-se ao Brasil como *o mercado principal do pouco que entre nós se imprime*. Procedendo assim, ele atesta a popularidade da literatura portuguesa no Brasil. (VIEIRA, 1991, p. 85)

No que concerne à parte histórico-ficcional da novelística de Alexandre Herculano, na década de 1840, ele se realiza plenamente com os romances *O monge de Cister*, *Eurico, o presbítero* e *O bobo*,¹² num desfile de séculos, do VIII ao XV, em que busca reconstituir sociológica e psicologicamente o clima da Idade Média, suas crenças e valores. E sobre a repercussão de tais livros junto ao público luso-brasileiro, Soares Amora realça que

os dois romances de Alexandre Herculano acerca da vida dos monges medievais – *Eurico, o presbítero* e *O monge de Cister* – impuseram-se, de imediato, como obras de escândalo (pela tese que desenvolviam do conflito, sem solução, entre os votos sacerdotais e os impulsos veementes da natureza humana), e daí como obras ampla e profundamente difundidas em todas as camadas de leitores de Portugal e do Brasil. Popularidade igual só alcançaram, depois, *O Guarani* (1857), de José de Alencar, *As pupilas do senhor reitor* (1867), de Júlio Dinis, *O crime do padre Amaro* (1875), de Eça de Queirós, e *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis. (AMORA, s.d., p. 5-6)

O romance medievalista herculaniano que não possui como tema nuclear os conflitos internos dos representantes do viver monacal, qual seja, *O bobo*, igualmente conhece uma bem sucedida recepção tanto no país de origem quanto no Brasil. Pertinentemente, Josué Montello observa que:

O bobo apareceu em livro, pela primeira vez, numa contrafação brasileira. Sinal de que, atentos aos méritos do escritor, tivemos a primazia de reconhecer que este romance histórico não podia ficar limitado ao domínio de uma publicação periódica e que o livro correspondia ao seu horizonte natural. No rolar do tempo, se mudaram as modas literárias e o gosto do grande público, *O bobo* não deixou de ter aquele número de leitores fiéis que lhe assegura sucessivas reedições. (MONTELLO, s.d., p. 6)

¹² *O monge de Cister* é publicado parcialmente em *O Panorama* em 1841 e, em volume, em 1848; *Eurico, o presbítero* é parcialmente publicado em *O Panorama* e na *Revista Universal Lisbonense* em 1843 e, em volume, em 1844; *O bobo* é publicado em *O Panorama* em 1843 e, em volume, postumamente, em 1878, tendo circulado também, em vida do autor, numa edição pirata brasileira, de 1866. *O monge de Cister* e *Eurico, o presbítero* constituem o *Monasticon*, título geral que Alexandre Herculano confere a um ciclo de romances históricos (que afinal fica em díptico), versando sobre a insubmissão das paixões à disciplina eclesiástica.

Em terras brasílicas, o romance romântico *O seminarista* (1872), escrito por Bernardo Guimarães, dialoga com as narrativas históricas que integram o *Monasticon*. Particularmente, entre *Eurico, o presbítero* e *O seminarista*, em nível temático, são muitos os pontos de aproximação, como a tirania paterna em relação ao casamento dos filhos, o anticlericalismo, o amor sacrílego, a sublimação do amor profano no divino, a divisão do ser humano entre as leis dos desejos pessoais e as leis sociais, a morte e a loucura por amor.

Inclusive, em *O seminarista*, Bernardo Guimarães empreende uma retomada, com menos poesia, do esquema final de Alexandre Herculano em *Eurico, o presbítero*: “a loucura do Padre Eugênio após a violação de suas promessas religiosas lembra a morte do presbítero e a demência de Hermengarda” (BOSI, 1981, p. 158). Entretanto, tal narrativa bernardiana, cognominada “o *Eurico* brasileiro” por Dilermando Cruz, citado por Antonio Candido (1993, p. 216), acentua, numa presença tangível da carne, os traços da sensualidade tolhida, do instinto reprimido pelo voto de castidade, o que Alexandre Herculano não faz. Acerca deste aspecto, Karin Volubuef ressalta um parecer do estudioso estadunidense Norwood Andrews, o qual postula, no ensaio intitulado “*O seminarista*, de Bernardo Guimarães – romance de transição”, que o ficcionista brasileiro mostra o tormento do protagonista Eugênio como um problema meramente biológico. Vejamos:

O pesquisador compara o dilema do celibato em Bernardo Guimarães e em Alexandre Herculano: no autor português, o amor seria espiritual e a quebra dos votos de castidade implicaria um problema ético; já no autor brasileiro, o amor configura-se como um imperativo carnal, como necessidade do corpo, e ceder a ele seria abandonar-se aos ditames da Natureza, contrariando a lei dos homens, que é claramente antinatural. Dali para frente, Andrews passa a apontar para a volúpia que impregna as descrições de Margarida e para o apelo sexual que isto tem para o rapaz seminarista. (VOLUBUEF, 1999, p. 306)

Destarte, o escritor mineiro antecipa-se à problemática do romance *O missionário* (1888), de autoria de um dos principais representantes do Naturalismo brasileiro: Inglês de Sousa. Por conseguinte, *O seminarista*, como indica Antonio Candido, “situa-se não apenas cronológica, mas ideologicamente entre a obra de Herculano e *O crime do Padre Amaro* (1875), de Eça de Queirós” (1993, p. 216). E a exemplo do que destaca Marisa Lajolo sobre o encaixe narrativo de uma obra brasileira escrita por um amigo íntimo de Bernardo Guimarães, qual seja, *Noite da taverna*

(1855), de Álvares de Azevedo, no Portugal da primeira metade do século XIX o conto “A dama pé-de-cabra”, integrante de *Lendas e narrativas* (1851), de Alexandre Herculano, encena “a restauração da aliança primitiva entre narrador e ouvintes, comunitariamente reunidos, de que fala Walter Benjamin” (LAJOLO, 1991, p. 118).

Em vernáculo, a arte de contar, da qual se revela um mestre Bernardo Guimarães, também autor de *Lendas e romances* (1871), obra inspirada em *Lendas e narrativas* (1851), de Alexandre Herculano, encontra um marco inolvidável na coletânea intitulada *Contos do tio Joaquim* (1861), do prosador lusitano Rodrigo Paganino. Esta coletânea atinge, em especial junto à massa de leitores anônimos, várias edições até os dias de hoje, decerto pela identificação de tal obra com a tradição oral, que comumente se mantém viva em meio ao grande público, de onde,

Partindo da ideia de que, “entre nós, nestes últimos tempos sobretudo, a literatura tem desprezado um tanto o gosto popular”, e amparado no exemplo de Émile Souvestre e seu *Au coin du feu* (*Ao pé do fogo*, 1852), como reconhece e declara, o ficcionista imagina um tio Joaquim meio bíblico, que “nunca soube ler”, a despender os serões da aldeia narrando histórias perpassadas duma sentimentalidade fácil, melodramática, via de regra acerca do namoro, e duma religiosidade ingênita, supersticiosa, emblematizada no dito popular “voz do povo é a voz de Deus”, dando origem a uma evidente ou implícita moralidade cristã, que por pouco não nos faz regressar aos “exemplos” de Trancoso. (MOISÉS, 1999, p.15-16)

Neste sentido, boa parte do êxito alcançado por Bernardo Guimarães deve-se ao fato de ele, em sua prosa de ficção, nunca ter abandonado a postura de narrador verbal de histórias folclóricas à beira do fogo, nas fazendas ou humildes moradias do campo, demonstrando habilidade para tocar viola e intercalar as narrativas com canções. Assim sendo, com a transposição do narrador oral para a produção folhetinesca (contos, novelas e romances) de Bernardo Guimarães, julgamos viável identificá-lo com o jogral da Idade Média,¹³ tão bem reconstituída por Alexandre Herculano, e identificar os leitores com a plateia, o que podemos constatar, por exemplo, em “A cabeça de Tiradentes”, de *Histórias e tradições da província de Minas Gerais* (1872). Nesta obra, o narrador, como o faz o da herculaniana narrativa “A dama pé-de-cabra”, se declara contador de histórias, chegando a simular uma situação de oralidade. Vejamos:

¹³ Todo aquele que, na condição de trovador ou intérprete musical e literário, bem como de mímico, acrobata, etc., divertia o público. Cf. MOISÉS, M. Jogral. In: *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 297.

Quereis, minhas senhoras, que *vos conte uma história* para disfarçar o enfado destas longas e frigidíssimas noites de maio? [...] E, pois, *vou contar-vos a história de uma caveira memorável*. Não se arrepiem, minhas senhoras; não é histórias de almas do outro mundo, de trasgos, nem de duendes. É uma simples tradição nacional, ainda bem recente, e da nossa própria terra. (GUIMARÃES, 1976, p. 3-4. Grifos nossos)

Como vemos, o narrador bernardiano encarna mesmo o típico contador de histórias. Este é dono de certo fascínio ao se expressar, senhor de um discurso repositório de provérbios, de casos, ou “causos”, os quais, constituindo uma forma simples, se afinam com nosso povo.¹⁴ Entendemos semelhante dado como digno de consideração, visto que, por seu intermédio, se resgata a aludida representação benjaminiana da tradição oral e comunitária, enquanto lugar de troca de vivências, na esteira de um medievalista como Alexandre Herculano, tradição esta que o ambiente interiorano, de transformações mais lentas, conserva sob a condição de memória coletiva.¹⁵ Aqui, o rito narrativo denota a associação entre oralidade e escrita, habitual na cultura da Idade Média, quando os textos possuem uma destinação, sobretudo, oral. Em tal direção, noutra narrativa bernardiana de *Histórias e tradições da província de Minas Gerais*, “A filha do fazendeiro”, a voz enunciativa também recorre à expressão *contar história*. Depois de mostrar uma fazenda largada no sertão mineiro, com uma ermida próxima a um túmulo, o sujeito textual faz esta provocação:

Se o leitor deseja saber que acontecimentos deram lugar ao abandono daquela linda fazenda, e qual o mistério que encerram aquela sepultura e aquela capelinha, leia a seguinte história, que há tempos me foi contada por um morador daquelas paragens, e que eu tratarei de reproduzir com toda a fidelidade e individualização, que a memória me permitir. (GUIMARÃES, 1976, p. 17. Grifos nossos)

No presente contexto, o narrador herculaniano, numa das mais antigas páginas da ficção portuguesa, isto é, a mencionada lenda “A dama pé-de-cabra”, assume, sem subterfúgio, que reconta (e assim recupera) uma *tradição*, numa fidelidade intencional ao velho modo ingênuo e espontâneo dos relatos folclóricos perante uma assembleia.

¹⁴ Além do *caso*, nas formas simples, são incluídos o *mito*, a *lenda*, a *saga*, a *adivinha*, o *ditado*, o *memorável*, o *conto* e o *chiste*. Ver JOLLES, A. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1997.

¹⁵ Igualmente, o enredo do romance-folhetim *O ermitão de Muquém* (1869), de Bernardo Guimarães, apresenta-se como narrado durante quatro pousadas, quatro conversas antes de dormir, ou serões, ao redor da fogueira, por um companheiro de viagem, nos acampamentos de tropa ao ar livre. Nestes casos, a separação e extensão dos capítulos propendem a representar as diversas sessões do relato oral. E encontramos reminiscências da estrutura narrativa em causa em nossos tempos, via figuras vocacionadas para o contar, como a personagem Dona Benta, proprietária do Sítio do Pica-pau Amarelo, de Monteiro Lobato, em *Serões de Dona Benta* (1937).

Tal procedimento é bem característico dos autores românticos, que valorizam a oralidade e se permitem pular a tradição clássica, proclamando-se legítimos legatários dos trovadores medievais e contadores de histórias. Vejamos:

Vós os que não credes em bruxas, nem em almas penadas, nem em tropelias de Satanás, assentai-vos aqui ao lar, bem juntos ao pé de mim, e contar-vos-ei a história de D. Diogo Lopes, senhor de Biscaia. E não me digam no fim: – “não pode ser”. Pois eu sei cá inventar coisas destas? Se a conto, é porque a li num livro muito velho. E o autor do livro velho leu-a algures ou ouviu-a, que é o mesmo, a algum jogral em seus cantares. É uma tradição veneranda; e quem descrê das tradições lá irá para onde o pague. Juro-vos que, se me negais esta certíssima história, sois dez vezes mais descridos do que S. Tomé antes de ser grande santo. E não sei se eu estarei de ânimo de perdoar-vos como Cristo lhe perdoou. Silêncio profundíssimo; porque vou principiar. (HERCULANO, 1952, p. 17)

Outrossim, uma das expressões mais vivas dos primeiros brasileiros é o interesse pela Inconfidência Mineira enquanto parte do processo de autonomia nacional. De onde, na trajetória de nossa prosa de ficção, ser Joaquim Norberto um dos intelectuais que tentam “produzir no Brasil versões tupiniquins do projeto histórico-cultural de Alexandre Herculano” (DURIGAN, 1983, p. 36), defendendo a reforma romântica proposta por Gonçalves de Magalhães na revista *Niterói* (1836) e sendo um dos precursores do gênero romance, ao produzir obras como *As duas órfãs* (1841), escrever o “canto épico” *A cabeça de Tiradentes* (1861) e a *História da Conjuração Mineira* (1873).

Nesta esfera, o herculaniano *Eurico, o presbítero*, que relata os eventos mediante os quais o Estado luso se forma, bem como *A barca dos amantes* (1991), livro do premiado escritor brasileiro Antônio Barreto, que se apropria em tal narrativa de elementos do passado nacional e da biografia do arcadista inconfiante Tomás Antônio Gonzaga, são dois romances históricos que ensejam uma comparação. Senão, vejamos:

A importância da Idade Média na literatura portuguesa se equipara à importância do Arcadismo e da Inconfidência Mineira na história da literatura brasileira. [...] Antonio Candido, naquilo que de mais polêmico há em *Formação da literatura brasileira* (1959), situa o início da construção da autonomia da literatura brasileira no Arcadismo. Do mesmo modo que a expulsão dos mouros dá origem à nação portuguesa, a Inconfidência Mineira, seus poetas, seus escritos dão origem à literatura brasileira. O aproveitamento da Inconfidência pela República e a transformação de seus participantes em heróis nacionais inserem o episódio tanto na série heroico-lendária quanto na série histórica propriamente dita. Tiradentes seria, nesta leitura, o herói antigo (aquele que expressa e carrega em si os valores do grupo), similar de Pelágio. Gonzaga seria já o herói individualista, principalmente no que diz respeito à facilidade de exteriorização de episódios da vida íntima, apesar de compartilhar, com Eurico e Tiradentes, alguns traços do herói antigo. (FRANÇA; SILVA, 2000, p. 288-289)

Ainda em solo brasílico, assinalamos o caso do romântico José de Alencar. Acompanhando *Eurico, o presbítero*, o literato cearense publica o fragmento de romance *Ex-homem* (1877), em que se revela contrário ao celibato clerical. Ademais, o criador de *O Guarani*, que tem, entre os escritores portugueses, Alexandre Herculano como “o príncipe de seus prosadores” (ALENCAR, 1993, s.n.), segue os passos do escritor de *O bobo* no gênero que ele introduz em seu país, ou seja, o romance histórico.

Por sinal, *O Guarani*, hoje agrupado entre os livros indianistas de José de Alencar, mas originalmente classificado, pelo próprio autor, como romance histórico, expõe um herói índio cujo código ético é semelhante, em tudo, ao do cavaleiro medieval, trabalhado por ficcionistas como Alexandre Herculano. E em 1865, a narrativa histórica no Brasil alcança o auge com *As minas de prata* (1864-1865), outra criação romanesca alencariana, anunciada no primeiro volume como “continuação de *O Guarani*”. Neste ponto, é pertinente trazermos à baila que

Iracema: lenda do Ceará (1865), situada por José de Alencar na fase proto-histórica do período orgânico da literatura brasileira (como Alexandre Herculano situa *Eurico, o presbítero* naquela *parte da vida pública e privada dos séculos semibárbaros, que não cabe no quadro da história social e política*) e que, apesar de não poder ser tomada como um romance histórico, por lhe faltarem ingredientes, guarda alguns traços da epopeia, possui *Argumento Histórico*, em que o seu autor fala da conquista do Ceará, de Martim Soares Moreno, de Antônio Filipe Camarão, o índio Poti, e acaba por ser tão histórica quanto algumas obras no gênero. (RIBEIRO, 1997, p. 943)

Com relação a José de Alencar, de igual maneira, devemos recordar que, na famosa polêmica travada entre ele e Gonçalves de Magalhães em torno de um poema deste último, *A confederação dos Tamoios* (1856), texto acerbamente criticado pelo criador de *Iracema*, o monarca de nosso Segundo Império, D. Pedro II, tomando o partido do bardo de *Suspiros poéticos e saudades* (1836), utiliza-se de

todo o seu poder para desmoralizar José de Alencar. Uma das tentativas que não deram resultado foi a convocação de nada menos que Alexandre Herculano para desfazer os males de José de Alencar através da avaliação a ele pedida do poema de Gonçalves de Magalhães. A resposta de Alexandre Herculano foi literária e não deu oportunidade de uso político. (RODRIGUES, 2001, p. 135)

Eis aqui, de uma autobiografia imaginária do romancista de *A Guerra dos Mascates* (1871-1873), um comentário sobre o acontecido supracitado:

A mobilização do imperador atingiu níveis impensáveis, levando-o inclusive a se dirigir a Alexandre Herculano, grande escritor e historiador português, solicitando-lhe a apreciação da obra de Gonçalves de Magalhães. A resposta de Alexandre Herculano apenas confirmou a crítica, considerando o poema uma obra fracassada. (RODRIGUES, 2001, p. 30)

Ainda sobre José de Alencar, mencionemos que a produção teatral dele, a exemplo do drama *O jesuíta* (1875), representa outra demonstração do interesse pela modalidade genológica histórica por parte deste literato cearense, cujo conterrâneo Franklin Távora tem sua utilização de técnicas de ficção histórica abordadas, em *Formação da literatura brasileira*, por Antonio Candido, o qual percebe que,

no tratamento da matéria, Franklin Távora parece ter sofrido influência marcada de *O monge de Cister*, através do qual emprega a técnica bifocal de Walter Scott (oscilação entre o plano inventado e o plano reconstituído). A tensão político-econômica entre senhores de engenho e comerciantes é descrita com um colorido, um tom muito próximo à tensão entre burguesia e nobreza, que Alexandre Herculano deu como pano-de-fundo às vinganças de Frei Vasco, no livro citado, e de Leonor Teles, em “Arras por foro de Espanha”, documentado nas páginas de Fernão Lopes. As tavernas dos mascates, onde se armam conluios por entre espias, parecem gêmeas das de Lisboa medieval, onde, naqueles livros, também se traçam planos de rebelião. Afinal de contas, o fenômeno histórico que ele transpôs para a ficção não deixava de apresentar semelhanças com o tratado por Franklin Távora: ascensão das camadas burguesas, amparadas no comércio, em detrimento dos latifúndios em decadência. E se no brasileiro não encontramos a mesma argúcia histórica, nem quadros tão ricos como a procissão dos mesteirais, em *O monge de Cister*, ou o ajuntamento da arraia-miúda, nas “Arras”, não lhe poderemos negar consciência do problema traçado [...], nem algumas cenas de boa qualidade, sobretudo o excelente combate de Goiana, em *O matuto*, de 1879. (CANDIDO, 1993, p. 272-273)

O igualmente brasileiro Casimiro de Abreu, poeta que chega a morar em Portugal, lançando-se como prosador de ficção, escreve algumas narrativas, das quais sobressai o folhetim *Carolina*, publicado em 12 e 13 de março de 1856 no *Progresso*, jornal lisboeta. E sobre tal criação escrita, cujo interesse maior reside no trabalho de seu autor com as paixões avassaladoras, motivo literário que anteriormente recorre nas composições históricas de Alexandre Herculano e nas novelas do autor de *O arco de Sant’Ana* (1845-1850), Almeida Garrett, nosso estudioso Soares Amora profere as palavras infracitadas:

O pequenino romance contém, facilmente perceptíveis, os comuns ingredientes dos romances passionais da época, já utilizados por Alexandre Herculano e por Almeida Garrett, e a partir de então muito empregados por Camilo Castelo Branco, José de Alencar, Bernardo Guimarães e o Visconde de Taunay. E ao falar de ingredientes dos romances passionais românticos refiro-me ainda à situação (como ocorre no mencionado *Carolina*) do amante que regressa para cumprir juramento de amor e é cientificado do ultraje de um sedutor (situação sobre a qual construiu Alexandre Herculano todo o drama de Frei Vasco, protagonista de *O monge de Cister*; refiro-me ao tema da “coroa da virgindade” arrancada da frente de inocente donzela, por cínico D. Juan, com todas as dolorosas consequências impostas pela sociedade à desgraçada; refiro-me ao tema da punição infalível do algoz, pela mão do amante vilipendiado e pela justiça divina; e refiro-me, finalmente, ao tema dos lenitivos da religião, que ensina o caminho do perdão, do esquecimento das lágrimas terrenas e da esperança de salvação. (AMORA, 1977, p. 168-169)

De nosso panorama oitocentista, cabe-nos também lembrar o prosador realista-naturalista Júlio Ribeiro, que estampa em folhetim uma narrativa épica a respeito da Guerra dos Emboabas e de um sacerdote jesuíta com marcante papel no processo de colonização de várias cidades do Brasil, em regiões que hoje correspondem a estados como o de São Paulo, Minas Gerais e Paraná. Estamos falando de um “romance histórico contra o celibato clerical, encenado no Brasil-Colônia, *Padre Belchior de Pontes* (1876-1877), obra em que se faz notar o eco de *Eurico, o presbítero*, de Alexandre Herculano” (MALARD, 1997, p. 792).

Nesta ambiência cultural, podemos referir que a primeira ficção científica da lavra de um brasileiro intitula-se *Páginas da história do Brasil escrita no ano 2000*, produção inacabada e publicada em forma de folhetim, de 1868 a 1862, no jornal republicano *O Jequitinhonha*, de Diamantina (MG), visando satirizar o imperador D. Pedro II e tendo por autor o responsável pela divulgação e cristalização da história e do mito de Chica da Silva no livro *Memórias do distrito diamantino da comarca do Serro Frio* (1868). Aludimos ao romancista e historiador Joaquim Felício dos Santos, para quem a coletânea de Alexandre Herculano *Lendas e narrativas*, conforme Alexandre Eulálio, “é o livro motor” (MIRANDA, 1995, p. 115).

Além do mais, o dito realista Machado de Assis, em sua severa e fina crítica a *O primo Basílio* (1878), de Eça de Queirós, mostra ser um leitor da modalidade literária introduzida por Alexandre Herculano em vernáculo: a ficção histórica, ao aconselhar o escritor de Póvoa de Varzim a voltar “a beber aquelas águas sadias de *O monge de Cister*, de *O arco de Sant’Ana* e de *O Guarani*” (ASSIS, 1992, p. 908). Aqui, cumprenos registrar a contribuição da vasta cultura letrada de uma figura lusa que, proveniente de uma família tradicional da Península Ibérica, vem da cidade do Porto para cuidar, no Brasil, de um irmão doente, segundo uns, ou para se restabelecer de uma desilusão amorosa, segundo outros. Estamos fazendo menção à esposa de Machado de Assis, irmã do poeta e jornalista lusitano Faustino Xavier de Novais, amiga de Camilo Castelo Branco e de outros escritores portugueses: Dona Carolina Augusta Xavier de Novais.

Na verdade, a vários títulos, o casamento é decisivo na vida do mestre brasileiro, que, por ser afrodescendente, sofre grande preconceito da parte dos irmãos da noiva: Miguel e Adelaide Xavier de Novais (Faustino, dono de *O Futuro*, revista da qual o amado de Dona Carolina Augusta colabora em 1862, já se encontra falecido em

decorrência de uma enfermidade, encefalite, causa dos distúrbios mentais do poeta). Apesar de tudo, no dia 12 de novembro de 1869, os dois apaixonados se casam no Cosme Velho, precisamente na capela particular da casa do Conde de São Mamede, Rodrigo Ferreira Felício, que auxilia a vinda de Faustino para o Brasil.

Após se tornar mulher do romancista de *Dom Casmurro* (1899), sua companheira carinhosa, refinada e ilustrada, Dona Carolina Augusta passa e ser também para ele uma espécie de secretária particular, a qual (quer a tradição) revisa, retifica e passa a limpo os textos do marido, ajudando-o a escrever, além de lhe despertar a leitura dos clássicos lusitanos, da língua inglesa e da Europa em geral, redefinindo para a maturidade o estilo de Machado de Assis, cuja imagem do Brasil, enquanto nação, extrapola o localismo. Por isto o fato de ele, ao contrário de outros autores oitocentistas daqui, não ser lusofóbico, para o que muito contribui o contato com sua esposa.

Nas narrativas da fase de maturidade estético-verbal do intelectual carioca, principalmente no romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), em que o leitor aparece, digamos, na condição de personagem, ainda que com caracterização minimalista, o mesmo Machado de Assis adota a técnica ensaística, de caráter digressivo-conversacional, fragmentário e paródico, que tem raízes nos satiristas da Antiguidade, bem assim no pensamento do inglês John Locke, e que é utilizada por Alexandre Herculano em “O pároco de aldeia”, história incluída em *Lendas e narrativas*, e por Almeida Garrett na novela *Viagens na minha terra* (1843).

O Alexandre Herculano de “O pároco de aldeia” e o Almeida Garrett das *Viagens na minha terra* seguem as passadas de Erasmo de Roterdã, François Rabelais, Denis Diderot, entre outros, presentificando uma célebre tradição humorística e irônica, o que confere a ambos os textos um aspecto extremamente peculiar na arte da palavra luso-brasileira. Até porque, inserindo-se também na linhagem de Miguel de Cervantes, o qual, no prefácio de *Dom Quixote* (1605), abre este livro dirigindo-se ao “desocupado leitor”, as duas retromencionadas narrativas lusas levam nosso Machado de Assis à leitura de *Viagem à roda de meu quarto* (1794), do francês Xavier de Maistre, e este, por sua vez, à produção do irlandês Laurence Sterne, notadamente *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy* (1760-1767).

Como podemos ver, “O pároco de aldeia” e *Viagens na minha terra*, sob a forma da narrativa-ensaio, que outorga elasticidade à ação ficcional, concorrem para o advento

do romance moderno lusófono, no caso vertente, tanto em Portugal quanto no Brasil, pois, como bem afirma Antonio Candido em seu ensaio “O escritor e o público”, integrante de *Literatura e sociedade*:

Uma boa parte da ficção moderna em prosa se elaborou graças aos arabescos da digressão, da intercalação, do retrospecto, do enredo secundário – que foram uma espécie de prova dos nove da capacidade narrativa. (CANDIDO 2000, p. 80)

Embora, na renovação literária oitocentista em língua portuguesa, Alexandre Herculano tenha a mesma relevância que Almeida Garrett, no tocante a este, que até parece dispor de maior prestígio acadêmico, é incrível e, ao mesmo tempo, lamentável, em nível de recepção mais ampla no Brasil, sua quase ausência. E atinente à inexpressiva acolhida do autor de *O arco de Sant’Ana* no nosso país, em termos de grande público, é a anotação infracitada e elaborada por Soares Amora:

Algumas vezes Almeida Garrett compareceu perante o público brasileiro em edições portuguesas que lograram razoável difusão; aqui e ali, provocou artigos, ensaios críticos e até mesmo teses universitárias; e o *Frei Luís de Sousa* mais de uma vez subiu à cena brasileira. Mas se isto é alguma coisa em matéria de presença, entre nós, de um escritor português, convenhamos em que tal presença não se compara com a que têm mantido, no Brasil, um Luís de Camões, um Alexandre Herculano, um Camilo Castelo Branco, um Júlio Dinis, um Eça de Queirós e, mais recentemente, um Fernando Pessoa. (AMORA, 1969, s.p.)

Particularmente, Alexandre Herculano, à sua época, é visto como uma lenda viva, dispondo, pela missão intelectual, de uma aura de devoção e alto respeito pouco vulgares em qualquer literatura. E no que tange à ampla recepção deste autor em termos de grande público, o filólogo Silveira Bueno declara, em nossa conjuntura histórico-cultural dos inícios da segunda metade do século XX, que

no Brasil Almeida Garrett está quase desconhecido enquanto Alexandre Herculano continua a ser lido e imitado por todos. Os seus assuntos estão nos moldes de nosso pendor romântico e desde os moços até os velhos, todos lemos e gostamos imensamente do *Eurico, o presbítero*, do *Monge de Cister*, de *O bobo* e principalmente das *Lendas e narrativas*. (BUENO, 1965, p. 65)

Em *Psicologia de Alexandre Herculano*, já no alvorecer dos Novecentos em território brasílico, dentro de nossa literatura escolar, naquela época formulada a partir de excertos colhidos, sobretudo, na literatura portuguesa, quando esta não é utilizada diretamente, bem como dentro do contributo da instituição escola para forjar, nas

mentalidades, a imagem do *escritor grande homem*, também o crítico literário brasileiro Liberato Bittencourt declara que

todo o mundo que lê em português conhece Alexandre Herculano. Todos lhe admiram assim a superioridade da inteligência como a erudição literária e a profundidade do saber histórico. Não há uma só criança em colégio secundário, pelo menos no Brasil, que não conheça, por exemplo, “A morte do lidador”. Cultor extremado da língua, das belezas sem par do lusitano idioma, um só não existe em terra brasileira que desconheça as *Lendas e narrativas* ou *O bobo*, o *Eurico* ou *O monge de Cister*. (BITTENCOURT, s.d., p. 6)

Concluindo, julgamos que, com este artigo, realizamos uma abordagem, que se quer renovada, de uma das duas matrizes literárias portuguesas durante o período romântico, demonstrando que Alexandre Herculano, ao lado de Almeida Garrett, prepara o futuro literário em vernáculo, particularmente o luso-brasileiro, até por contribuir para o desenvolvimento da obra de ficcionistas da categoria de Machado de Assis.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, J. *O nosso cancioneiro*. Campinas: Pontes, 1993.
- AMORA, A. S. Apresentação. In: HERCULANO, A. *O monge de Cister*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d.
- _____. Propedêutica para os leitores de Herculano. *Monumentos literários da língua portuguesa: Alexandre Herculano*. São Paulo: Saraiva, 1969.
- _____. *O romantismo*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- de ASSIS, M. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. Vol. 3.
- BITTENCOURT, L. *Psicologia de Alexandre Herculano*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1913.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1981.
- BUENO, S. *História da literatura luso-brasileira*. São Paulo: Saraiva, 1965.
- CANDIDO, A. O escritor e o público. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- _____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.

- DURIGAN, J. A. Sete pontos insignificantes relacionados com a obra de Alexandre Herculano. *Revista Estudos Portugueses e Africanos (EPA)*, Campinas, v. 1, n. 2, p. 36, novembro, 1983.
- FRANÇA, C. T.; SILVA, C. I. O que separa os amantes? Uma leitura comparativa de *Eurico, o presbítero*, de Alexandre Herculano, e *A barca dos amantes*, de Antônio Barreto. In: BOECHAT, M. C. et al. (Orgs.). *Romance histórico: recorrências e transformações*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000.
- GUIMARÃES, B. *Histórias e tradições da província de Minas Gerais*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- HERCULANO, A. *Lendas e narrativas*. São Paulo: W.M. Jackson, 1952.
- JOLLES, A. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. *A leitura rarefeita: livro e literatura no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- MALARD, L. Alexandre Herculano e a literatura brasileira. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, Porto Alegre, v. 1, n. 2, p. 29, junho, 1995.
- _____. Júlio Ribeiro. *Biblos: enciclopédia Verbo das literaturas de língua portuguesa*. Lisboa: Verbo, 1997.
- MIRANDA, W. M. A aventura europeia de Alexandre Herculano. In: _____. *A trama do arquivo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1995.
- MOISÉS, M. Jorgal. In: _____. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1997, p. 297.
- MONTELLO, J. Apresentação. In: HERCULANO, A. *O bobo*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d.
- RIBEIRO, M. A. Romance histórico II. *Biblos: enciclopédia verbo das literaturas de língua portuguesa*. Lisboa: Verbo, 1997.
- RODRIGUES, A. E. M. As polêmicas. In: _____. *José de Alencar: o poeta armado do século XIX*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2001.
- VIEIRA, N. H. *Brasil e Portugal: a imagem recíproca (o mito e a realidade na expressão literária)*. Lisboa: Ministério da Educação/Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1991.
- VOLOBUEF, K. *Frestas e arestas: a prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: UNESP, 1999.

**A ludicidade como instrumento de discussão de temas
identitários e culturais na literatura infantil – uma análise de
Beto, o carneiro, de Ana Maria Machado, e *O voo do Golfinho*,
de Ondjaki**

*Ludic aesthetics as a gateway to identity and cultural themes in children's literature
– an analysis of Beto, o carneiro, by Ana Maria Machado, and O voo do Golfinho,
by Ondjaki*

Taís Xavier CARVALHO*

Indiana University Bloomington (IUB)

Luciana NAMORATO**

Indiana University Bloomington (IUB)

RESUMO: A literatura infantil é vista por muitos como um ramo menor da literatura, não atraindo muitos estudiosos por não ser identificada como detentora de temas complexos que possam ser aprofundados. No entanto, um olhar mais atento percebe que, na verdade, a literatura infantil não só lida com tópicos normalmente considerados “adultos”, como também assume a tarefa de torná-los inteligíveis para crianças. Assim, o presente artigo se dedica a analisar duas obras infantis – *Beto, o carneiro*, da escritora brasileira Ana Maria Machado, e *O voo do Golfinho*, do angolano Ondjaki – a fim de verificar de que forma questões de identidade e pluralização cultural podem ser percebidas em meio ao lúdico em narrativas infantis.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura infantil. Temas lúdicos. Identidade. Diversidade cultural.

ABSTRACT: Children's literature is seen by many as a less important branch of literature and, as it is not normally associated with complex themes that can be examined in depth, it does not attract many scholars. However, a more attentive look reveals that, in fact, not only does children's literature deal with topics normally considered “adult”, but it also takes on the task of making them intelligible to children. Hence, this essay analyzes two children's books – *Beto, o carneiro*, by the Brazilian writer Ana Maria Machado, and *O voo do Golfinho*, by the Angolan Ondjaki – and investigates how questions of identity and cultural pluralization can be perceived amidst the ludic issues in children's narratives.

KEYWORDS: Children's literature. Ludic themes. Identity. Cultural diversity.

* Mestranda em Literatura Luso-Brasileira do Departamento de Espanhol e Português em Indiana University Bloomington, Indiana. E-mail: tmxavier@indiana.edu

** Professora Associada do Departamento de Espanhol e Português em Indiana University Bloomington e Diretora do Programa de Português da mesma instituição. Doutora em Literatura Luso-Brasileira pela University of North Carolina at Chapel Hill. E-mail: Inamorat@indiana.edu

Introdução

No contexto da contemporaneidade, novas realidades e necessidades humanas, especialmente aquelas derivadas de guerras mundiais no século XX, deram origem a invenções inovadoras que alteraram drasticamente o dia-a-dia das pessoas. Os modernos e mais avançados meios de transporte, a internet e suas conseqüentes redes sociais, por exemplo, foram elementos responsáveis por intensificar o processo de globalização dentro do cenário mundial, promovendo ainda mais contato entre povos e culturas distintos e alterando noções de identidades pessoais e nacionais. Além disso, também é importante considerar que, antes dos citados eventos, os contornos que definiam as diferentes nações já tinham começado a ser borrados pelos processos de colonização, que mesclaram culturas e introduziram novos costumes tanto ao Novo quanto ao Velho Mundo. Assim, com tantas modificações ocorrendo ao redor do globo, não é de se surpreender que o conceito de identidade tenha passado por uma reforma denominada por alguns de “crise de identidade” (HALL, 1996, p. 596).

No ensaio “The Question of Cultural Identity”, Stuart Hall aborda a questão da modificação da noção de identidade em indivíduos pertencentes a sociedades pós-modernas, isto é, das décadas finais do século XX, que entram em contato direto com outras vivências. Segundo Hall, devido a uma “pluralidade de centros” emanantes de cultura, as sociedades pós-modernas passam por uma mudança estrutural, sendo descentralizadas e fragmentadas e dando lugar a novas percepções de integração. Com isso, a própria noção identitária nacional fica turva, pois se torna difícil definir elementos culturais que pertençam somente a uma nação e, portanto, identifiquem-na.

Sobre a construção identitária nacional, Hall defende que os cidadãos não nascem com identidades nacionais já formadas, mas que estas são geradas e transformadas de acordo com as representações que o rodeiam. Segundo o autor, por exemplo, “We only know what it is to be ‘English’ because of the way ‘Englishness’ has come to be represented, as a set of meanings, by English national culture” (HALL, 1996, p. 612). Isso mostra como a visão existente de uma população de um determinado território pode ser flexível, pois são as representações culturais, não necessariamente permanentes, que a moldam. Logo, é possível perceber a importância que as disseminações culturais por meios artísticos ou populacionais (através das migrações) têm para a construção de uma noção do nacional, e que esta noção está sempre

movimento. Nenhuma nação tem sua cultura congelada. Assim, ela está sempre apta a absorver novos conceitos e pensamentos (o que, no mundo pós-moderno, acontece a todo o momento).

Uma vez que é sabido que uma identidade nacional pode ser alterada com o tempo e com o contato com outras culturas, torna-se necessário buscar o que, dentro dessa noção identitária, permanece, e o que pode influenciá-la; em outras palavras, a construção de uma identidade nacional está relacionada às culturas que ela já absorveu e a outras que ainda podem penetrá-la. Nesse ponto, a literatura, bem como outras formas artísticas, se torna fundamental. Além de difundirem, em maior ou menor escala, a cultura nacional do território onde foram escritos e, conseqüentemente, contribuírem para a absorção dessa cultura por outras nações, os registros de um povo são representativos das culturas já incorporadas ao seu sistema. Como exemplo, é possível citar os autores brasileiros Machado de Assis, Mário de Andrade e Guimarães Rosa. Todos eles escreveram livros que, lidos dentro e fora do Brasil, foram responsáveis por contribuir para construir a noção de identidade nacional brasileira, pois explicitaram, seja por meio da linguagem, seja por meio do conteúdo, a constituição da nação e a presença de outras culturas dentro dela.¹⁶ Além disso, em movimento oposto, também há a difusão de cultura de outros países que acabam penetrando no território brasileiro e se incorporando a elementos do Brasil. Um exemplo é a arte musical de origem estrangeira que entra em contato com artistas brasileiros e se mistura à cultura local. Sobre isso, em entrevista, a autora Ana Maria Machado aponta que

O Chico [Buarque] trouxe coisas da Itália... Se não a gente não tinha proximidade... Então a gente teve uma proximidade com a música italiana por aí. Essa... O reggae que “tava” começando a chegar em Londres e que depois o [Gilberto] Gil trouxe também... Eu acho que essa abolição de fronteiras foi muito bonita. Foi uma coisa positiva. (MACHADO, 2014, 17’12’’-17’50’’)

¹⁶ Aqui me refiro especificamente à formação da sociedade brasileira – também composta por negros – e aos costumes de base europeia adotados pela população, que Machado de Assis revelou em seus contos e romances. Além disso, também faço alusão aos vários componentes culturais de origem indígena e africana presentes em *Macunaima* (1928), de Mário de Andrade, e aos personagens mestiços de *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa, cujas habilidades de se orientar pela natureza remetem ao povo indígena (ver publicação de Liana Depieri Amorim sobre o assunto). Também se pode notar a linguagem inovadora usada por Guimarães Rosa, que, ao criar alguns dos neologismos de seus textos, indica uma conexão com outras línguas influenciadoras do português, como em “Sagarana” (de Sagarana, 1946), em que o autor utiliza a palavra tupi “rana”; em “taurophongo” (de *Ave, palavra*, 1970), em que há uso de “táuros” e “phtoggos”, ambas palavras gregas; e em “velvo” (também de *Ave, palavra*), em que o escritor remete à palavra “velvet” do inglês.

Já na literatura infantil, muito também se pode encontrar a respeito de identidade pessoal e nacional e dos elementos formadores da cultura brasileira, ainda que os tópicos sejam apresentados de forma diferente, de forma mais lúdica e didática. De fato, os temas abordados pela literatura infantil, quando analisados mais profundamente, surpreendem pela complexidade. Além de se permitirem tratar de questões políticas dos países com os quais os autores têm familiaridade, as obras escritas para o público jovem também se aproximam, sem hesitação, de assuntos mais abstratos e teóricos. Particularmente nas produções do angolano Ondjaki e da brasileira Ana Maria Machado é possível perceber como essas questões são abordadas. Como a própria escritora afirma em uma entrevista concedida a Glauco Ortolano, “Many do not understand that achieving simplicity without being simplistic is the greatest challenge for a writer of children’s books” (MACHADO, 2002, p. 111).¹⁷ Logo, a autora revela as relações que cria, mesmo quando a história contém elementos de fantasia, entre suas obras infantis e a realidade, incluindo discussões sócio-históricas contemporâneas. Assim, Machado, fazendo uso da ludicidade, introduz tópicos comumente considerados adultos aos seus leitores jovens, expandindo seus horizontes e, conseqüentemente, preparando-os para um desenvolvimento pessoal e social. Ondjaki, assim como a autora brasileira, também faz uso da ludicidade para lidar com temas “adultos” em suas publicações destinadas ao público jovem. A diferença está no fato de que Ondjaki utiliza o contexto histórico de seu próprio país ao escrever e, entre outros tópicos, trata da marca deixada pelo colonizador na vida angolana, assim como do momento pós-independência – em que a população angolana buscava (e ainda busca) se estabelecer em meio a tantas heranças culturais.

1. *Beto, o carneiro*

Em *Beto, o carneiro* (1993), Ana Maria Machado apresenta a história de um carneiro – Beбето – que se cansa de receber ordens de seu patrão sobre como deve se portar e manter o pelo e, por isso, decide fugir e tomar a forma de uma nuvem. No entanto, ele logo aprende que, mesmo como nuvem, não alcançará sua liberdade, pois estará sujeito às vontades do vento. Logo, resolve adotar a vida de espuma do mar.

¹⁷ “Muitos não compreendem que alcançar a simplicidade sem ser simplista é o maior desafio de um escritor de livros infantis”. (Tradução nossa)

Novamente, contudo, ele percebe que não poderá tomar suas próprias decisões, uma vez que se torna submisso aos comandos da onda. Então, ouvindo o choro de uma carneirinha negra solitária, ele decide voltar a ser carneiro e viver ao seu lado, cantando e viajando. Assim, os dois animais vivem “muito felizes por serem só carneirinhos” (MACHADO, 1993, p. 23) e assumem o estilo que querem, usando roupas coloridas que não permitem que se distinga “se eles eram brancos ou pretos” (MACHADO, 1993, p. 23). A obra, que a princípio parece puramente fantasiosa, então, termina por apresentar elementos mais complexos, e abordar tanto a questão de definição de identidade e raça, como noções políticas relacionadas à obediência civil.

Logo no início da história de Bebeto, o leitor é apresentado ao sentimento de inconformidade que envolve o personagem. A primeira frase já define Bebeto como “um carneirinho cansado de carneirice” (MACHADO, 1993, p. 5). Assim, a publicação, ainda que lúdica, problematiza definições pré-estabelecidas de comportamentos, abrindo espaço para individualizações. Tal abordagem não parece estranha a Machado, uma vez que a autora participou ativamente da luta contra o período da ditadura militar brasileira, defendendo a liberdade de expressão e a atuação política do povo. Na história infantil ela afirma os mesmos ideais pelos quais prega em sua vida pessoal e política. A diferença é que em *Beto, o carneiro*, a linguagem e o contexto se tornam mais simples. Como a própria escritora pontua em entrevista,

it is hard to rid oneself of the stigma of being a writer of “simple” things, because many just cannot see that distinction between writing about things that are born simple, and writing about complex issues made simple enough so that a child can grasp the underlying principles. The creation of that essence is what separates a good writer from a mediocre one in children’s literature. (MACHADO, 2002, p. 111)¹⁸

Assim, percebe-se que a história do carneiro Bebeto se liga sim a questões “adultas” reais, podendo-se dizer que não deixa de ser complexa por ser destinada ao público infantil, mas, antes, torna-se “simplificadamente complexa”, pois passa por um processo de simplificação do contexto.

¹⁸ “É difícil livrar alguém do estigma de ser um escritor de coisas ‘simples’ porque muitos não conseguem ver a distinção entre escrever sobre coisas naturalmente simples e escrever sobre questões complexas que são transformadas em simples o bastante para que uma criança possa apanhar os princípios subjacentes. A criação dessa essência é o que separa um bom escritor de um medíocre na literatura infantil”. (Tradução nossa)

A existência de tal relacionamento entre a produção voltada ao mundo infantil e a realidade adulta é ratificada, ainda, pela continuação da história. Nela, Beбето segue buscando uma identidade na qual se sinta confortável (nuvem e espuma do mar) e onde possa agir da maneira que achar melhor, mas não a encontra por sempre ter de se submeter às vontades de um ser mais poderoso. Dessa forma, a noção de identidade apresentada por Machado através de seu personagem entra em consonância com aquela apresentada por Sandra Pesavento, no artigo “A cor da alma: ambivalências e ambiguidades da identidade nacional”. Segundo a autora, “A identidade, como representação social, formula uma maneira de ser que é inventada ou importada, mas é assumida e consentida” (PESAVENTO, 2000, p. 17). Assim, quando Beбето se recusa a assumir identidades nas quais não se reconhece, Machado adiciona a noção de liberdade dentro do conceito de identidade explorado. Novamente, então, tem-se a relação entre a vida pessoal da autora e sua publicação. Torna-se claro para o leitor que Beбето, além de desprezar noções pré-estabelecidas de comportamentos, ou seja, os estereótipos, também preza pelo livre-arbítrio, que fora tão enfatizado pela escritora no período ditatorial brasileiro. A recusa de Beбето de desistir de sua individualidade, de ser calado (“– Não senhor, vamos para o mar. E nada de reclamar” (MACHADO, 1993, p. 10)), e portar-se como todos os demais pode ser entendida como uma crítica ao sistema governamental – destacando-se o regime ditatorial – e sociológico que insiste em cercear as liberdades individuais a fim de manter um controle maior sobre a população.

Por fim, *Beto, o carneiro* ainda se revela como obra “simplificadamente complexa” em sua cena final, em que Beбето alcança a liberdade identitária que queria ao lado da carneirinha negra Memélia e volta à sua forma original de carneiro, percebendo que pode ser feliz sem ter de alterar sua forma original e assumir outras características. A princípio, quando os dois se conhecem, Memélia chora e se pergunta se não possui amigos por ser negra. Ora, a questão racial e a problematização de preconceitos de cor já podem ser identificadas facilmente nesse ponto da história. No entanto, Machado estende a abordagem da questão e a conduz até a última página do livro, dizendo que “Nem dava para ver se eles [Beбето e Memélia] eram brancos ou pretos, porque estavam sempre com umas roupas muito coloridas, cheios de colares e enfeites” (MACHADO, 1993, p. 23). Dessa forma, a autora relaciona as noções de identidade de Beбето com as de Memélia, passando a mensagem de que não importa

quem o indivíduo seja ou como nasça; prender-se a estereótipos não é algo positivo, pois cada um é livre para portar-se da maneira que lhe convir – mesmo que uma figura de autoridade diga o contrário.

Dessa forma, por meio de sua publicação, Machado trata de questões de identidade e liberdade e de preconceitos. Ao contar a história de Beбето – e sua insatisfação diante de quem era e da posição em que se encontrava – e de Memélia – e sua superação diante das barreiras sociais derivadas de sua cor –, a autora narra uma trama que pode ser interpretada como uma tradução de questões complexas para o mundo infantil. Assim, a criança leitora é apresentada a ideais defendidos pela escritora e, mesmo que não compreenda inteiramente o mundo que a cerca, apreende noções e percebe que um carneiro não precisa necessariamente se ater a “carneirices”, e que um indivíduo singular, como é o caso do carneiro negro, não precisa ser excluído por ser diferente.

2. O voo do Golfinho

Ondjaki, assim como Ana Maria Machado, também inclui em seus livros temas relacionados à questão da cultura e da identidade nacional. Ao abordar-se o tema da escrita dentro do território angolano, contudo, não se pode ignorar o próprio uso que é feito da língua portuguesa. Afinal, essa funciona como uma evidência de como Portugal, enquanto país colonizador, modificou e marcou o modo de vida angolano, impondo os seus costumes sobre o país africano. Com a imposição do idioma estrangeiro, pode-se dizer que parte da identidade dos colonizados foi perdida, uma vez que a língua é responsável por carregar parte da bagagem cultural de um povo. Como afirma Mattoso Câmara Jr., “a língua é um fato de cultura como qualquer outro; integra-se na cultura” (MATTOSO CÂMARA JR., 1955, p. 53). É possível, então, identificar a ocorrência de um processo de aculturação que atingiu muitos africanos que se viram despidos de uma identidade nacional, uma vez que seus costumes foram descartados e classificados como “selvagens” e “primitivos”, conforme aponta Ondjaki em seu artigo “Let’s Share the Dream: Stories for Children in Angola”. Segundo ele, após a chegada dos portugueses, liderados por Diogo Cão, no Congo, em 1482, inibições e mesmo proibições de formas de expressão cultural foram estabelecidas a fim de ratificar as imposições políticas, religiosas e culturais infligidas pelo colonizador (ONDJAKI,

2009, p. 46). Assim, a cultura tradicional africana foi generalizadamente sufocada, sendo suprimida para dar lugar aos supostamente “preferíveis”, ou “corretos” costumes europeus. Em *Pele negra, máscaras brancas*, o filósofo martinicano Frantz Fanon trata deste assunto, assinalando que “O negro é um homem negro; isto quer dizer que, devido a uma série de aberrações afetivas, ele se estabeleceu no seio de um universo de onde será preciso retirá-lo. O problema é muito importante. Pretendemos, nada mais nada menos, liberar o homem de cor de si próprio” (FANON, 1952, p. 26). Desta forma, Fanon explicita o discurso propagado pelos europeus, que tinham como objetivo a justificação de sua superioridade e a validação de suas ações.

Dessa forma, uma parcela da população africana – incluindo angolanos – teve seus próprios hábitos nacionais sucateados, e chegou inclusive a lutar ao lado dos portugueses durante o período colonial e contra o seu próprio povo, na esperança de conquistar um reconhecimento junto ao colonizador. Uma vez que o colonizador português incutiu nos países colonizados a ideia de que a sua cultura era melhor e mais avançada, parte da população angolana se viu dominada pelos seus discursos, acreditando que, de fato, pertencer ao território português era mais conveniente e vantajoso do que ser uma nação livre subdesenvolvida. Todavia, é preciso ressaltar que também havia aqueles que se dedicavam a preservar suas tradições e costumes. De fato, a resistência era tão presente na África de colonização portuguesa, que, durante a ditadura salazarista portuguesa, que desejava manter o controle de Portugal sob a colônia africana, o governo “criou um aparato de controle que queria impedir o florescimento de uma identidade territorial, política e cultural” (PEREIRA; DUARTE, 2016, p. 286). Para isso, foi formada, pelo governo salazarista, a Casa dos Estudantes do Império (CEI), uma organização constituída, principalmente, de integrantes da elite africana que se mudavam para Portugal a fim de ter acesso a uma melhor educação formal. Inicialmente, a ideia da administração portuguesa era utilizar os intelectuais africanos para, através de sua voz nativa, difundir os ideais da metrópole em Portugal e nas colônias. Contudo, a formação da CEI resultou no efeito oposto, e o governo não conseguiu impedir que um sentimento de rebelião contra a dominação política e cultural europeia se espalhasse pelos países colonizados. Tal repúdio pelas influências e costumes europeus – por vezes mais radical, por vezes mais moderado – ainda é, inclusive, praticado por alguns africanos até hoje. Estes buscam resgatar suas próprias

tradições com o propósito de reafirmá-las e incorporá-las na construção da identidade nacional, substituindo a influência do antigo colonizador. Por isso, não é surpreendente encontrar nos livros de Ondjaki – e de outros escritores angolanos – vocabulário pertencente a línguas tradicionais africanas, como o umbundu e o kimbundu. Ao fazer uso de palavras não portuguesas, os autores angolanos procuram validar suas origens, rejeitando a influência colonizadora. No entanto, cabe lembrar que, embora o vocabulário tipicamente africano seja utilizado, as obras literárias angolanas ainda são escritas majoritariamente em português, marcando, assim, a presença histórica da metrópole.

É possível perceber, então, como o processo de colonização em Angola, iniciado no século XV e mantido durante pelo menos 500 anos, é capaz de ainda nos dias de hoje interferir em noções de identidade cultural do povo angolano. A tentativa de se realizar uma descolonização cultural é defendida por muitos desde, pelo menos, a década de 40 do século XX, época em que as guerrilhas pela independência começaram a ocorrer. Desde então a literatura angolana se envolveu na luta ideológica-cultural, buscando articular uma consciência nacional. Todavia, a rejeição completa da influência europeia se mostra impossível de ser executada, uma vez que determinados pontos culturais – como a língua – já se encontram enraizados no território e já se tornaram parte da cultura angolana. Dentro desse contexto, como apontam Kleyton Pereira e Zuleide Duarte, a literatura assume um papel essencial no sentido de que os autores africanos se tornam os responsáveis por difundir as características de suas regiões e descrever seus modos de vida, admitindo a mescla cultural ou não:

As criações ficcionais possibilitam, ao leitor, enxergar a reação contra os paradigmas socioculturais herdados do colonialismo e a inserção de um discurso pós-colonial, que tem raízes profundas na realidade social, compondo um inventário da vida africana, de como ela se reflete na formação psíquica e emocional da sociedade. (PEREIRA; DUARTE, 2016, p. 290)

Assim, nota-se que as narrativas africanas apresentam uma agência que, além de histórica, é também sociocultural. Os autores não se limitam a contar histórias: eles também expressam ideologias acerca do mundo em que estão inseridos, transformando elementos aparentemente inocentes em símbolos culturais. Conforme foi assinalado, por exemplo, o uso de vocabulário advindo de tribos tradicionais africanas não é feito de maneira aleatória. A substituição, mesmo que breve, da língua portuguesa pelas línguas

autóctones, presentes antes da chegada do colonizador português, reafirma o orgulho cultural do colonizado, que se nega a abandonar por completo suas raízes.

Tal dicotomia cultural pode ser encontrada na obra *O voo do Golfinho* (2009), de Ondjaki. Assim como Ana Maria Machado faz em *Beto, o carneiro*, o autor angolano também cria um livro infantil baseado em um animal que deseja mudar de forma. Entretanto, enquanto na obra brasileira o carneirinho decide se tornar nuvem e espuma, em *O voo do Golfinho*, o protagonista do autor angolano assume a identidade de outro animal. No livro, o leitor é apresentado à história do Golfinho que, apesar de ter crescido no mar e gostar de nadar, sente prazer em voar e exibe um bico semelhante ao de um pássaro. Com o passar da narrativa, ele assume cada vez mais suas características de ave, até que um dia, ao pular e encarar o seu reflexo na água, ele percebe o quanto de si se relaciona à vida de pássaro: seu bico, seu corpo e seu olhar. O mamífero, então, se transmuta em pássaro e se despede de seus amigos golfinhos, indo voar perto das nuvens, onde descobre outros animais que passaram pela mesma transformação: “‘Tu sempre foste pássaro?’ / perguntei a um deles, muito colorido. / ‘Não. Eu era uma serpente / mas sempre quis ser pássaro’. / Outro tinha sido canguru / outro tinha sido camaleão / outro tinha sido gato” (ONDJAKI, 2012, p. 15-17).

Considerando, então, os cruzamentos de espécies existentes na narrativa, e entendendo-os como referências à mistura de culturas, é possível relacionar os animais “híbridos” do livro aos africanos colonizados. Tal relação é possível quando se pensa nas heranças culturais existentes nos países, que, além de possuir suas próprias tradições, também se encontram influenciados por costumes e discursos europeus. Levando em consideração essa conexão, a natureza de golfinho estaria relacionada à cultura africana, às raízes do povo angolano, enquanto os aspectos de ave simbolizariam a influência do colonizador, que traz aquilo que é diferente. Logo, o leitor pode concluir que a tendência existente é a prevalência da cultura colonizadora sobre a colonizada. Esta linha interpretativa é ratificada pelo fato de animais de espécies diferentes também terem se tornado pássaros, o que mostra o quão amplamente esta espécie, ou seja, o colonizador europeu, se insere dentro de outras. A passagem em que o Golfinho percebe que o seu “olhar” parece o de um pássaro (ONDJAKI, 2012, p. 8) também apoia esta interpretação. O trecho é relevante porque remete ao discurso colonial de inferioridade africana propagado pelos colonizadores e que acabou sendo adotado por muitos dos

próprios colonizados. A afirmativa do Golfinho de que ele mesmo reconhece em si muito de ave confirma a possibilidade de comparação do mamífero com o africano assimilado que assume, voluntária ou involuntariamente, muito da visão e do comportamento europeu. As sugestões de que as características do colonizador substituem de vez e por completo as características do colonizado são, entretanto, postas em questão com o desenvolvimento da narrativa. Em primeiro lugar, é preciso ressaltar que a conclusão de *O voo do Golfinho* permanece em aberto; em segundo lugar, a dominação do colonizado pelo colonizador é posta em dúvida na última parte da obra, em que se torna claro que, apesar de gostar de ser um pássaro e até mesmo se sentir confortável como um, o Golfinho se recusa a abandonar suas raízes, aceitando e equilibrando, assim, seus dois lados: “Mas deixo-vos um segredo: / Hoje sou um pássaro / mas sempre que me apetecer / amanhã ou depois / um golfinho volto a ser” (ONDJAKI, 2012, p. 23).

Percebe-se, logo, como a questão pós-colonial, no que tange à cultura, está inserida em *O voo do Golfinho*. Apesar da obra, diferentemente de outras do mesmo autor, não apresentar elementos da cultura africana propriamente dita, há o conflito entre duas naturezas, a de ser golfinho e a de ser pássaro, conflito este que pode ser interpretado como uma alegoria da história de Angola. Como explica Michelle Devides, “O pós-colonialismo aborda questões atuais de um país, de sua independência, mas com o seu arquivo ideológico carregado de uma influência exercida por uma potência europeia, desde o momento da invasão até os dias atuais” (DEVIDES, 2014, p. 291). Uma vez que o golfinho da história assume sua identidade híbrida, ele demonstra o nível de incorporação que já sofreu diante das duas naturezas. Ao fazer isso, ele também se alinha ao discurso de Homi Bhabha, que defende que os cruzamentos culturais

também sugerem uma possível crítica dos valores estéticos e políticos positivos que atribuímos à unidade ou totalidade das culturas, especialmente aquelas que viveram longas e tirânicas histórias de dominação e reconhecimento equivocado. Nenhuma cultura é jamais unitária em si mesma, nem simplesmente dualista na relação do Eu com o Outro. (BHABHA, 1998, p. 65)

Assim, no contexto pós-colonial, a dicotomia relacionada ao Golfinho pode ser traduzida como o dilema enfrentado pelo indivíduo colonizado que se encontra entre a sua cultura tradicional – desprezada pelo colonizador – e a cultura do próprio colonizador, que, de imposta, se torna enraizada.

Considerações finais

Os dois livros discutidos neste artigo – *Beto, o carneiro* e *O voo do Golfinho* – se relacionam com o contexto político vivenciado por seus autores: enquanto Ana Maria Machado testemunhou o regime ditatorial militar brasileiro, que foi responsável por seu exílio, Ondjaki presenciou parte da guerra civil angolana, além de todas as marcas deixadas no país pelo longo período de colonização portuguesa e de guerra colonial. Assim, ainda que não seja surpreendente identificar elementos em suas obras que remetem a questões políticas, identitárias e culturais das duas nações, é pertinente examinar como os dois autores traduzem questões nacionais de urgência em narrativas destinadas ao público infantil.

Em *Beto, o carneiro*, é significativo observar como Bebeto passa por diferentes formas, enquanto busca o seu lugar ideal em meio à sua “forma” original de carneiro. As diferentes formas que Bebeto assume podem ser entendidas como diferentes culturas nacionais, ou como variações de uma mesma cultura nacional brasileira. Sabendo que Ana Maria Machado escreve, como ela mesma afirma em entrevista, a fim de organizar o seu próprio caos interior (MACHADO, 2002, p. 113), pode-se concluir que a história de Bebeto se liga diretamente à sua vida pessoal e àquilo que ela é capaz de observar ao seu redor no ambiente em que vive. *Beto, o carneiro* foi publicado após o fim do período da ditadura militar no Brasil, mas ainda é possível notar como sua história funciona como eco daquilo que sua autora viveu – especialmente quando a ideia de identidade é levada em consideração. Não só aqueles que foram exilados, como a autora, mas também os demais cidadãos que permaneceram no país durante a violência e a censura que marcaram a ditadura militar brasileira viveram um período de flutuação de sua noção identitária. A propaganda e o nacionalismo imposto pelo governo, combinados com a realidade de opressão vivenciada por muitos brasileiros como uma realidade diária criaram um paradoxo identitário caracterizado por uma combinação – ou alternância – entre identificação e repulsa dos indivíduos em relação ao nacional. Além disso, o próprio fim da ditadura causou uma grande transformação do país, confundindo assim ainda mais o conceito de identidade nacional. No entanto, conforme indica Benedict Anderson, nações são “comunidades imaginadas”, mais do que territórios políticos (apud HALL, 2003, p. 26). Por essa razão, a nação brasileira

terminou por se estabelecer novamente como uma comunidade integrada, após um período governamental tão turbulento, solidificando uma cultura e uma história nacionais que capazes de unir a população e reinstaurar um sentimento de orgulho. Isso também é o que fez Machado por meio de Beбето, em *Beto, o carneiro*, obra que passa ao público infantil a ideia de que, apesar de idas e vindas, a identidade pessoal – e nacional – de cada indivíduo merece ser descoberta e valorizada. De forma semelhante, Ondjaki também mostra a importância de se identificar e aceitar a própria identidade, ainda que essa seja o resultado de uma transformação. Em *O voo do Golfinho*, o autor não parece recusar as influências culturais estrangeiras que penetram as fronteiras de seu país; ele antes as aceita, desde que não apaguem suas próprias tradições – as quais ele também enfatiza na narrativa. A lição que fica é a de que Angola é um país social e culturalmente muito rico para ser vitimizado e/ou negligenciado. Por meio de sua obra, Ondjaki ensina que a identidade de nação inferior imposta ao continente africano é inteiramente falsa e urge ser modificada.

Ana Maria Machado e Ondjaki trazem discussões politizadas para dentro de suas obras infantis de uma forma lúdica, e talvez por isso, estas não causem grande estranhamento no público leitor a que suas obras se destinam. Os escritores inserem suas visões adultas em meio a elementos fantásticos e maravilhosos, fazendo, dessa forma, com que um tom de leveza e, conseqüentemente, esperança seja impresso em suas obras.

REFERÊNCIAS

- AMORIM, L. D. A presença indígena na obra *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa. *Nau Literária*, Porto Alegre, v. 9, p. 1-13, 2013. Disponível em: <www.seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/viewFile/43375/27873>. Acesso em: 17 set. 2017.
- BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- DEVIDES, M. M. Evidências de discurso de resistência na literatura infantil de Ondjaki: uma análise da obra *Ynari, a menina de cinco tranças*. *Revista de Humanidades, Tecnologia e Cultura*, Bauru, v. 4, n. 1, p. 289-303, 2014. Disponível

em: <www.fatecbauru.edu.br/ojs/index.php/rehute/article/view/143>. Acesso em: 13 jul. 2017.

FANON, F. (1952) *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2008.

HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

_____. The Question of Cultural Identity. In: HALL, S.; HELD, D.; HUBERT, D.; THOMPSON, K. (Orgs.). *Modernity: an Introduction to Modern Societies*. Malden: Blackwell, 1996. p. 595-634.

MACHADO, A. M. Ana Maria Machado e suas memórias do exílio: exílio e canções. [2 out. 2014]. Brasília: *TV Brasil*. 26' 27" Entrevista concedida a Sérgio Britto. Disponível em: <www.tvbrasil.ebc.com.br/exilio-e-cancoes/episodio/ana-maria-machado-e-suas-memorias-do-exilio>. Acesso em: 25 maio 2017.

_____. *Beto, o carneiro*. São Paulo: Salamandra, 1993.

_____. An Interview with Ana Maria Machado. *World Literature Today*, Norman (Oklahoma), v. 76, n. 2, p. 109-113, 2002. Entrevista concedida a Glauco Ortolano.

MATTOSO CÂMARA JR., J. Língua e cultura. *Revista Letras*, Paraná, v. 4, p. 51-59, 1955. Disponível em: <www.revistas.ufpr.br/letras/article/view/20046/13227>. Acesso em: 13 ago. 2017.

ONDJAKI. Let's Share the Dream: Stories for Children in Angola. *Bookbird: A Journal of International Children's Literature*, Baltimore, v. 47, n. 2, p. 46-52, 2009.

_____. *O voo do Golfinho*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2012.

PEREIRA, K.; DUARTE, Z. Diáspora, exílio e memória nas literaturas africanas em língua portuguesa. *Miscelânea*, Assis, v. 19, p. 283-302, 2016. Disponível em: <www.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/RevistaMiscelanea/v-19-art-17-kleyton-pereira-e-zuleide-duarte.pdf>. Acesso em: 28 jun. 2017.

PESAVENTO, S. J. A cor da alma: ambivalências e ambiguidades da identidade nacional. *Caravelle*, Toulouse, n. 75, p. 15-24, 2000.

Ser-só e ser-com em contos de Clarice Lispector e Florbela

Espanca: um estudo de “Obsessão” e “Amor de outrora”

Being-alone and being-with in short stories by Clarice Lispector and Florbela

Espanca: a study of “Obsession” and “Love of Yesteryear”

Luciana de Barros ATAIDE^{1*}

Universidade Federal do Pará (UFPA)

Antônio Máximo FERRAZ^{**}

Universidade Federal do Pará (UFPA)

RESUMO: Apesar de terem vivido em lugares e épocas diferentes, Florbela Espanca (1894-1930) e Clarice Lispector (1925-1977) têm em comum o fato de terem enfrentado a crítica literária em defesa da construção de um estilo próprio. Com abordagens diversas, as escritoras, em muitos de seus contos, construíram personagens femininas traduzindo momentos excepcionais, reveladores e determinantes da dualidade entre o “eu” e o “outro”, e expressando a relação que há entre amor e solidão. Logo, suas produções apresentam semelhanças no que diz respeito à análise introspectiva por meio da constatação da vida em curso. Partindo do aporte fenomenológico-hermenêutico, e por meio de duas narrativas dessas escritoras, “Amor de outrora”, de Espanca, e “Obsessão”, de Lispector, será possível compreender a literatura não apenas como a arte da palavra, mas como uma forma de conhecimento que desvela o homem numa nudez sem conceitos e como um ser excepcional na relação consigo e com o outro.

PALAVRAS-CHAVE: Clarice Lispector. Florbela Espanca. Protagonista mulher. Amor. Solidão.

ABSTRACT: Although they lived in different times and places, Florbela Espanca (1894-1930) and Clarice Lispector (1925-1977) have in common the fact that they faced criticism for defending a unique style. With different approaches, the two writers, in many of their short stories, have constructed female characters who go through defining experiences that are representative of the duality between the “self” and the “other”, therefore expressing the relationship between love and solitude. Their narratives share similar introspective reflections on daily life. This essay makes use of a phenomenological-hermeneutic approach to analyze the short stories “Love of Yesteryear”, by Espanca, and “Obsession”, by Lispector. This analysis will help us understand literature not only as the art of the word, but also as a form of knowledge that unveils human beings in their state of nakedness without concepts, and as exceptional beings in relation to themselves and to others.

KEYWORDS: Clarice Lispector. Florbela Espanca. Female protagonist. Love. Solitude.

* Doutoranda em Letras, Estudos Literários, Universidade Federal do Pará, Departamento de Pós-Graduação em Letras, Belém, Pará.

** Orientador, Professor Doutor do Instituto de Letras e Comunicação/ILC e do Programa de Pós-Graduação/PPGL da Universidade Federal do Pará, Belém, Pará.

1. Claras floradas iniciais

Será o amor uma relação entre um eu e um tu, dominados por um sentimento indizível e indefinível? Ou será o amor o diálogo de uma relação intersubjetiva? Pensar o conceito de amor em nossos dias mostra-se muito necessário por nunca antes se indagou tanto, e de forma tão intensa e repetida, sobre o rumo das relações amorosas. É verdade que talvez ninguém saiba muito bem se essas relações vão a algum lugar, mas também é verdade que, nos últimos anos, têm proliferado inquietações que resultaram em manuais de sobrevivência acerca dos relacionamentos afetivos.

Por essa razão, a primeira atitude a se adotar para se pensar o amor é saber que Amor precisa ser visto como Amar, e mais ainda, adotar uma atitude de forma a unir os conceitos, uma vez que, conforme afirma Manuel Antônio de Castro (2011), “Quem ama é. Quem é, ama.” (p. 292). Portanto, é preciso conceber a relação amar e amor enquanto pensamento para que se vigore a unidade, não o duplo, pois “à beira do amor estamos nós” (LISPECTOR, 1999, p. 71).

De forma semelhante ao amor, outro sentimento é indissociável da existência humana: a solidão. Como o homem se comporta com o ser solidão? Qual o lugar da solidão na experiência humana? Gaston Bachelard, na obra *A chama de uma vela*, diz que “Um homem solitário, na glória de seu ser só, acredita às vezes poder dizer o que é a solidão. Mas a cada um cabe uma solidão” (2002, p. 57). A história do homem é a luta para não se subsumir à solidão. Ele nasce só, mas vive acompanhado porque este é o modo humano de se inventar, de dar a si mesmo uma existência; mas morre só, visto que, no morrer, ninguém o acompanha. Nascer, significa romper com uma condição e criar outra (WINNICOTT, 1990). A existência possível como humano é feita a partir de um estado de solidão inaugural e a constituição da história do homem é feita no embate com a solidão e na busca do encontro que possa efetivar-se como unidade; uma busca que está entre a solidão existencial originária e o questionamento sobre a morte.

Dentro dessa linha, Florbela Espanca, em seus versos, falou muito sobre a dor por ter expressado sua angústia através da escrita. Assim, teve na linguagem uma maneira de tentar contornar o vazio existencial em busca de um sentido que aplacasse sua angústia frente à realidade. A poetisa escreve em grande parte sobre o “Eu”, como se estivesse tendo que defender a integridade do “Eu” frente a situações de desamparo, de busca, de amor e de solidão. Na literatura brasileira, Clarice Lispector apresenta

produções semelhantes, pois foi apontada como uma das mais expressivas escritoras a tematizar o drama da vida humana. Em suas obras convergem os problemas mais conflitantes da contemporaneidade. Neste contexto, a busca aparece como expressão de uma abertura da consciência do ser.

Em 1982, trinta anos depois da morte de Florbela Espanca, chega ao público o primeiro projeto de contos da escritora, *O dominó preto*. Nas narrativas que emergem dessa coletânea, é possível encontrar personagens sem máscaras, revelando a complexidade dos sentimentos inerentes aos seres humanos. O conto “Amor de outrora”, quarta narrativa da obra e escrita em terceira pessoa, apresenta a personagem Cristina que demonstra a liberdade feminina com relação ao corpo e às atitudes perante a sociedade; ao mesmo tempo, em alguns pontos, mostra-se confusa e distante de si e do outro devido à pressão social e moral envolta na posição que toma enquanto amante. Após anos afastada da cidade onde vivera a infância e os doces sonhos da adolescência, retorna e reencontra o seu primeiro amor. Ele, agora, casado e com um filho, torna-se, a princípio, obstáculo para que o amor de outrora pudesse ser retomado. Nessa produção, a dualidade inerente à condição humana se desponta: ao mesmo tempo em que a personagem busca a libertação das amarras sociais, rejeita-a em detrimento do interdito, pois, ao mesmo tempo em que “entrara no gabinete daquele médico, [...] dera com os olhos nele e sentira uma tão intensa emoção”, teve de “fazer apelo a toda sua coragem, a todos os seus hábitos de sociedade, para a disfarçar aos olhos da amiga” (ESPANCA, 2010, p. 68).

Já o conto “Obsessão”, com escrita datada de 1941 e pertencente ao grupo de contos escritos por Clarice Lispector em sua juventude, chega a público em 1979 em publicação póstuma no livro *A bela e a fera*. Narrado em primeira pessoa pela protagonista Cristina, é construído de forma que essa personagem exponha sua experiência a fim de esclarecer aspectos sobre si mesma e sobre a própria vida, e então apresentar o processo de transformação que se dá em seu interior a partir do contanto com o outro. No primeiro momento da narrativa, Cristina descreve sua infância comedida, tranquila e superficial:

Nasci de criaturas simples, instruídas pela sabedoria que se adquire pela experiência e se advinha pelo senso comum. Vivemos, de minha infância até meus quatorze anos, numa boa casa de arrabalde, onde eu estudava, brincava e movia-me despreocupadamente sob os olhares benevolentes de meus pais. (LISPECTOR, 1979, p. 43)

Mesmo descrevendo um ambiente tranquilo e sem conflitos, a protagonista sinaliza a dependência do olhar do outro, já que nesse ambiente, muitas vezes, encontrava-se em estado de angústia e melancolia. Cristina, como “uma jovem qualquer”, tinha sonhos de se casar, ter filhos e “finalmente ser feliz” (LISPECTOR, 1979, p. 45). Então, casa-se aos 19 anos com Jaime, homem de temperamento pouco ardente e que ela considerava como prolongamento de seus pais e de sua casa. Até certo momento da narrativa, o comportamento de Cristina é descrito dentro do modelo para o qual a mulher brasileira dos anos 40 era destinada: ser comedida, boa esposa, contribuindo para o sucesso do marido e organização da casa. A vida da protagonista girava em torno das quatro paredes que sustentavam seu mundo: “Jaime. Eu. Casa. Mamãe” (LISPECTOR, 1979, p. 45).

Logo, as duas personagens – que denomino Cristina I e Cristina II –¹ demonstram que amor como ser-com é por excelência o mais notável dos encontros, porque é sinônimo de acolhida e crescimento e, desta forma, é uma das possibilidades de acompanhamento mútuo mais decisivos na vida do homem.

Ao se deparar com Manuel, Cristina I confirma a busca pelo outro, uma vez que foi a um médico por ter se tornado “uma triste padecente dos nervos” (ESPANCA, 2010, p. 65) e, após reencontrar “Manuel! O seu amor, o seu primeiro, o seu único amor de verdade!” (Ibidem, p. 68), evocou “todos os pequeninos mistérios do pequeno ser voluntarioso e fantástico, sedento de vida, tonto de verdade e de beleza, que ela tinha sido” (Ibidem, p. 69).

O despertar a partir da presença do outro é também visto na personagem Cristina II. Depois da necessidade de viajar por causa de uma doença, Cristina é “lançada a uma liberdade”, conforme ela mesma afirmara, e conhece Daniel em decorrência da escuta de uma conversa entre o rapaz e outro hóspede da pensão em que estavam. Pelo diálogo acompanhado, ela se sente atraída por Daniel:

E a mim, surpresa e divertida: nunca ouvira alguém insurgir-se contra o trabalho, “uma obrigação tão séria”. O máximo de revolta de Jaime ou de papai concretizava-se apenas em forma de lamento, sem importância. De um modo geral, nunca me lembrara de que se pudesse não aceitar, escolher, revoltar-se... (LISPECTOR, 1979, p. 49)

¹ Pelo fato de as duas personagens serem denominadas Cristina, optei por referenciar como Cristina I a personagem do conto “Amor de outrora”, de Florbela Espanca, e Cristina II a personagem do conto “Obsessão”, de Clarice Lispector.

Ela, que estava acostumada com uma vida sempre no mesmo ritmo de obediência, aprendera com o pai a importância das relações de trabalho na vida do indivíduo, uma aprendizagem que se estendera para depois do casamento apesar do comportamento do marido Jaime. Sentiu-se, então, fortemente atraída por Daniel e, por mais que tentasse evitá-lo, tudo foi um esforço vão, pois “percebera, através das palavras de Daniel um descaso pelo estabelecido” (LISPECTOR, 1979, p. 49), o estabelecido apresentado pelo pai, em relação às preocupações sociais e morais, e que, posteriormente, passou a viver com Jaime.

Dessa forma, a proposta é expor, através da análise interpretativa das duas narrativas, as duas personagens como indivíduos que se veem na difícil condição de construtoras de si mesmas e que, mesmo assim, transcendem as circunstâncias mundanas fora de si e olham para suas possibilidades ontológicas. Neste contexto, a arte se apresenta como uma forma de revelação do Ser. Isso só é possível porque a arte possibilita a revelação da verdade de algo, e essas narrativas mostram seres para os quais a realidade imediata interessa à medida que provoca reflexões na consciência individual. Assim, o cenário externo não constitui apenas lugar de suas ações, mas ambiente que reflete a agitação interna de quem se sente existencialmente perdido e não vê, ao redor, um espaço onde possa aplacar o tormento.

As duas personagens saem processo de entificação no qual personagens se encontravam – e que desencadeara um estado doentio para ambas – para se constituírem enquanto “ser”. A definição de “ser” é fugidia porque o ser dos entes não pode ser constituído por outro ente; muito menos há um modelo de ser que possa ser utilizado como parâmetro para definição, porque desta forma não haveria a construção da identidade humana, uma vez que esta se faz individualmente. Por isso, Heidegger diz que “a impossibilidade de se definir o ser não dispensa a questão de seu sentido, ao contrário, justamente por isso a exige” (2001, p. 29). Cabe então lembrar que impossibilidade de definição do ser implica o movimento contínuo de dar forma e sentido às coisas e impõe a necessidade de flagrar o ser como ato e não como coisa formada.

Assim, a saída do processo de entificação ou de anulação a que essas personagens estavam subjugadas se deu pela busca do outro, pelo enfrentamento e pela transgressão do interdito: Cristina I tinha o casamento de seu amado como o tabu para a

concretização amorosa; Cristina II tinha o próprio casamento como o interdito social. A atitude das duas Cristinas mostram que o amor, que consiste na proteção mútua, é o compasso dessas duas narrativas e é o que marca a escuta e o aprendizado, pois, pelo amor, quebra-se o grande mistério de se ser apenas um. Porém, mesmo com a busca e a presença do amor, não se pode abandonar a solidão, pois se por um lado não se pode dispensar o fato de este ser amor, é incontestável o fato de este ser também solidão.

2. Busca, amor e solidão

O ser não é outra coisa senão o seu modo de se dar na sua própria essência entendida como o projeto que o constitui. Nessa constituição ele vive a solidão: Solidão da busca, da efetivação, da perda, da conquista, da dor, da ausência, do ódio, do prazer, do pertencer, do morrer, da felicidade, da infelicidade, do encanto, do encontro, do desencontro, do sexo, do nascer... Em tudo o que é mais forte no homem, ele é solitário. Na fusão do beijo, entre os amantes, cada um sente a seu modo o ressoar da vida do outro na sua; no gozo, cada um se perde como individualidade para o outro, mas se recolhe como sensação e vive o sentir de acordo com sua história de toque.

Assim, ao se pensar nas personagens Cristina I e Cristina II, fica evidente que a busca pelo amor ocorreu em circunstâncias e desejos diferenciados, mas o percurso narrativo apresentado por essas duas mulheres ganha aspectos de proximidades por proporcionar características comuns como o amor e a solidão, dois elementos que mantêm relação intrínseca com o estado de falta. Outra contiguidade na vida experienciada por essas duas mulheres está na marcação do antes, do durante e do depois da vivência do amor. Isso porque o amor experienciado por elas é um divisor de águas na relação com o mundo e consigo mesmas, pois, por meio dele, ambas passam da integração cega aos lugares, funções e valores dominantes, vinculados à ordem social, para uma posição crítica e solitária, na qual a autoconsciência se articula com a melancolia e com certo mal-estar no que diz respeito à mulher na sociedade e na cultura. As duas confirmam que o amor é um ato solitário. Dessa forma, a atitude dessas mulheres manifesta um impasse entre a consciência crítica por elas conquistada e o limite de suas possibilidades de libertação das coerções sociais a fim de viverem a própria solidão, tomando-a como autoconhecimento.

Pelo viés do amor o homem se une e se constrói enquanto mundo, homem e outros. Para Melanie Klein, “Sempre que podemos admirar e amar alguém – ou odiar e desprezar alguém – também ficamos com algo dele em nós e nossas atitudes mais profundas são plasmadas por essas experiências” (KLEIN, 1975, p. 17). Pelo amor, constituímos o mundo com o outro, mas, como afirma Comte-Sponville,

O amor não é contrário da solidão: é a solidão compartilhada, habitada, iluminada – e, às vezes, ensombrecida – pela solidão do outro. O amor é solidão sempre, não que toda solidão seja amante, longe disso, mas porque todo amor é solidão. Ninguém pode amar em nosso lugar, nem em nós, nem como nós. Esse deserto, em torno de si ou do objeto amado, é o próprio amor. (2000, p. 31)

“Quer ou não desfrute de relacionamentos íntimos, os seres humanos precisam sentir que participam de comunidade mais ampla que a constituída família” (STORR, 1996, p. 33) e, por isso, ao se reencontrar com Manuel, Cristina I “pôs-se a desejar, numa doentia obsessão de todas as células de seu corpo, o corpo do homem escolhido, e a sua boca, sem querer, começou a chamar, vivo e ardente, o beijo ignorado da boca tão amada” (ESPANCA, 2010, p. 74). Nutrida pelo mesmo sentimento, o desejo de Cristina II por aquele homem desconhecido se intensifica quando ele afirma que “As realizações matam o desejo” (LISPECTOR, 1979, p. 50). As falas de Daniel levam Cristina II a entrar em contato com o primado do desejo, de seus desejos antes tão desconhecidos, principalmente o desejo de busca por esse eu também desconhecido.

O encontro com esse outro irá resultar, para as duas personagens, num longo e grande aprendizado: aprendizado de sua condição, aprendizado da dor e, sobretudo, aprendizado do amor, pois nessas narrativas, o amor não sentimentalidade ou condescendência é querer o outro como liberdade e iniciativa. Isso porque amar, enquanto ser uno, é querer o outro enquanto ser si mesmo, sujeito de suas ações que são a porta e janelas do ser, pois, “no amor, destino-me ao outro, mas com vaga consciência de que vou também ao encontro do meu destino” (LUIJPEN, 1996, p. 316).

Então, ainda que tenha sido necessária a presença do outro para que essas personagens pudessem refletir acerca da própria condição, não se pode descartar que se trata de personagens que rompem a crosta daquilo que, em sentido lato, pode-se denominar “hábitos sociais” – ou seja, um conjunto de formas habituais de comportamento e de compreensão da existência – para constituírem-se por meio de suas escolhas. Pelo que foi exposto, até o momento, acerca de Cristina I e Cristina II é

possível perceber, analogicamente, que em grande medida o indivíduo recebe a vida feita, pois o eu social é um princípio anônimo e objetivo, uma estrutura à qual deve se adequar para a inserção em determinado grupo. Logo, a consciência de existir é rara e são as escolhas que se fazem individualmente que vão proporcionar o grande salto da destituição da entificação.

Por sua escolha, Cristina I foi ao encontro do ser amado: primeiro como “um lírico entretecer de coisas claras”; depois, com “olhos que se desviavam pestanejando, inquietos, a fugir à chama envolvente doutro olhar”; e, por fim, “amaram-se de novo como se tivessem deixado de se amar, como se ele a tivesse ainda virgem nos seus braços, e ela, liberta de grilhões, junto ao seu peito, como se a vida tivesse parado para eles e começassem a viver outra vez” (ESPANCA, 2010, p. 74). Por sua vez, Cristina II tinha a consciência de que “Daniel era o perigo” e mesmo assim “para ele eu caminhava” (LISPECTOR, 1979, p. 49).

Tais procuras e tais entregam revelam que o amor enquanto tendência ativa em direção ao outro é acabamento do próprio ser, encontrando certa complementaridade de seu ser-com. Por isso, só pode ser frutífero com o livre consentimento do outro que também clama fundo, a partir de sua solidão, pelo encontro. Porém, como inclinação, o amor cria um nós, um junto que só pode ser exprimido no acabamento e na felicidade. E para que esse movimento se dê, o caminho tem que ser a verdade de si mesmo. Caso contrário, o ser se inclinará à solidão. Segundo Heidegger, o homem

se encontra em um ser-com os outros, pois essa constituição essencial do ser-
aí humano, o fato de ele ser, por sua formação originária, o ser-com os outros
implica que o homem facticamente existente já sempre se movimenta
necessariamente de maneira fática em um determinado modo do ser-com,
[...] em um acompanhamento. (HEIDEGGER, 2003, p. 238)

Contudo, mesmo que a linguagem una o ser separado, conforme se dera a união das duas personagens, é preciso que o ser amado, também, em sua solidão, seja nutrido pelo mesmo desejo de liberdade, pois o homem é aquele que deve mostrar o que é, pois ele só é à medida que se torna manifestação de sua própria existência, desvinculando-se dos fatos sociais. Segundo Ortega y Gasset,

Desse fundo de solidão radical que é, sem remédio, nossa vida, emergimos,
constantemente, numa ânsia de companhia. Quereríamos achar aquele cuja
vida se fundisse integralmente, se interpenetrasse na nossa. Para tanto,
realizamos as mais várias tentativas. Mas a suprema, entre elas, é a que

chamamos de amor. O autêntico amor não é senão o intento de permutar duas solidões. (1973, p. 21)

Então, na busca dessa permutação, as duas personagens, por um instante fraquejam, demonstrando a anulação do indivíduo relacionado à massa dos homens comuns que se concentra nos objetos externos e posições para, assim, condicionar sua felicidade. Isso porque, na vida cotidiana, é comum as pessoas se esquivarem de refletir acerca da própria condição de ser-no-mundo, a fim de se concentrarem na existência das coisas, o que implica a cristalização do ser, num contorno existencial definido, tonando-se, com isso, uma pessoa comum. Logo, Cristina I, mesmo na sede de ver Manuel, de ambos viverem do mesmo sopro de vida, não pode se furtar dos “brados de indignação dos virtuosos sustentáculos da moral” (ESPANCA, 2010, p. 75). Da mesma maneira, Cristina II fora moldada pela obsessiva aceitação dos fatos sociais.

Com isso, nota-se que, nas duas produções literárias, o comportamento humano e a luta com o poder expressivo da linguagem foram temas preferenciais da meditação filosófica das personagens, uma vez que colocaram a atualidade do “fazer-se” por meio da palavra instauradora de sentido antes das determinações estáticas do ser. A realidade primeira de estar-no-mundo é a de que a ação possibilita a própria construção do ser, e estudá-lo é indispensável para o entendimento de que não existe um modelo definido sob o qual a criação ficcional possa ser elaborada, uma vez que o humano é constituído pela heterogeneidade e não pode ser compreendido por meio de um esquema pré-estabelecido de valores e normas. Mais uma vez cabe lembrar a importância da arte no sentido de instalar um mundo, no sentido de provocar uma abertura nova; mais ainda, por a arte ter como característica a irredutibilidade ao mundo, uma vez que não se esgota no ultrapassar o mundo, e, ao abri-lo, funda-o. Isso lembra o posicionamento de Gianni Vattimo acerca da importância da arte. Para ele, “a obra é abertura da verdade ... porque nela está realizada a verdade não só como desvelamento e abertura, mas também como obscuridade e ocultamento” (VATTIMO, 1996, p. 116).

Assim, pelo viés da essência do verdadeiro, ou seja, pelo des-ocultamento de ser e ente, cada personagem, a seu modo, toma uma atitude diante da situação a que se colocaram. Cristina I, mesmo após a transgressão de reviver sua história de amor, sucumbe ao julgamento e aos fatos sociais “e, de repente, agrilhoados aos preconceitos e às cadeias mais austeras do dever, longe um do outro, principiou a emagrecer, a definhar-se” (ESPANCA, 2010, p. 75). Esse aspecto doloroso da existência de ter que

conviver com as mudanças incompreendidas do ser é também visto na personagem Cristina II quando esta precisa retornar à vida de antes de conhecer Daniel por causa da doença de sua mãe. Nessa fase, as dificuldades de readaptação são desencadeadoras de angústias quase incontroláveis:

Eu disfarçava a angústia e inventava um pretexto para me retirar por alguns momentos. No quarto mordida o lenço, sufocando os gritos de desespero que ameaçavam minha garganta. Caía na cama, o rosto afundado no travesseiro, esperando que alguma coisa acontecesse e me salvasse. Começava a odiá-los, a todos. E desejava abandoná-los, fugir daquele sentimento que se desenvolvia a cada minuto, mesclando uma piedade deles e de mim mesma. Como se juntos fôssemos vítimas da mesma e irremediável ameaça. (LISPECTOR, 1979, p. 66)

O encontro com a angústia, para as duas personagens, deve-se, principalmente, ao fato de que os outros lhe parecem estranhos e incompatíveis, com consciências “envenenadas”. Como as duas estavam em um processo de constituição de um eu que não encontra afinidades com algo que lhe seja familiar, afastam-se cada vez mais dos outros e de si mesmas. Em contrapartida, na busca de compreenderem o processo de transformação pelo qual passaram, as duas personagens acreditam que a presença do outro é necessária para que sobreviva o desejo de descoberta e de conhecimento. Devido a isso, toma, cada uma, a decisão de ter esse outro por perto. Cristina I, após receber uma carta de Manuel, decide, cheia de orgulho e de desafio, dizer “sim” e, “no dia seguinte, o seu primeiro cuidado quando se levantou foi escrever numa grande folha de papel, branco, nitidamente, simplesmente, como ele tinha dito, a palavra: ‘Sim’” (ESPANCA, 2010, p. 79). Já Cristina II, após não conseguir afinidades dentro da família e se afastar cada vez mais dos outros e de si mesma, busca a figura de Daniel: “Afim, o que eu era agora, sentia, senão um reflexo? Se abolisse Daniel, seria um espelho branco” (LISPECTOR, 1979, p. 65).

Instigadas pelo desejo, as duas personagens entram em um processo de transformação relacionado ao desejo da busca de si e de permutação com o outro, cada uma a sua maneira. Nesse aspecto, mais uma vez se faz presente a filosofia heideggeriana no que se refere ao fazer originário do ser. No tratado filosófico *Ser e tempo* (2001), Martin Heidegger diz que o homem não é criatura passiva; ao contrário, ele é criador do mundo existente. Nesse caso, pode-se dizer que a verdadeira existência do homem consiste em instituir o seu próprio destino no modo como se relaciona com os seres ao seu redor. É nesse sentido que se colocam as personagens florbeliana e

clariciana: a realidade, antes vista como a adequação do ser a um modelo pré-determinado, mistura-se com a sua execução. Cabe lembrar que, embora Heidegger pouco tenha usado o termo “homem”, este pode ser entendido pela estrutura do *Dasein*, traduzida na versão utilizada nesse estudo por “pre-sença”.² Já que é na pre-sença que o homem constrói o seu modo de ser, ele não se esgota em sua exteriorização; logo, é necessário partir das coisas como elas se apresentam para encontrar o ser.

Essa autoconstrução de que fala Heidegger, partindo da pre-sença, é o que ocorre com as personagens de Florbela e Clarice. Despertadas para a busca do autoencontro, essas duas mulheres iniciam o processo de construção no que se refere ao modo de ser, a suas existências, suas histórias e seus amores. Portanto, decidia pelo “sim”, Cristina I vai ao encontro de Manuel. Do mesmo modo, Cristina II, acreditando que a presença de Daniel fosse o necessário para que sobrevivesse seu desejo de descoberta e de conhecimento, decide retornar para ele “como quem se aninha nos braços do inimigo para estar longe de suas flechas” (LISPECTOR, 1979, p. 68).

Em sua busca, Cristina I descobre, pelo filho de Manuel, que o seu grande amor havia chorado diante da presença do filho, pois estava decidido a abandonar o lar para que pudessem viver juntos. E, assim, ao se deparar com o filho de Manuel e tomar conhecimento da atitude do pai do garoto, a personagem florbeliana

Abriu lentamente a saca de couro onde brilhavam, num monograma discreto, as iniciais de se nome, e tirou de lá uma carta, que entregou ao pequerrucho. Ele abriu-a, tirou a folha de papel e tornou a entregar-lhe o envelope inútil, que ela rasgou aos pedacinhos, atirando-os num doce gesto cansado. (ESPANCA, 2010, p. 81)

Já a personagem clariciana, após decidir retornar para Daniel, vai, aos poucos, percebendo que a vida ao lado deste homem foi se tornando morna e silenciosa, o que a narradora nomeia de morte ideal. Relata a protagonista: “Já não o ouvia fremente, exaltada, como outrora. Eu nele entrara. Nada mais me surpreendia” (LISPECTOR, 1979, p. 75). Será nesse ambiente morno e indiferente que eclodirá o clímax do conto, pois a narradora é despertada por um desapontamento, a ponto de se esgotar todo o desejo e interesse de estar ao lado de Daniel:

² É necessário esclarecer os motivos pelos quais em *Ser e tempo* preferiu-se utilizar a expressão “pre-sença” para traduzir *Dasein*. A tradutora assim se explica: “É na pre-sença que o homem constrói o seu modo de ser, a sua existência, a sua história, etc.” (SCHUBACK apud HEIDEGGER, 2001, p. 309).

Servira já o meu tempo de escrava. Talvez continuasse a sê-lo, sem revolta, até o fim da vida. Mas servia a um deus... E Daniel fraquejara, desencantara-se. Precisava de mim! Repeti mil vezes depois, com a sensação de ter recebido um belo e enorme presente, grande demais para meus braços e para meu desejo. E o mais estranho é que acompanhava esta impressão uma outra, absurdamente nova e forte. Estava livre, descobri, afinal... (LISPECTOR, 1979, p. 77)

Cristina II parece perceber que a força opressora deste homem perdera o sentido. Embora tenha sido, por muito tempo, instrumento que a despertou para a busca do autoconhecimento, naquele momento vê que não se moldara totalmente ao/no outro e que precisa seguir em frente, buscando novos caminhos. Nessa possibilidade, reflete: “De que matéria sou feita onde se entrelaçam mas não se fundem os elementos e a base de mil outras vidas? Sigo todos os caminhos e nenhum deles ainda é o meu. Fui moldada em tantas estátuas e não me imobilizei...” (LISPECTOR, 1979, p. 77).

Assim, enquanto em Cristina I desponta o sentimento de solidão solitária de antes, Cristina II retorna à vida conjugal mantendo a consciência da solidão acompanhada. Em Florbela vê-se a permanência da busca do autoconhecimento da personagem por meio da consciência de que “tudo se derrete neste mundo” (ESPANCA, 2010, p. 82). Em Clarice vê-se a contínua busca de algo que dê sentido à vida, com a consciência de que “quanto a mim, continuo. Já agora sozinha. Para sempre sozinha” (LISPECTOR, 1979, p. 82). Isso se explica porque o compromisso com a própria solidão é um modo de se ter devolvido ao mundo dos outros com uma plenitude maior.

Dessa forma, as personagens analisadas mostram a continuidade do projeto existencial que consiste na possibilidade de transcender o meramente dado por meio de seu processo de evolução interna, configurando o que Heidegger diria em relação à distinção de ser homem e ser coisa. Para ele, não se pode ser homem como se é pedra, céu ou árvore porque o homem é convocado à humanidade, ou seja, a tornar-se homem. Como não há um modelo prévio de existência, o ser não tem outro recurso senão transcender para o poder-ser, assumindo, com isso, todos os riscos inerentes a tal atividade. Cristina I e II assumem esse risco quando decidem continuar na busca de algo que dê sentido à própria vida, ou seja, quando decidem continuar o projeto existencial.

Nesse sentido, não se pode furtar de um pensamento acerca da verdade que impera nas relações humanas – nas relações de ser-com e ser-só – apresentadas pela obra de arte que consiste na desocultação, na verdade que não só recolhe o que está explícito na palavra, mas que se empenha por experimentar o não-pensado, o que

permanece velado “no fundo da essência da verdade como correção” (HEIDEGGER, 1999, p. 82). Com isso, cabe uma reflexão: será que a concepção de verdade está gasta e não mais responde ao homem de hoje? Será que o esfacelamento e a superficialidade das relações humanas são também decorrência deste fato?

O que se pode dizer, ao menos por meio do fazer da obra de arte, é que o estado de não ocultação, que os gregos chamam de *aletheia*, é o acontecer da verdade proporcionado pelo ser-obra da obra de arte no sentido de ser um campo aberto. A escolha das duas Cristinas pela solidão explica-se pelo fato de que o campo aberto pela obra de arte estabelece um mundo e o sustenta na tensão em que se desdobra o jogo do ocultar-desvelar.

Considerações finais

Se o amor e a solidão estão presentes como categorias de entendimento e de definição do homem nos contos de Florbela Espanca e Clarice Lispector é porque a solidão é o lugar do reencontro do homem consigo mesmo, da reconciliação e da redescoberta. E o fator fundamental no encontro do outro é a capacidade de se doar; é a capacidade de amar. Pela descrição das duas personagens, é possível notar, na composição dessas narrativas, que a concepção de mundo nelas retratada nada tem a ver como algo estático e acabado, já que a relação ser-mundo é organizada partindo do interior do homem em um processo de *volição* pessoal. Assim, fica nítida a percepção de que o homem não é um ser feito, mas um ser que se faz e cuja única predeterminação é a de ter de se fazer até seus últimos detalhes. Dessa forma, contrário à visão de que o homem encontra-se inserido num mundo que independe dele, é ele o próprio instaurador do sentido do mundo por meio de seus atos. Como o ser está em constante transformação, não há identificação com nenhuma forma fixa, como pode ser observado nas condutas das duas personagens. Logo, não há outro recurso a não ser a busca do autoconhecimento, assumindo, com isso, todos os riscos inerentes a tal atividade. Nesse sentido, a linguagem e o ser devem ser os pontos primordiais dessa busca, pois são dois aspectos que propiciam uma maior abrangência acerca da constituição do mundo e da condição humana, proporcionando a construção da identidade do ser que se descobre como um poder-ser, como um ser-com e como um ser-só.

O mais importante neste estudo é perceber que tanto Florbela quanto Clarice, além de apresentarem uma paixão pelo viver e pelo fazer literário, inserem na literatura

uma concepção de mundo marcada pelo desnudamento da existência e pelo deciframento das categorias do existir por meio do amor e da solidão, contribuindo, cada uma a seu modo, para a consolidação do projeto intimista da prosa em língua portuguesa e apresentando a obra de arte como o “fazer” que encerra seu próprio mundo; mundo fundado e instituído pela arte, realizando-se de forma atemporal, promovendo uma reflexão acerca do caminho do pensamento que obriga o interrogante a refletir sobre a proximidade entre pensamento e poesia.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, G. *A chama de uma vela*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- CASTRO, M. A. *Arte: o humano e o destino*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2011.
- COMTE-SPONVILLE, A. *O amor e a solidão*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ESPANCA, F. *O dominó preto*. São Paulo: Martin Claret, 2010.
- HEIDEGGER, M. *Os conceitos fundamentais da metafísica: mundo, finitude e solidão*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- _____. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1999.
- _____. *Ser e tempo*. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2001. Vol. 10.
- KLEIN, M. *O sentimento de solidão: nosso mundo adulto e outros enganos*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- LISPECTOR, C. Obsessão. In: _____. *A bela e a fera*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979. p. 41-82.
- _____. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LUIJPEN, W. A. M. *Introdução à fenomenologia da existência*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1973.
- ORTEGA Y GASSET, J. *O homem e a gente*. Rio de Janeiro: Livro Ibero-Americano, 1973.
- STORR, A. *Solidão*. São Paulo: Paulus, 1996.
- VATTIMO, G. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- WINNICOTT, D. W. *Natureza humana*. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

A metaficção em Haroldo Maranhão: dicção machadiana³

Haroldo Maranhão's metafiction: a Machadian diction

Paulo Alberto da Silva SALES*

Universidade Federal de Goiás (UFG)

RESUMO: A metaficção não é uma prática ficcional exclusiva da contemporaneidade. Ela é uma estratégia da narrativa presente já em *Dom Quixote*, de Cervantes, publicado em 1605, justamente por essa narrativa criar autorreflexividade e destacar, na tessitura do romance, a mimese do processo. A recusa ao realismo formal, a autorreflexão e a presença do leitor na construção dos sentidos da narrativa foram vistas como marcas dos romances moderno e pós-moderno e, sobretudo, são perceptíveis em várias narrativas de escritores brasileiros do último quartel do século XX. O escritor paraense Haroldo Maranhão, por exemplo, possui um romance paradigmático que apresenta um teor autorreflexivo mais profundo do que de outros romancistas de seu tempo. Em seu romance *Memorial do fim: a morte de Machado de Assis*, Maranhão retoma aspectos biográficos, trechos fictícios e elementos intertextuais de Machado de Assis. Maranhão também retoma o próprio tom metaficcional das ficções machadianas e o problematiza em sua narrativa, publicada em 1991. Dessa forma, o romance de Maranhão 'recria' Machado de Assis na pós-modernidade brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Metaficção. Machado de Assis. Haroldo Maranhão.

ABSTRACT: Metafiction is not exclusive to contemporary age. It is a narrative strategy present that was already found in *Dom Quixote*, by Cervantes, published in 1605. In this work, we find a narrative that emphasizes autoreflexivity and highlights the process of writing the novel. A refusal of formal realism, autoreflexivity, and the reader's participation in the construction of the narrative are seen as characteristic of modern and post-modern novels. They are also found in a number of narratives written in Brazil in the last quarter of the XX century. Haroldo Maranhão, a writer from Pará, Brazil, for example, is the author of a paradigmatic novel whose autoreflexivity is more present than in other novels of his time. In his 1991 novel, *Memorial do fim: a morte de Machado de Assis*, Maranhão combines biographical facts, fictional passages from Machado de Assis's works and the very metafictional tone that is the hallmark of Machado's fiction. In fact, Maranhão's novel recreates Machado de Assis in Brazil's post-modern times.

KEYWORDS: Metafiction. Machado de Assis. Haroldo Maranhão.

³ Este estudo é resultado de parte das pesquisas feitas em nosso doutoramento realizado nos anos de 2010 a 2014, na Universidade Federal de Goiás, sob orientação da Professora Doutora Zênia de Faria, na qual examinamos as relações dialógicas entre literatura, história e gêneros intimistas em Haroldo Maranhão.

* Doutor em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal de Goiás. Desenvolve pesquisa de Pós-doutorado em Letras – Teorias e Crítica da Narrativa sob supervisão da Professora Doutora Zênia de Faria.

Recebido em: 29/03/2017

Aprovado em: 20/12/2017

Introdução

Como já é de consenso na crítica literária, o romance brasileiro se modernizou a partir das ficções de Machado de Assis, sobretudo com as narrativas da segunda fase desse autor. Foi com a publicação, em 1881, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, que houve uma reviravolta na forma de se narrarem eventos narrativos. Estratégias diversas foram trabalhadas na história de Brás Cubas. Dentre elas, destacamos a digressão, a intertextualidade com obras europeias e com obras da tradição (além da bíblia), a inusitada forma de contar uma história iniciando-a pelo fim e, principalmente, a dicção metaficcional, cujo assunto narrado no enredo se concentra, em vários momentos, em “como” e no “que” deve ser narrado neste mesmo enredo. O ato de explicar os meandros da ficção passa a fazer parte dos comentários do “defunto autor” no ato de recontar suas memórias. Nos outros romances machadianos da segunda fase, principalmente em *Dom Casmurro* (1900), *Esau e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires* (1907), percebe-se uma dicção metafictícia na qual a voz narrativa compartilha o fazer ficção dentro da ficção.

No Brasil, seguindo a esteira de Machado de Assis, há outros romancistas que também trabalharam com a metaficção. A título de ilustração, podemos citar Graciliano Ramos, com o romance *São Bernardo*, publicado em 1934; Érico Veríssimo, em *O resto é silêncio*, de 1943; Osman Lins, em *A rainha dos cárceres da Grécia*, de 1976, dentre outros. Contudo, a nosso ver, foi Haroldo Maranhão, com a sua narrativa *Memorial do fim: a morte de Machado de Assis*, publicada em 1991, que trabalhou a metaficção em grau mais complexo, uma vez que se colocam, em um mesmo enredo, metaficção, história, biografia e intertextualidade. Para que percebamos estas questões herméticas da narrativa de Maranhão, iniciaremos nossa reflexão a partir de discussões teóricas sobre o problema da metaficção e como ela se materializa na narrativa de Maranhão.

1. Metaficção

O vocábulo *metafiction* começou a ser utilizado por volta 1970 do século XX dentro da tradição crítica norte-americana como sinônimo de ficção pós-moderna, e foi criado pelo escritor William Gass, a partir de seu livro *Fiction and Figures of Life*. Contudo, mesmo antes da teorização de Gass, houve uma proliferação de termos que

surgiram desde o século XVI para tratar da ficção que volta sobre si mesma. Zênia de Faria (2004; 2009; 2012) destaca o aparecimento de obras ficcionais no século XVI que apresentam a ficção do processo, como, por exemplo, o romance *Le Berger extravagant*, de Charles Sorel, de 1627. Discute Faria que o referido romance foi denominado como um “antirromance” porque se apresentava contrário às convenções romanescas vigentes.

A ausência de realismo presente já em romances como os de Charles Sorel, Miguel de Cervantes, Laurence Sterne, Denis Diderot e Xavier de Maistre demonstram que o problema da ficção sobre a ficção não é tipicamente contemporânea. Segundo Faria, a teoria não acompanhou a prática. Estas formas híbridas de escrituras que compartilham tanto ficção e crítica no romance apresentaram uma dissonância na recepção crítica. Para Faria (2012, p. 238), há alguns teóricos que consideram o surgimento de tais narrativas voltadas para si mesmas como marcas de modernidade. Por outro lado, uma gama de estudiosos aponta a pós-modernidade como o momento de proliferação destas obras de cuja teoria estamos nos ocupando. Ao consultarmos as críticas especializadas, constatamos que a questão fundamental é que na contemporaneidade, mais especificamente no último quartel do século XX, ainda de acordo com Faria, houve um aumento significativo na produção de narrativas brasileiras que tornaram ainda mais explícito o grau de representação da mimese do processo. E para várias realizações distintas, houve a criação de várias terminologias que tentaram explicar o problema.

O antirromance, por exemplo, foi um termo genérico aplicado às narrativas que não obedeciam ao realismo formal discutido por Watt. Laurent Lepaludier (2002) em *métatextualité et métfiction*, apresenta várias terminologias que são usadas pelos teóricos e críticos da contemporaneidade ao se referirem às narrativas que se voltaram sobre si mesmas. Faria (2012) acresce mais termos aos que Lepaludier já havia apontado na pesquisa antecessora. Antirromance, como já citamos antes, metaficção, narrativa pós-moderna, narrativa narcisista, ficção autorreferencial, ficção reflexiva ou autorreflexiva, ficção autoconsciente, antificção, não ficção, narrativa antimimética, ficção pós-moderna, metaficção historiográfica, fabulação, ficção neobarroca, romance de introversão, ficção introspectiva, superficção e transficção. Percebemos, também, que tais termos não são sinônimos, embora sejam empregados constantemente pela crítica.

No romance metafictício, o realismo formal é negado em função da visibilidade da mimesis do processo. Por meio de uma escrita que cria acontecimentos puros, a ficção sobre a ficção cria a autorreferencialidade. Os experimentos textuais criam a própria “realidade”.

O heterocosmo da ficção é construído, como bem discute Patricia Waugh (1984), por meio do abandono da “ilusão ficcional” do romance realista em nome da criação de uma ficção que se autoexplica. Waugh (1984, p. 6) destaca, ainda, a presença da criação imaginativa que invalida a noção de representação. A extrema autoconsciência se firma sobre a linguagem, sobre a forma literária e sobre o ato de escrever ficção. Apesar das várias possibilidades de apresentação das dimensões autorreflexivas das narrativas, o ponto em comum que as une na contemporaneidade é o fato de explorarem a teoria da ficção através da prática de escrever ficção. O prefixo meta, na linguagem, ainda segundo Waugh, refere-se à ordem exploratória da relação entre o sistema linguístico arbitrário e o mundo ao qual aparentemente se refere. O mundo como um livro. A autorreflexividade é uma das principais marcas da metaficcionalidade.

Ao assumir, na contemporaneidade, o espírito pós-estruturalista da repetição com diferença ao voltar sobre si mesma, a escritura autorreflexiva nos ensina, com base em Linda Hutcheon (1984), que estamos tratando de discursos. A fragmentação e a pulverização do enredo tradicional na escritura autorreflexiva não elimina e nem deve eliminar fatos históricos, por menores que sejam, marcadores da referencialidade e da realidade empírica. Não esqueçamos que a metaficção é uma ficção consciente e não um tratado teórico. E é justamente por esta razão que o leitor tem o papel fundamental de suplementar os vazios encontrados no texto: unir um fato de extração histórica, política e social às digressões e entretempos criados pela mimesis do processo. Vejamos como isso acontece na narrativa de Maranhão.

2. Metaficção machadiana em Haroldo Maranhão

Tem-se que açular a memória dos leitores distraídos. Entre um e outro capítulo eles desperdiçam verbo e tempo, em palestras frívolas; bebem xerez e fumam charutos. O intervalo de uma leitura dura horas, ou dias, ou sempre. Leitores assim, se pudesse, demitiria de leitor meu. Pelo santo nome de Deus, senhores avoados: Jovita era uma das criadas do Conselheiro Ayres. A que mais se afeiçãoou à Leonora. Não, não. Recuso-me a lembrar-lhes quem foi Leonora. É demais.
(Haroldo Maranhão, *Memorial do fim: a morte de Machado de Assis*)

O teor metaficcional presente em toda a narrativa de *Memorial do Fim: a morte de Machado de Assis*, de Haroldo Maranhão, publicado em 1991, é a mola impulsora

que torna o romance uma ficção-crítica com eterno retorno. Ao questionar e problematizar em todos os níveis o ato de escrever em si e as naturezas ontológicas da ficção, da biografia, da história, das cartas e dos diários, o *Memorial* de Maranhão é uma escritura autorreflexiva com um grau mais profundo. Herdeiro direto de *Dom Quixote*, *Tristram Shandy*, *Jacques, le fataliste*, *Viagens à roda do meu quarto* e, principalmente, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Esau e Jacó*, *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires*, o romance de Maranhão é uma ficção autoconsciente que problematiza o ato de escrever em si mesmo através do desnudamento do labor ficcional.

Começamos a analisar o romance a partir dos títulos dos micro capítulos: “O bom e o mau uso das portas”; “Capítulo da toalha”; “Embaraçosos contos”; “Entre parenthesis”; “Saltemos por cima de tudo”; “Vírgula”; “Pulo pequeno e velusco”; “*In extremis*”; “Pinga-se ponto final”; “Não se pinga o ponto final” e “*Post scriptum*”. Em todos esses capítulos, e em outros cujos títulos não fazem menção direta à autorreflexividade, detectamos a mimese do processo problematizada em um grau mais elevado quando comparada àqueles romances que enumeramos anteriormente e que lhe serviram de fonte inspiradora. Passemos, então, a estas averiguações.

Entre um capítulo e outro, as instâncias narrativas – que são várias – explicam questões que não se referem, apenas, às descrições do leito de morte machadiano. Aliás, a própria ideia de morte é uma “metamorte” porque ela não tem uma finalidade dentro da narrativa. Os pontos finais não são pingados.² Maranhão prefere as vírgulas aos pontos finais, e a autorreflexão se instaura na narrativa em vários níveis, desde a forma como o eu que conduz a trama a apresenta até nas maneiras como se apropria dos fragmentos e enxertos textuais de natureza fictícia e não fictícia de Machado de Assis.

Na epígrafe deste artigo, identificamos o grau problematizador da metaficção aliado à dessedimentação dos signos machadianos. O jogo de Maranhão é uma arena autoconsciente na qual os atos descritos na narrativa se dão como lances puros e o próprio ato de lançar uma peça no jogo fictício é questionado. Tal aspecto está presente no fato de a voz narrativa chamar a atenção dos leitores distraídos – à maneira shandiana, maistreniana e machadiana – em relação aos desperdícios de concentração e à perda do foco central nos eventos narrados, enfim, em relação à interrupção da leitura por pausas frívolas. Diz-nos a

² No romance de Maranhão, o ponto final é visto com um término. Por isso, há a preferência pelas vírgulas que marcam pausas e momentos hiatos que servem, dentre outras coisas, para criar uma nova roupagem a Machado de Assis, que é recriado no heterocosmo fictício da trama.

voz narrativa: “senhores avoados: Jovita era uma das criadas do Conselheiro Ayres” (MARANHÃO, 2004, p. 151). Essa Jovita é um signo muito presente na narrativa que se camufla com a feição de Leonora do *Memorial de Aires*. E quem fora Leonora? Quem fora Marcela? Quem fora Fidélia? Quem fora a viúva Noronha? Quem foi D. Carmo? Dona Carolina? “*Marcela*, foi o que entendeste? Escutaste mal. Falei *Fidélia*. ‘Aguiar sem Carmo é nada?’. Vejamos, vejamos. Desatemos laços, se pudermos. FIDÉLIA lia o mar a MARcela” (MARANHÃO, 2004, p. 21).

Nessas problematizações não só dos atos da escrita em si, mas, também, das referencialidades externas ao texto literário e da própria intertextualidade que o romance estabelece com a ficção e com a biografia machadiana, a metaficção em Maranhão questiona a própria teoria romanesca como um gênero mimético. Para Linda Hutcheon (1984, p. 6), a autorreflexividade presente em ficções como o *Memorial do fim* tem como função maior trabalhar os engenhos internos das estruturas linguísticas e discursivas da narrativa com o crivo avaliativo e julgador dos leitores. Já em Cervantes, constatamos que, na forma romanesca metaficcional, o ato narrativo em si mesmo é, para o leitor, parte da ação. A partir do estudo pioneiro de Hutcheon e de outros teóricos como Laurent Lepaludier e Faria, é uma constante que a narrativa metaficcional conferiu poder e liberdade ao leitor na atribuição de sentidos aos acontecimentos e aos lances no jogo da escritura. Nesses romances, a linguagem constitui a realidade e, por meio disso, os leitores podem criar e conectar vários links e fios entre a biografia, a história, a literatura, a crítica e os gêneros intimistas.

Hutcheon (1984) destaca, também, que, nas narrativas narcisistas, o artista – e no caso de Maranhão, o autor empírico e mesmo o autor ficcionalizado – não aparece como um Deus criador semelhante aos prosadores e poetas românticos. O autor é, apenas, um participante inscrito em um produto social inserido no plurilinguismo romanesco como um leitor. Maranhão, antes de tudo, é um voraz leitor da ficção, da biografia e da crítica machadiana. Tal aspecto salta-nos aos olhos quando examinamos mais a fundo a narrativa *Memorial do fim* frente aos vários objetos aos quais ela está relacionada: à historiografia, aos gêneros intimistas e à ficção propriamente dita. Nessas junções, readaptações, mudanças e acréscimos, Maranhão faz a ficção ser, ao mesmo tempo, uma crítica da ficção. As instâncias narrativas questionam o estatuto ilusório das criações machadianas que são, a todo momento, confundidas e camufladas às figuras biográficas que cruzaram a vida de Machado. O trecho abaixo retirado do *Memorial de Aires* nos é necessário para ilustrarmos e estabelecermos essas conexões herméticas:

4 de fevereiro

Eia, resumamos hoje o que ouvi ao desembargador em Petrópolis acerca do casal Aguiar. Não ponho incidentes, nem anedotas soltas, e até excluo os adjetivos que tinham mais interesse na boca dele do que lhes poderia dar a minha pena; vão só os precisos à compreensão de coisas e pessoas.

A razão que me leva a escrever isto é a que entende a situação moral dos dois, e prende um tanto com a viúva Fidélia. Quanto à vida deles, ei-la aqui em termos secos, curtos e apenas biográficos. Aguiar casou guarda-livros. D. Carmo vivia então com a mãe, que era de Nova Friburgo, e o pai, um relojoeiro suíço daquela cidade. Casamento a grado de todos. Aguiar continuou guarda-livros, e passou de uma casa a outra e mais outra, fez-se sócio da última, até ser gerente de banco, e chegaram à velhice sem filhos. É só, nada mais que isto. Viveram até hoje sem bulha nem matinada. Queriam-se, sempre, se quiseram muito, apesar dos ciúmes que tinham um do outro, ou por isso mesmo. (ASSIS, 2013, p. 22-23)

No diário do Conselheiro Aires, o teor autorreflexivo está presente do início ao cabo do romance. Por meio do próprio formato em diário que foi romancizado pela ficção, o ato de escrever tornou-se, já em Machado de Assis, um ato de fazer teoria e crítica literária na ficção. Esse aspecto também é muito recorrente em *Esau e Jacó*. Nesta última narrativa, nos seus cento e vinte e um capítulos, os fatos narrativos sobre a vida dos irmãos que, já no título, fazem referência à Bíblia, não chegam a representar coisa alguma. A dúvida e a oscilação, como bem apontou o crítico Hélio Guimarães (2012), são matérias recorrentes na ficção machadiana e em especial neste romance publicado em 1904, ano da morte de Dona Carolina. Em *Esau e Jacó*, há a ideia de que nada se conclui e nada acontece. A voz narrativa conduz o leitor, nesse romance, aos bastidores da ficção, ao passo que levanta questões sobre os métodos que desnudam os procedimentos da escrita. Nas palavras do próprio crítico,

o romance multiplica assim as possíveis chaves interpretativas para o ódio figadal e inexplicável que une os dois irmãos gêmeos protagonistas, convocando a mitologia clássica, o Antigo Testamento, o Novo Testamento, a história das relações coloniais entre Brasil e Portugal, a história do Brasil e por aí vai... [...] Estamos diante de um romance em abismo, com vários planos de sentido correntes, o que torna difícil determinar se há e qual seria o nível alegórico principal. [...] O deslocamento crescente da responsabilidade interpretativa para o leitor é marca do romance machadiano. De *Ressurreição* ao *Memorial de Aires*, as narrativas se tornam cada vez mais exigentes conosco, leitores, que acostumamos chegar à última linha com muito mais dúvidas e perguntas do que tínhamos ao abrir o livro. Em *Esau e Jacó*, a participação decisiva do leitor no processo ficcional é discutida na própria narrativa, que o representa como figura-chave do jogo ficcional. (GUIMARÃES, 2013, p. 15-16)

Vários aspectos apontados pelo crítico na citação anterior também são aplicáveis à rapsódia³ de Maranhão. O problema do romance em abismo, das múltiplas possibilidades de leitura oferecidas pelos acontecimentos singulares da narrativa, além de uma série de dúvidas relativas à interpretação de diferentes passagens do romance. Neste, o leitor é convidado a dar “um”, “dois” ou mais “saltos” sobre os aspectos supostamente biográficos e passa a ser um agente da construção narrativa. No capítulo VII, “Intromedição; posto de banda pelo autor”, percebemos uma mistura de traços, aspectos e fatos que seriam, *a priori*, das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e que são, agora, reelaborados na escritura de Maranhão:

Em lugar do capítulo LXXI, passa este a prevalecer, arredando o outro. Decisão capital assim encerra avanço sem mais volta. Ao deliberar-se alguém, inabalavelmente, por uma viagem a Friburgo, não o desconvencerá ninguém a meter-se na barca de Petrópolis.

E tanto não é projeto fraco, sujeito a guinadas, que peremptoriamente resolvo *não* suprimir o LXXI, que permanecerá em novo sítio pelo resto da eternidade; mas incluir este antes do LXXII, que trocará o cabeçalho pelo número LXXIII.

Precisava trazer a rol que não poucas vezes, sem que entendesse o porquê, falava a Virgília com a sensação de falar a Valéria, turbação a acreditar-se à memória, que ostenta sinais de apagamento; ou aos vês de ambos os nomes, conquanto ninguém deva alimentar dúvida de que Virgília é Virgília e Valéria é Valéria, duas nítidas criaturas que eu fundia numa só. Por quê? (MARANHÃO, 2004, p. 35)

Por meio da apropriação do trecho metafictício presente na autobiografia de Brás e por suplementá-la em forma de jogos de espelhamentos e de significantes esquizoides, Maranhão, além de problematizar a escrita de Machado que já era autorreflexiva, torna sua narrativa duplamente autoconsciente, ou melhor, metaficcional ao quadrado. E não só o teor metaficcional é revigorado, mas, principalmente, há a recuperação do riso melancólico, da ironia mórbida e da pachorra de Brás. Tudo, aqui, são pinotes: “Deixou-se escrito há linhas recuadas que se dera um belíssimo pinote. Dera-se” (MARANHÃO, 2004, p. 4). No mesmo sentido dos pinotes de Machado, em Maranhão, quem conta um conto aumenta um ponto? Sim,

³ A noção de rapsódia adotada aqui está relacionada à ideia de texto heterogêneo e permeado por diferentes formas de composição e pelas constantes digressões feitas pelas instâncias narrativas. Para tanto, baseamo-nos nos estudos de Massaud Moisés (1978), em seu *Dicionário de termos literários*, e em *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, para os quais a rapsódia equivale à compilação de temas e assuntos heterogêneos e de origem variada, podendo ser associado à noção de miscelânea.

todavia, importa dizer que este livro é escrito com a pachorra, com a pachorra de um homem já desafrontado da brevidade do século, obra supinamente filosófica, de uma filosofia desigual, agora austera, logo brincalhona, coisa que não edifica nem destrói, não inflama nem regela, e é todavia mais do que passatempo e menos do que apostolado. Vamos lá, verifique o seu nariz, e tornemos ao emplasto. Deixemos a história com os seus caprichos de dama elegante. Nenhum de nós pelejou a batalha de Salamina, nenhum escreveu a confissão de Augsburg; pela minha parte, se alguma vez me lembro de Cromwell, é só pela ideia de Sua Alteza, com a mesma mão que trancara o Parlamento, teria imposto aos ingleses o emplasto Brás Cubas. Não se riam dessa vitória comum da farmácia e do puritanismo. Quem não sabe que ao pé de cada bandeira grande, pública, ostensiva, há muitas vezes várias outras bandeiras modestamente particulares, que se hasteiam e flutuam à sombra daquela, e não poucas vezes lhe sobrevivem? Mal comparando, é como a arraia-miúda, que se acolhia à sombra do castelo feudal; caiu este e a arraia ficou. Verdade é que se fez graúda e castelã... Não, a comparação não presta. (ASSIS, 2008, p. 47)

Escrito com pachorra, com comparações sem relações ao assunto central da trama, com digressões e pausas para hiatos nos quais não se conclui absolutamente nada, a narrativa de Brás empresta ao romance de Maranhão a forma shandiana do horror à linha reta e do desdém a narrar fatos heroicos de maneira ordenada. E não apenas isso: as digressões facilitam a movimentação das personagens que circundam no enredo. Aí, percebemos os mecanismos de espelhamentos entre as personagens e da (não) distinção entre realidade e ficção. Personagens machadianas como D. Carmo, Fidélia, Marcela (Valongo), e as reais como Leonora (Hylde), D. Carolina, Jovita Maria de Araújo, Perpétua Penha Nolasco, dentre outras de menor importância no enredo, são peças fundamentais do “jogo de xadrez”, já que, na troca de nomes e de papéis, a movimentação que cada personagem executa é estratégica dentro dos princípios que regem o tabuleiro.

A personagem Leonora, no capítulo XXXIX, “*O Namenlose Freude!*”,⁴ por exemplo, submete-se, em partes, ao jogo criado, dentro da ficção, pelo Conselheiro/Machado e regido pela voz narrativa. Ela e Machado entram em cena e representam um diálogo irreverente acerca do questionamento de seus nomes próprios que serão reescritos no heterocosmo fictício:

⁴ “Oh Alegria inominável!”. (Tradução nossa)

Hylda é Hilda, e Hilda é Leonora. Leonora?
 – Hilda, façamos um jogo.
 – Um jogo, Sr. Machado?
 – [...] Nunca mais, nunca mais vou chamá-la de Hilda. Concorda?
 – Por que? Não entendo. Mas se Hilda é meu nome!
 – Não é, não. É um jogo. Nosso. Só nosso. Você passa a ser Leonora.
 – [...] Francamente... Não atinei com o espírito do seu jogo.
 – Nosso jogo. Eu serei..., bem. Pensei em Florestan. Não, não. Florestan é espanhol e eu não sou espanhol. Eu serei o Aguiar ou o Ayres. Ayres também é espanhol, mas eu gosto de Ayres.
 – [...] O Senhor!
 – Vamos só olhar uma vez para trás. Uma vez. Preste atenção. A Hilda tratava o Machado de Sr. Machado. A Leonora, não. A Leonora trata o Ayres de (você é quem falou ainda agora) trata o Ayres de... meu amiguinho. A-li-ás, a-li-ás, você já me escreveu uma vez: a sua amiguinha... Hylda! Não esqueci. Minha memória é pouca para matérias aborrecidas. Tudo o que é agradável eu guardo na minha gaveta mágica.
 – Gaveta mágica?
 – Tenho. Uma gaveta mágica. É o meu segredo. Não digo a ninguém.
 – [...] Você é Leonora, ex-Hilda. [...] Pensa que não reparei? Agora tem uma: Leonora é Leonora, não Leonoura, como cenoura; uma letra desequilibra, desequilibra ou não desequilibra? Leonora eu tirei da caixa mágica.
 (MARANHÃO, 1991, p. 130-131)

O diálogo entre Machado e Leonora apresenta um dos aspectos mais salutares do romance de Maranhão: o esmaecimento da referencialidade em prol da construção do devir com repetição crítica. Não há possibilidade de fundar uma identidade fixa no romance. Um personagem pode ser outro ao mesmo tempo e no mesmo lance, assim como acontece na narrativa de Lewis Carroll, *Alice no país das maravilhas*. Além disso, a mesma personagem Hilda/Hylda é designada em momentos diferentes por nomes distintos, ora como Marcela e Fidélia, embora essas duas últimas sejam readaptações ficcionais, ou melhor, ficções da ficção dentro de outra ficção.

Entretanto, há uma personagem inserida na narrativa que, diferentemente das outras citadas anteriormente, tem uma função *sui generis*. Anunciada no capítulo XXI, sua primeira aparição na trama dá-se no seguinte que, não menos intencionalmente, tem como título o seu nome: “Perpétua Penha Nolasco”. Essa figura curiosa aparece na trama com um único propósito: obter um prefácio escrito por Machado de Assis para apresentar seu romance. Sua presença, dentro dos fios narrativos, poderia ser um indício biográfico criado pela ficção que se autorrepete. Neste capítulo, percebemos a indignação da voz narrativa diante da atitude da “nova” escritura e, por tal razão, a instância que conduz a trama expressa:

A romancista não se vexa de maçar a paciência alheia pedinchando prefácios! É costume que se instalou no Império, e que prospera na República. Pede-se, a uma figura em voga, endosso para letras cujo desconto o próprio emitente não fia. Já se imaginou *Os lusíadas* – de prefácio? Hoje, não se saberia mais quem fosse o autor do prefácio, conquanto pudesse haver enxergado até com os olhos ambos, enquanto o apadrinhado, de olho escoteiro, mais amplamente esquadrinhou os assuntos da poesia, das batalhas e de Goa. (MARANHÃO, 2004, p. 84)

A personagem Perpétua é focalizada constantemente pelos narradores que a inserem na teatralidade autorreflexiva do romance, tendo em vista que essa figura representa, mesmo ironicamente, uma espécie de personificação da angústia da influência (BLOOM, 2002) contida nos escritores atuais em relação a seus precursores. O que a romancista almeja é obter uma “transferência de personalidade” a partir do consentimento do prefácio feito por Machado. Logo, ao ostentar um nome de peso já na abertura do romance, Perpétua acredita que seu livro será sucesso absoluto. A “beletrista” vai à procura de Dr. Lúcio para que esse último entregue uma carta ao enfermo no Cosme Velho. Entretanto, não só o Conselheiro Machado findava no seu leito como Dr. Lúcio, que habitava a Tijuca, estava quase cego e com problemas de saúde. Mesmo assim, a estreante romancista consegue a carta e a submete às mãos machadianas.

A narrativa da saga de Perpétua, cujo nome faz jus a sua causa devido a suas peripécias, foram temas dos capítulos XXVIII, XXIX, XXXIV e XXXVII, intitulados “O homem é péssimo”; “Lêmures”; “Sebo!” e “Um olhar vítreo”. Após os infortúnios, Paulo Jatobá, o nome adotado pela romancista, consegue, enfim, ter o tão almejado prefácio. Com ares triunfantes, Perpétua tenta de forma desajeitada, explicar o motivo que a fez tomar esse posicionamento:

– O senhor é o grande culpado, Conselheiro. Viu? Com seus romances! Então, me atrevi a escrever o meu romancezinho, que está aqui. Será a primeira pessoa a lê-lo, ouviu? A primeira! Nem meu irmão, ouviu? Dr. Lúcio quis dar uma olhadinha, não lhe nego. Mas disse de mim para mim: o privilégio será do Conselheiro Ayres. Por sinal que ele foi muito amável com a apresentação que fez. Trouxe-lhe a mensagem; fica aqui a mesinha-de-cabeceira. Ele está um pouco fraquinho da vista, sabia? Coisa de nada. (MARANHÃO, 2004, p. 124-125)

No capítulo XXXVII, Machado, embora não correspondesse a nenhuma das intervenções de Paulo Jatobá, fitou-lhe um “olhar vítreo” desde o primeiro até o último

momento em que a personagem estava em cena. E a petulância da escritora em importunar o grande escritor fluminense vai ainda mais longe:

O estilo? Ora, o estilo. O estilo é o seu, Conselheiro: o senhor ensina os novatos a escrever, ouviu? É um livrinho que captura o leitor do primeiro ao tópico final, ouviu? Poderá fazer um misteriozinho, não é mesmo? Quem será esse Paulo intrigante? E esse Jatobá de quem não se ouviu falar? Ora, temos um mestre em desatar enigmas; estou falando com ele, é ou não é? [...] Então, meu mestre e glória nacional? Vamos! Ânimo! Coragem! Querido Conselheiro: vai custar-lhe nada, um mínimo de ocupação que nestes dias de repouso consiste nisto: pensar. Estou mentindo? (MARANHÃO, 2004, p. 134)

Além de Perpétua, há também a presença fundamental da criada Jovita Maria de Araújo, que teve participação importante no desvendamento dos enigmas criados por Maranhão, ou melhor, atuou no jogo de forma decisiva a dar sentido aos fatos, como foi verificado nas discussões sobre o gênero diário. Além dessas personagens, o romance agrega, também, figuras históricas que entram no palco armado por Maranhão e que, por seu turno, rompem com o pacto realista colocando em xeque a possibilidade de conhecimento de um objeto/referência exterior ao texto (ESTEVES, 1998, p. 132).

Em virtude disso, atos vão sendo encenados à medida em que o fim que Maranhão reserva a Machado de Assis engloba os personagens/atores José Veríssimo, Mário de Alencar, Rio Branco, Euclides da Cunha, Raimundo Correia, Astrogildo Pereira, Joaquim Nabuco, Dr. Miguel Couto, Albuquerque, Lobo Neves, Graça Aranha, Dráuzio Barreto, Dr. Lúcio de Mendonça e o próprio Machado de Assis, que responde por Conselheiro Ayres e Aguiar. Isto porque os personagens/atores citados, na verdade, em sua maioria, pessoas da vida real e contemporâneos de Machado – escritores, médicos, diplomatas – comparecem ao leito de morte de Machado para visita-lo e mesmo para perturbá-lo.

No capítulo III, intitulado “Uma carta”, identificamos essas presenças desarticuladoras de personalidades reais na ficção de Maranhão. Aqui, José Veríssimo escreve a Medeiros informando-lhe a real situação de Machado:

Rio, 25-09-908.
Meu querido Medeiros.
Deixei o nosso mestre indisputado nem pior nem melhor. A doença não estagnou, e nem vejo como possa estagnar. Deus? Medeiros: Deus existe? Qual de nós acredita? O Mário? O Graça? O Lúcio? O Rodrigo? O Nabuco acredita, mas está em Washington, e além do mais Deus não fala inglês. A doença avança devagar; mas sempre avança, e quem saberá se mais devagar

realmente? Que sabemos dos organismos vivos e esfaimados que nos roem internamente? A medicina foi além do impossível. [...] Em dados momentos, acredito que desfaleça. Será a ausência, agravando-lhe o fim?, doença sobre doença, o mal maior sobre o mal menor; e nem se saberá qual o menor e qual o maior, que um, enfim, humilha mas não mata. (MARANHÃO, 2004, p. 19-20)

Além da inserção do historiador José Veríssimo, há também a visita desconcertante de “um certo calvo” no enredo. A personagem histórica Barão do Rio Branco, ministro de Estado permanente durante a primeira República, é uma das poucas, se não a única figura satirizada e execrada ao extremo pelo narrador, como fica perceptível a seguir:

Sob o gabinete de Ouro Preto, a calva hoje tão excelsa era antes uma calva baça que transitava não em carruagem mas nos *bonds*; e servia de chufas à meninada; [...]. E não se despreze a hipótese de algum moleque, atizado por sujeito de baixa monta, ter-lhe chimpado uma chulipa com o nó dos dedos. [...] Cabeças descalvadas cativam e encorajam a faceia. (MARANHÃO, 1991, p. 140)

Nesta passagem, percebe-se uma crítica irônica na descrição da personagem histórica Barão do Rio Branco que beira a zombaria. Há, nesta retratação, uma visão paródica na qual a voz narrativa, por meio de um texto base, o retoma e o recheia de críticas e desconstruções das versões oficiais. Apesar deste procedimento ser tipicamente paródico, ele também pode ser incorporado pelo jogo textual e imagético construído pelo pastiche. Nesse pastiche que Maranhão faz de Machado de Assis, há espaço para elogios, homenagens, críticas, censuras e depreciações.

Por outro lado, a presentificação da figura de Lobo Neves, personagem da ficção machadiana, a saber, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, manifesta-se em um sonho que o escritor/moribundo tivera. O pensamento onírico também traz novas informações que são amarradas à imensa rede palimpséstica:

O autor escusa-se de omitir a palestra que entretiveram Lobo Neves e o Sr. Machadinho; porque, dando como a porta do gabinete cerrada, não ousaria transpô-la por um dos fáceis arranjos que sabem empregar os autores. Foi importante o que se disseram? Não foi? Trataram da organização do gabinete João Alfredo? (MARANHÃO, 2004, p. 48)

Nesta passagem, a voz narrativa sustenta indagações e ambiguidades ao criar a expectativa de um instante de diálogo entre personagens reais e ficcionais. Mas a voz acrescenta outra informação, inesperada, que frustra o leitor. Além das menções de personalidades históricas e ficcionais, há recriações bem mais inusitadas no corpo do

romance, principalmente quando se referem ao Conselheiro Machado. As vozes narrativas, paulatinamente, comentam a carnavalização da morte do autor carioca por intermédio de cenas com tons bem-humorados. O “vice-morto”, “mortíssimo”, “subvivo”, é retratado de forma sarcástica e pessimista, ou na própria visão do narrador, os “moribundos fatigam-se da gente que se veste de compungida e que rouba o ar bom do aposento, para expelir um mau. Morrem, sempre mais um passo, dos murmúrios exasperantes e da expectativa agourenta” (MARANHÃO, 1991, p. 107).

Assim, *Memorial do fim*, como algumas das narrativas pós-modernistas, tenta manter a autorreflexão associada ao contexto histórico, abrigando personalidades históricas desprovidas de versões unívocas, ao mesmo tempo que convivem com entidades ficcionais. Nesses limites quase invisíveis, essas personagens são recriadas por Maranhão e, ao mesmo tempo, convivem com personagens ficcionais, o que alimenta o caráter metaficcional do romance. Há de se destacar, também, que a diegese, ao abarcar personalidades históricas brasileiras, desestrutura os alicerces dos discursos oficiais através da perspectiva das escritas da Nova História (BURKE, 1992) no universo literário, dos mecanismos da metaficção historiográfica (HUTCHEON, 1991) e do novo romance histórico (AÍNSA, 1991). Nesse sentido, a revisão da história é feita através da retomada de um período histórico longínquo, a saber, do início do século XX, e de períodos históricos que, de alguma maneira, se ligam a ele.

Com base nos apontamentos de Aínsa (1991), que, por sua vez, baseou-se no modelo de romance histórico lukacsiano e o reconfigurou, tendo em vista as distinções apresentadas nos romances publicados nos últimos quarenta anos do século XX, criou-se, então, o termo novo romance histórico. Essa tipologia se distancia do romance histórico scottiano por apresentar, dentre outras coisas, novas leituras da teoria, refutar as versões oficiais ditadas pela historiografia, além de apresentar novas especificidades, tais como a superposição de tempos que são criados em diversas modalidades expressivas, dentre elas, o pastiche.

No romance brasileiro contemporâneo, especificamente a partir da década de 1970, tal como constatado por Antonio Roberto Esteves (2007, p. 114), pode-se notar um grande incremento na publicação de narrativas, em especial, romances, que trazem fatos e personagens históricas para o centro das ações. Embora a crítica tenha dedicado

maior atenção às literaturas hispano-americanas, essa ocorrência também pode ser constatada de forma expressiva no romance brasileiro contemporâneo.

Essa tendência de a literatura recuperar fatos históricos e os reescrever no pós-modernismo é entendida por Fredric Jameson (2007), no seu estudo “O romance histórico ainda é possível?”, como o ponto culminante na diferenciação do que ele reconhece como romances históricos no modernismo e no pós-modernismo. Para Jameson (2007, p. 187), o romance histórico resultaria em tentativa sem sucesso no modernismo, porque seria muito difícil distinguir tais romances de outras obras não-históricas, visto que o modernismo pregava a ruptura com o passado e a criação de algo original e inconfundível que pudesse marcar a época. Eis como o pós-modernismo, na visão de Jameson (2007, p. 187), repensa essa condição. É com seu fundamental desafio à estética modernista, às formas e aos procedimentos linguísticos caracteristicamente modernistas, que o movimento pós-modernista volta a abrir um campo em que o romance histórico pode renascer, mas mediante uma abordagem nova e original do problema da referência histórica. Na impossibilidade da criação de um romance histórico no modernismo, embora o teórico norte-americano deixe em aberto as especulações, emprega-se o diagnóstico pós-modernista de que “hoje em dia a verdade histórica é abordada não pela via de verificação ou mesmo da verossimilhança, mas, sobretudo por meio do poder imaginativo do falso e do fictício, das mentiras e dos engodos fantásticos” (JAMESON, 2007, p. 201).

Memorial do fim apresenta uma nova abordagem dos fatos históricos que são amarrados aos fragmentos costurados no enredo. A reunião desses elementos também inclui, como verificado anteriormente, a presença de personalidades históricas que passam a dialogar com a ficção machadiana dentro da arena montada por Haroldo Maranhão. A presença desarticulada dessas entidades, ao abalar referências históricas e temporais na movimentação do romance, é confirmada através da afirmação do narrador no capítulo XXIV ao questionar: “Escrevi história? Não teria acertado em dizer opereta? Talvez ópera; não disse e não diria ópera bufa; cada qual dos bandos reputando-se a infusão paregórica da federação” (MARANHÃO, 1991, p. 83).

O período histórico recriado é o início do século XX, ou melhor, o ano de 1908, marcado pela morte real de Machado. Mas essa retomada não impede que outros períodos históricos sejam resgatados e bricolados ao jogo textual, tal como rege os

princípios do pastiche. O capítulo XV, “Um evento de 1876”, representa um momento distinto dos outros nos quais se apoia o enredo. O narrador convida o leitor à constatação do evento:

Convido o leitor a retomar comigo ao ano de 1876; que lhe estará senão acompanhar-me, sujeitando-se à minha onipotência, que efetua guinadas finas e volteios movidos à ação do capricho? O autor manda; o leitor, se for bom, sujeita-se. Tirano? Quem fez a sensata indagação? Tirano. Não estaria aqui quem lhe negasse razão. (MARANHÃO, 2004, p. 59-60)

O episódio narrado, de maneira alguma, refere-se a feitos grandiosos ou de grandes homens que o discurso histórico consagrou. A historiografia, ora, “já a perdi de vista e de lembrança” (MARANHÃO, 1991, p. 57), até porque “os referenciais históricos, mero *décor*, necessariamente não são históricos” (MARANHÃO, 1991, p. 185). Nessa perspectiva, o excerto, como todo o capítulo, refere-se à problematização do próprio fazer literário, ao passo que chama a atenção do leitor para o fato que será narrado, já que não deixará de ser uma mera eventualidade que poderia ter acontecido com qualquer pessoa daquela época e que não surtiu efeito algum, visto que

anos são foscos ou rutilantes, ditosos ou macambúzios, ou são um pouco de umas e outras cousas. O ano de 1876 deixou a memória de uma cidade bufa, ao se permitirem bengalas a fedelhos tibéricos, ensandecidos pelo junco de malinar e de dar gozos ao diabo. Mais tarde se inventariam novas modas. Já então se consentiria o uso do especial ornato às mulheres. Mulheres! De bengalas! Adeus, pobre mundo! (MARANHÃO, 2004, p. 60-61)

No capítulo XXIV, a voz narrativa faz referência ao Império e ao gabinete de Visconde de Ouro Preto, mais especificamente ao ministério de Demétrio Ribeiro. A discussão central baseia-se nos resquícios monárquicos que ainda resistem à ascensão da República porque “são trabalhos, os mesmos, que se deram no Império e se dão na República” (MARANHÃO, 1991, p. 83). Percebe-se no referido capítulo a intenção da recriação de um momento da história brasileira através de “assuntos nublosos” que avaliam criticamente, com a visão problematizadora do narrador, os fatos ocorridos:

O Sr. Custódio! Esse homem de Itapira bateu palmas à porta do governo pelas mãos dos procuradores Jules Géraud & Leclerc, agentes de privilégios. Sorriu-se quieto na cama, enquanto alguém chegava mal pisando o soalho, para não agastar quem apenas mantinha os olhos fechados. De olhos assim, e face calma, o moribundo, sem dores e sem mais incômodos, em dilatados passeios por países das lembranças. Sim, sim, Jules Géraud & Leclerc. Exatamente. Exatamente Custódio, tendo ficado o couce do nome no ano de 92. Nesse 92 o itapirenses suplicou ao Presidente Floriano benefícios e vantagens para uma supina e supimpa invenção, que foi causando risos por onde circulavam os papeis: um *cognac* cristalizado! (MARANHÃO, 1991, p. 84)

A fina condenação do momento histórico é feita não pelo resgate das versões originais, mas pelo viés da fantasia e da possibilidade de recriar o passado e reavaliá-lo, é uma particularidade dos romances pós-modernistas brasileiros e que também se faz presente em *Memorial do fim*. Em contrapartida, diferentemente dos outros romances que se apoiam na historiografia e a reescrevem “de baixo pra cima”,⁵ assim como ocorre nos romances *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro, *Galvez, o imperador do Acre*, de Márcio Souza, *Cães da província*, de Luiz Antonio de Assis Brasil, e *A casca da serpente*, de J. J. Veiga, no romance de Maranhão há mais vestígios de reorganização de extratos textuais que primam em criar suas próprias referências, tendo como pano de fundo, alguns aspectos da História protagonizada por alguns membros da elite nacional. O que difere esse romance dos outros e o que o torna, de certa forma, mais hermético é sua capacidade de não só resgatar e problematizar períodos e fatos passados, mas também, inserir no corpo do texto reorganizações de textos e de personagens de diferentes momentos de nossa história política e literária.

Considerações finais

A metáfora do caleidoscópio que, no texto de Maranhão, é constituída pela sua constante movimentação de eixos e partes desconexas que são reajustadas pelo jogo textual do pastiche, representa o não-lugar e o descaminho articulado pelo romance. Por ser uma construção em pastiche, a obra possibilita essa reviravolta temporal que não demarca territórios firmes e a torna, em certa medida, aérea e espacial. O que Maranhão fez foi entrelaçar diferentes épocas e elementos, a fim de desconstruir uma massa heteróclita e opaca. Para que se visualize melhor esses procedimentos, voltemo-nos à capa do romance publicado pela editora Planeta em 2004. Nela, constatamos uma paisagem turva, mas que o leitor consegue identificar, como pano de fundo, o Rio de Janeiro machadiano. Já na capa da primeira edição, que estamos a utilizar nas citações, há a marca específica machadiana: o olhar e os óculos. Partindo dessas questões, entendemos que o acréscimo da palavra *fim* no romance de Maranhão, não pode ser entendido como uma consequência última e que não há mais possibilidades de se ler

⁵ Ao utilizarmos essa noção, estamos nos referindo aos estudos de Jim Sharpe, sobretudo aos estudos da nova história, cujos discursos dos silenciados pela historiografia são revistos e são considerados como arquivos importantes para a nova historiografia.

Machado de Assis. Lê-se o outro na aporia. A autorreferencialidade, nesse romance, recria a criação pelo não dito. Sua linguagem cria novas “realidades” que não têm compromisso com a verossimilhança aristotélica, mas sim, com a envergadura textual e com sua própria realidade discursiva:

Como se vai ver, não se pingam ii; muito menos ponto final. O procedimento, de se porem pontos, e finais, induz terminação peremptória de alguma coisa certa. Ponto. Final. Não se graceja com pontos finais; nunca se soube disso. O assunto de que se cuida está de pé, animosíssimo, airoso se mexe, sorri. Por ora, apalpo uma necessidade intimativa do corpo restringida ao nariz. Narizes movem-se a rapé como as carroças a bois, e meu rapé não sei onde o pus. Desço a uma tabacaria. Narizes clamam cuidados mais extensos e intensos que romances. Romances interrompem-se. Sei de autor que escreveu dous capítulos e deixou o resto para depois. O depois não houve, porque, enquanto andava o depois, o romancista bateu o pacaú. O rapé não sabe fazer-se esperar. Até hoje, não apurei qual o mais importante à vida, se o ar, ou se o rapé. (MARANHÃO, 2004, p. 183)

Por sua forma autoconsciente e autorrepetida, o romance de Maranhão recria o dito pelo não dito, seja nas construções dos novos lances feitos nos jogos de palavras, seja no revisionismo histórico feito pela metaficção historiográfica ou mesmo pelo teor irônico e crítico da desconstrução da noção de biografia tradicional. Por isso, repetir é inovar. Ser original a partir da diferença e repetição é rememorar e refazer o outro de outra forma, semelhante na forma mas com singularidades na essência. E visitar o bruxo do cosmo velho, com novas roupagens e *mélanges* entre a ficção/história/biografia, significa fazer reviver o maior escritor brasileiro em nossa contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

- AÍNSA, F. La nueva novela histórica latinoamericana. *Plural*, México, n. 240, p. 82-85, 1999.
- ASSIS, M. *Memorial de Aires*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- BLOOM, H. *A angústia da influência*. Rio de Janeiro: Imago, 2012.
- CERVANTES, M. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*. Primeiro e segundo livro. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Ed. 34, 2002.
- ESTEVES, A. R. O novo romance histórico brasileiro. In: ANTUNES, L. (Org.). *Estudos de literatura e linguística*. São Paulo: Editora Arte e Ciência/Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP, 1998. p. 123-158.

_____. *O romance histórico brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

FARIA, Z. A metaficção revisitada: uma introdução. *Signótica*, Goiânia, v. 24, n. 1, p. 237-251, jan./jun. 2012.

_____. Nas fronteiras da ficção: a metaficção em André Gide. In: SANTOS, P. S. N. (Org.). *Divergências e convergências em literatura comparada*. Campo Grande: UFMS, 2004. p. 69-84.

_____. A rainha dos cárceres da Grécia: metaficção e *mise en abyme*. In: FARIA, Z.; FERREIRA, H. (Orgs.). *Osman Lins: 85 anos. A harmonia de imponderáveis*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2009. p. 257-274.

GUIMARÃES, H. Um romance em abismo. In: ASSIS, M. *Esau e Jacó*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 9-20.

HUTCHEON, L. *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox*. New York: Methuen, 1984.

_____. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, F. O romance histórico ainda é possível? *Novos Estudos/ CEBRAP*, São Paulo, n. 77, p. 185-203, 2007.

LEPALUDIER, L. *Métatextualité et métafiction: théorie et analyses*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2002. p. 9-13.

MARANHÃO, H. *Memorial do fim: a morte de Machado de Assis*. São Paulo: Marco Zero, 1991.

_____. *Memorial do fim: a morte de Machado de Assis*. São Paulo: Planeta, 2004.

PAES, J. Sterne ou o horror à linha reta. In: STERNE, L. *A vida e opiniões do cavaleiro Tristram Shandy*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 7-38.

**E esta paisagem é cheia de sol deste lado:
a poesia portuguesa pós-74 com Joaquim Manuel Magalhães,
Adília Lopes e Luís Quintais**

*And this landscape is full of sunshine on this side: the post-74 poetry of Joaquim
Manuel Magalhães, Adília Lopes, and Luís Quintais*

André Carneiro RAMOS*

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

RESUMO: Trata-se de uma reflexão sobre três modos de resistência/insistência da poesia portuguesa contemporânea, apesar e depois da ditadura salazarista. Para tanto, levarei em conta o “olhar alegorista” evocado por Rosa Maria Martelo num ensaio sobre a poesia de Herberto Helder (2009), que me ajudará a refletir sobre esse identitário e poderoso espólio poético gerado a partir de tempos tão nefastos. Mais uma vez, nomes como Joaquim Manuel Magalhães, Adília Lopes e Luís Quintais representam a impossibilidade de se desconsiderar a dimensão provocativa que todo ato poético contém e anuncia. Sintonizados nessa premissa, nomes como Gastão Cruz, Walter Benjamin, Ida Alves, Sofia de Sousa Silva, Luís Maffei e Georges Didi-Huberman me levam a crer que a aproximação sugerida entre os poetas elencados muito bem representa o delineamento de fecundas possibilidades de compreensão/releitura das obras literárias envolvidas.

PALAVRAS-CHAVE: Salazarismo. Literatura portuguesa. Poesia contemporânea. Resistência.

ABSTRACT: This is a reflection on three modes of resistance/insistence of contemporary Portuguese poetry, despite and after the Salazarist dictatorship. In my reflections, I will take into account the “allegorical look” evoked by Rosa Maria Martelo in her essay on the poetry of Herberto Helder (2009), which will help me reflect on this body of poetic work generated from such nefarious time. Names like Joaquim Manuel Magalhães, Adília Lopes, and Luís Quintais represent the impossibility of disregarding the provocative dimension that every poetic act contains and announces. In line with this premise, the works of Gastão Cruz, Walter Benjamin, Ida Alves, Sofia de Sousa Silva, Luís Maffei, and Georges Didi-Huberman lead me to believe that an approximation among the listed poets points towards fertile possibilities of understanding and reinterpreting the literary works under analysis.

KEY WORDS: Salazarismo. Portuguese Literature. Contemporary poetry. Resistance.

* Publicitário, escritor, professor e pesquisador, mestre em Literatura Portuguesa e doutor em Literatura Comparada, ambos pela UERJ. E-mail: andremacartney@hotmail.com

Introdução

*A teoria era esta: arrasar tudo – mas
alguém pegou
na máquina de filmar e pôs em gravitação
uma cabeça recolhendo-a
de um lado e descrevendo-a de outro lado
num sulco
vibrante ‘parecia um meteoro’ [...].
(Herberto Helder, *Ou o poema contínuo*)*

Mantenedores de uma longa e profícua tradição poética, os poetas portugueses que se destacaram nos últimos quarenta anos se enquadram, segundo Gastão Cruz, num “processo vasto e complexo, com múltiplos participantes, ainda que nem todos tenham lugar no primeiro plano em que só cabem as intervenções mais influentes nessa evolução” (2018, on-line).

Nesse sentido, se a década de 60 sinalizou o aparecimento de duas tendências – a Poesia 61 e a Poesia Experimental –, as décadas de 70, 80 e 90, tendo o 25 de abril como baliza, acenderam uma gigantesca e luminosa pira de poetas e poéticas que potencializaram questões frente às realidades que a Revolução deixou como legado. O fato é que essa nova poesia portuguesa passaria a não mais comungar com amarras conceituais, apregoando de uma vez por todas a incontornável gravidade do fazer poético, destacando-o acima de qualquer “escolarização”. Isso me lembra de salientar que minha abordagem aqui tratará também da poesia escrita a partir dos anos 2000 – a chamada Geração 00 –, resultante desse novo quadro cultural português, e que se consagrou mais ainda no século XXI, com a democracia, a independência das ex-colônias e a crise na Europa adquirindo precisos e problematizadores contornos.

Figura de proa da crítica literária portuguesa atual, Rosa Maria Martelo, em seu artigo “O olhar do alegorista na poesia portuguesa contemporânea”, explora a resiliência de seus pares que seguem em frente apesar das desvalorizações que, eventualmente, insistem em desmerecer a poesia. E nesse sentido, afirma que muitas dessas produções se diluiriam numa espécie de esfacelamento do real (do qual não deveria se separar). Como afirma Martelo,

Se durante a década de 60 pudemos assistir ao fortalecimento do diálogo com a tradição modernista, [...] hoje esse entendimento torna-se mais raro e tende a ser substituído pelo reconhecimento da fragilidade ontológica do próprio texto, que dificilmente se contrapõe à reificação e virtualização generalizadoras, mais parecendo tomar consciência de que o facto de as dizer ou denunciar não chega para as evitar, ou para permitir ao poema erigir-se como realidade alternativa. (2009, p. 13)

Observem que ela aponta para as possíveis consequências do empobrecimento da condição ontológica da poesia, o que nos leva a certa valorização da alegoria em detrimento da metáfora; nesse sentido, podemos a isso correlacionar também uma apropriada citação de Walter Benjamin: “Ora, a alegoria [...] não é uma retórica ilustrativa através da imagem, mas expressão, como a linguagem e também a escrita” (1984, p. 176).

Ora bem: não pretendo abordar os desdobramentos desse conceito, mas é com a ajuda dele que seguirei adiante. Não creio, obviamente, que a poesia prescindia da metáfora, pois dela necessitamos o tempo todo, inclusive em nossa fala cotidiana, mas o fato é que muitas produções poéticas do Portugal pós-74, especialmente as do século XX, adquiriram um recorte eminentemente narrativo, onde “a temporalidade mais se apresenta como uma experiência de perda irredimível” (MARTELO, 2009, p. 14). É a partir dessa “perda” que se abririam espaços para o mencionado “olhar alegorista”, pois que a experiência poética não mais dependeria tanto assim da metáfora na composição de sua visão de mundo. Estaríamos, portanto, diante da premissa: quando “ver é perder”. Nas palavras de Ida Alves, ouvidas por mim numa de suas memoráveis aulas, isso muito bem representaria uma atual reação a um tempo vazio, de perdas e melancolia.

1. Uma paisagem poética “invasora” e rasurante

Em 1976, Portugal presenciou a publicação coletiva de quatro poetas – Antônio Franco Alexandre, Hélder Moura Pereira, João Miguel Fernandes Jorge e Joaquim Manuel Magalhães –, cujo nome foi *Projeto Cartucho*. A partir dele, a cena da poesia portuguesa se revigoraria, em especial com a adoção do paradigma da narratividade, questionador do sujeito, do mundo, do lugar desse sujeito no mundo, bem como do próprio lugar da poesia nesse universo. Os dizeres “amassados” dessa geração exponenciariam um “poetizar narrando” que em muito auxiliaria a contemporaneidade

na expressão de suas próprias imperfeições, talvez justamente por não existir melhor maneira de se lidar com elas. E em meio a essa plenitude da arte poética, a configuração agora de versos narrativos se colocava na contramão da Poesia 61, de composição rigorosa e extrema atenção à palavra no poema.

“[O] corpo satisfeito mas fendido / do prazer combinado para outro dia / que podia voltar ou não a haver” (MAGALHÃES, 1974, p. 36). Nessa dimensão, também aqui a poesia que fala do corpo, aliada ao sexo, com o amor homoerótico experimentado e assumido, passaria à condição de ocultamento a ato libertário: criação-palavra e tangível-corpo interagindo, ambos, depois do sufocamento salazarista; e em se tratando de Portugal, isso equivaleria mesmo a uma nova chance tanto para a subjetividade quanto para o desejo.

De certo, Joaquim Manuel Magalhães (Peso da Régua, 1945-) muito bem representa o fortalecimento das premissas mencionadas, a partir de uma poesia voltada para a experimentação em obras, por exemplo, como *Os dias, pequenos charcos e Segredos, sebes, aluviões* (ambas de 1981), com o poeta se colocando na condição de homem tangível e atento ao cotidiano que o circunda, rasurando especialmente com isso a noção de não-aparecimento do sujeito propagada pela poesia de lá nos anos 60. Em suas próprias palavras, tal procedimento resultaria em

uma explicitação dos lugares do corpo, uma afirmação dos desejos e das intenções, uma narração dos confrontos com a ordem do lugar, ligados a um discurso mais empenhado em declarar do que em sintetizar ou visualizar. (1981, p. 58)

Note-se que é nessa espécie de “queda” que a poesia portuguesa, de 1970 a 1990 praticamente, expressará um antilirismo reavaliando a tradição ao mesmo tempo em que se abre a novas possibilidades como, por exemplo, o próprio “retorno do real” postulado por Magalhães: “Voltar ao real, a esse desencanto, / que deixou de cantar” (1981, p. 13).

Poucas vezes a beleza terá sido tanta / como no lustro preto dos sacos de lixo / à porta dos hotéis, dos armazéns, das casas de comida / nas mais pequenas horas da noite em Londres. / Estão amontoados fechando o esterco, / os lençóis com sangue, os restos apodrecidos, / adesivos negros que parecem afagos. [...] essa cor quase molhada dos plásticos / a parecer verniz, a parecer chamar-nos, / a dar-nos o sebo como se fosse a arte, / tem um fervor que finda o pequeno mal, a vida. (MAGALHÃES, 1976, p. 84)

Em seus poemas, quase sempre encontramos um sujeito-lírico caminhando por entre “alegorias” destituídas de uma totalidade, isto é: sem ilusões. O real se manifestaria num processo descontínuo e alegoricamente propagador dessa descontinuidade, restando ao poeta uma espécie de memória refeita, abrindo espaços para a interrogação e o desencanto, numa espécie de rasura. Nesse ínterim, caberia perguntar se tudo isso não se consubstancia justamente pelo fato de outra espécie de subjetividade voltar a reinar: ao recriar o mundo, Magalhães seguiria com este seu “olhar alegorista” e agora arqueológico (haja vista o poema não conter mais o sagrado), escrevendo uma crônica de “ruínas”, na medida em que trabalha a narratividade do poema em consonância com a própria memória (por meio dela é que se narra a vida): “A poesia enquanto totalidade dos enunciados concebidos como fala estética, enraíza-se, funda-se no mundo da vida, nas evidências originárias que se geram aí” (1982, p. 43). O que também se nota em:

Na autoestrada já não estou seguro. / Ponho a música, vejo as montanhas / e os grandes carregamentos. / Sempre a lembrar-me, sempre, do regresso. / Das paisagens esventradas por que irei passar. / Certas vezes ouço tiroteio. Nada aparece nos visores. / Olhamo-nos e deixamos de nos reconhecer. / Às vezes penso que me sinto muito velho, / a caminho de ficar endoidecido. / Um desses homens de fronteira, / fechado na empena do mundo / com todo o esquecimento da vida / a esfaqueá-la por detrás. / Um desses a quem apenas falta / que despachos governamentais lhes mijem na cama. / Com isto, vê lá, queria seduzir-te, / leitor, que nunca saberei quem és. (MAGALHÃES, 2001, p. 13-14)

Para Benjamin, “as alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no meio das coisas” (1984, p. 200). Assim, acredito que todas essas experiências acabariam por direcionar Joaquim Manuel Magalhães na concepção desse lugar específico que foi o da geração de 70 e seus desdobramentos, no qual se interrogou as “ruínas” da literatura portuguesa e seus academicismos, todavia sem deixar de gerar uma espécie de “paisagem-introspecta” (introdução problematizante da poesia), que no caso da poética de Magalhães se tornou um sítio possível de reflexão e apurada manifestação de “indignada sensibilidade”.

E foi no corpo a corpo com as décadas de 80 e 90 que a sociedade portuguesa atravessaria uma crise de identidade sem precedentes. O país, que durante décadas acumulou colônias além-mar, realidade responsável pelo componente imperialista de sua imagem (engrossando as fileiras de uma complexa passividade cívica),

paulatinamente se viu obrigada a se metamorfosear de colonizador para descolonizador, etapa que ainda hoje muitos consideram como que em desenvolvimento. Sintonizar essa “alegoria” de povo escolhido, explorada por Salazar, com esses novos paradigmas, tornou-se um sério objetivo de grande parte da intelectualidade lusitana.

2. Escrever para possuir

Superada a fase de contestação e resistência ao fascismo, muitos poetas portugueses, herdeiros da geração *Cartucho*, de certo modo embarcaram na inicial ilusão de pertencerem a uma coletividade que os colocava totalmente à parte dos traços “selvagens” e comuns ao Capitalismo, por exemplo, como num novo contrato social a ser lusitanamente construído. Mas a lógica de mercado neoliberal foi acachapante nesse sentido, encarregando-se de pulverizar muitas dessas ideologias ao promover o esgotamento e empobrecimento de grande parte da população, de 1986 (com sua entrada na União Europeia) até os dias de hoje (com a crise econômica se intensificando a partir dos anos 2000). E, ao longo desse cenário, uma crescente discrepância cultural para com esse “novo” regime de governo daria cada vez mais sinais de vitalidade.

O quadro dá mesmo o que pensar. Façamos isso seguindo com o trajeto e abordando agora a poeta Adília Lopes (pseudônimo de Maria José Fidalgo Viana, Lisboa, 1960-). Aqui, qualquer leitura adequada tem de correlacioná-la ao seu diálogo com a tradição, mais especificamente uma galeria de antecessores – tais como Cesário Verde, Fernando Pessoa, Sophia de Mello Breyner Andresen, e até mesmo o nosso Manuel Bandeira – considerados como “provocadores” de sua busca pelo simples, na “valorização do pequeno e do prosaico”, de acordo com Sofia de Sousa Silva (apud ALVES; MAFFEI, 2011, p. 356). E toda essa menção a coisas não extraordinárias, numa oposição a elas, lembrou-me bastante uma curiosa frase do escritor francês Georges Perec: “O que a cada dia acontece e a cada dia retorna, o banal, o cotidiano, o evidente, o comum, o ordinário, o infraordinário, o som ambiente, o habitual, como senti-lo, como interrogá-lo, como descrevê-lo?” (1989, p. 11).

Dito isso, o que a cada dia acontece e a cada dia retorna nos escritos de Adília? Uma atenta percepção de seus poemas faz com que logo nos desloquemos da paisagem citadina para um lugar mais reservado: “É tempo / de regressar / a casa / A poesia / não está / na rua” (2009), ela diz. Assim, abre-nos uma espécie de portal para que o mundo e

sua intimidade se conjuguem no limite entre o interior e o exterior. Assim, o poema, para Sofia de Sousa Silva,

fala de ficar em casa, permanecer. Enquanto o poema de Baudelaire apontava para uma evasão, o de Adília que encontrar-se em seu tempo, em seu lugar. Assumir a desordem (pessoal ou pública) e o legado da tradição como problemas que lhe concernem, aos quais não quer fugir. Ao contrário, quer continuar a obra, arrumando a casa, arrumando o poema, recolhendo o resto dos clássicos ao longo do dia (apud ALVES; MAFFEI, 2011, p. 359)

Com grande sucesso, mas sem buscar muita efusão, em obras como *Um jogo bastante perigoso* (1985), *O marquês de Chamilly* (1987), *O peixe na água* (1993) e *Clube da poetisa morta* (1997), seu “olhar alegorista” surpreende-nos pelo modo desnudado de dizer as coisas; e, por mais importantes que elas sejam, acabam destituídas de qualquer aura atribuída, ficando-lhes visível mesmo o significado quase que original de cada objeto. Aliás, retorno aqui a Rosa Maria Martelo, que ao escrever sobre Herberto Helder considera a sua obra como afirmadora “da espessura objectual do poema e da sua inscrição metonímica do mundo” (2009, p. 16). A poesia adiliana se aproxima disso ao buscar mesmo escrever como que para possuir, intencionando convidar seus leitores a um impacto visual objetivo, direto na camada mais tátil do real. Dizendo isso de outro modo, Valter Hugo Mãe se manifesta:

O que nos desarma em Adília Lopes é a impressão de que a mulher-a-dias desatou a escrever poesia. A estranheza que nos causa é a da erudição inesperada de uma doméstica, com todas as suas questões práticas e filosóficas passadas pela estética crua de versos sem um propósito de beleza, apenas a pragmática anotação dos tópicos. (2016, on-line)

A partir dessa crueza, sua poesia segue atraindo objetos dos mais variados – que da modernidade tiram um duplo significado antigo/marginal, na visão de Baudrillard (1989, p. 81), não só por cumprirem uma função estética, mas por funcionarem quase sempre como relicários de memórias. E essas coisas estariam ao alcance de sua mão feito “alegorias” da vida cotidiana de seu tempo: “Adília / a idiota / da família / afoga-se / em chá de tília / Adília / memorabilia [...] / Cortam-me / ou esticam-me / braços / e pernas / conforme / a cama / (a cama / é a medida) / A medida porém / é a Senhora da Aparecida / Errei (pequei) / estou arrependida / (antes não fodida / que mal fodida)” (2009).

Enfim, Adília Lopes parece provar com essa sua quase não-poética que, perante a capacidade de produção dessa transparência de suas ações e vontades, o discurso se

torna precioso e preciso, além de reflexivo, como a arte deve ser. Isso se chama literatura: “Quanto mais prosaico / mais poético / A poesia / (escreveu Novalis) / é o autêntico real absoluto / isto é o cerne da / minha filosofia / quanto mais poético / mais verdadeiro” (2009).

3. O avesso da respiração é a morte

Na explicação de Luís Maffei (2011, p. 386), dos poetas portugueses da Geração 00, o que mais se preocupa com a História é Luís Quintais (Angola, 1968-), num nítido enfrentamento com a questão da memória. Ao abordar o assunto em seu texto “Agora a dizer de agora, um esboço contemporâneo”, Maffei cita o poema “A inútil poesia”. Segue um fragmento:

Como esquecer? Como não esquecer? / Stevens, Milosz: uma corda de água / dança entre duas margens. / a corda é invisível / e eu procuro-a / sem método. / Aquele que me lê / deverá acreditar: / deverá acreditar / que eu vivo / perscrutando as águas / mas dentro delas. (QUINTAIS, 2008, p. 88-89)

Ao lê-lo, uma das sensações é a de resposta a uma perda. Não me refiro à impossibilidade adorniana da poesia, mas à reflexão proposta já no título: viver num mundo sem poesia é possível? Seja como for, promove-se aqui um diálogo com a História. Como esquecer-la se nela vivemos imersos?

No ângulo da inquietação, o título de seu primeiro livro é bem sugestivo: *Imprecisa melancolia* (1995). Realmente, o sujeito-lírico de seus poemas hesita bastante através de um “olhar de alegorista” que se preocupa mais em salientar-se enfasiado e melancólico perante as experiências cotidianas de um mundo incerto. Assim parece não querer reter nada – “Não me apercebo se a morte é / um acontecimento na linguagem, / ou se trata de algo vibrando / fora dos seus limites. / recordo apenas uma perfeição de palavras” (QUINTAIS, 2008, p. 68). A impressão que temos é a do desejo de esquecimento das coisas efêmeras, mas isso não ocorre. Em seu olhar brevíssimo, sensações ambíguas são catalogadas, reafirma a solidão irremediável de cada um de nós. Segundo Ida Alves,

Luís Quintais dialoga, de fato, com uma tendência que se evidencia em muita poesia portuguesa contemporânea: a melancolia como resultado inevitável de uma subjetividade urbana sem ilusões ou idealismos, que se vai constituindo de resíduos, de fragmentos, de pequenas e triviais emoções diárias da vida possível em nosso presente de rasuras, tão cheio da excessiva presença

espetacular de tudo e, por isso mesmo, tão vazio, tão massificante e indiferente. (ALVES; MAFFEI, 2011, p. 20)

Sob esse prisma, lembro-me duplamente de Herberto Helder: primeiro, pela “máquina de filmar” da citação de abertura, em sua possibilidade de recorte e edição das imagens que escolhemos e retemos na memória; e segundo, pelo seu poema “Para o leitor ler de/vagar” (2006, p. 127), com o Deus ali mencionado podendo muito bem ser entendido como “História” também (“As ondas de Deus auxiliado / auxiliar. E que Deus movimenta contra. Suas ondas / muito lentas, amargas ondas muito”). Desse modo, os poemas “alegóricos” de Luís Quintais, repletos de paisagens-vislumbres (clímax tautológico da poesia), colocam-nos sempre reflexivos, pois “a imagem dialética torna-se [...] condensada [...] [e nos] põe diante dela como diante de uma dupla distância – de todas essas eclosões e [...] destruições” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 174):

O medo é um fotograma entre outros. [...] Tudo cessa, o mundo como um sopro de imagens sobrepostas que a palavra vai cerzindo, cessa. Sentes apenas o teu corpo, o teu corpo em sobressalto, o sangue que corre, célere, nas têmeoras, as fibras que estremecem, as vísceras que revelam a sua presença. Qualquer coisa que te diz: “Vais morrer. O avesso da respiração é a morte”. (QUINTAIS, 2008, p. 86)

Ora bem: “eclosões” e “destruições” são aqui mesmo geradas. Na primeira frase deste poema em prosa, intitulado “Fotograma”, Luís Quintais nos confia, dentre muitas possibilidades, que os instantes capturados por uma objetiva, sejam eles de gozo, indiferença, fantasia ou medo, chegam até nós pelo inequívoco, porém “imperceptível”, caminho das imagens. Tal premissa se estabelece porque vivemos hoje ofuscados por um conteúdo instantâneo e, em sua grande maioria, descartável. Mas ainda assim, sob tal paradoxo, a memória do poeta silenciosamente se constrói por intermédio das imagens que em nós permanecem (segundo Merleau-Ponty, visíveis ou invisíveis). Não obstante, elas também se configuram, em primeiríssimo plano, a partir da poesia e no revelador “silêncio” que dela emana.

Só que “Tudo cessa, o mundo como um sopro de imagens sobrepostas que a palavra vai cerzindo, cessa”... E, como se evidencia, a poesia portuguesa contemporânea trata, dentre outras questões, também da relação tempo/memória, como aliados naturais de um processo de fragmentação e descontinuidade, algo facilmente verificado na assimilação feita pela linguagem literária de fatores psicológicos – como no fluxo de

consciência, por exemplo –, no intuito de que novas formas de percepção da temporalidade, bem como da memória, se efetivem.

E a poesia de Luís Quintais – consagrada em livros como *Verso antigo* (2001) e *Duelo* (2004) – em especial nos mostra esses sítios, diversos lugares onde o horizonte costumeiramente nos escapa, mas que em seus versos se erguem como colunas gregas perante os olhos dos leitores, gerando-lhes um utilitário sentido de localização perante o mundo. Todavia, não nos esqueçamos do aviso do poeta: “O avesso da respiração é a morte”.

Considerações finais

Em tempo: vale ressaltar ainda sobre a seção anterior, na expectativa de uma manutenção/revitalização da poesia (em qualquer sopro reflexivo que seja), que não se pode deixar de lado a Geração 00, posto que essa nova leva de escritores segue muito bem dialogando com seus antecessores (rasurando-os por vezes, claro), caminhando forte e reflexiva nessa mistura de espaços e tempos, paisagens e memórias que é a poesia feita hoje por muitos em Portugal.

Assim, conclui-se que a tópica de revisitação a um passado histórico insiste em se manter viva por lá. Como exemplos, mencionei a problematização de uma reavaliação da tradição poética portuguesa, com vistas a um “retorno do real”, à narratividade da poesia, seu encontro com as coisas menores e inescapáveis da vida, com Joaquim Manuel Magalhães; a experiência intersubjetiva do cotidiano, com seus objetos (memorabilia) ao mesmo tempo ordinários de um lado e potencializadores de memórias afetivas de outro, com Adília Lopes; e por último, um olhar que se fixa em imagens, para logo delas se expandir, num viés filosófico que a tudo extrapola menos a percepção de uma temporalidade ligada à História, isso com Luís Quintais. Toda essa atmosfera, toda essa identidade construída, que ajuda a fazer da literatura portuguesa um direito e um avesso, obriga que seus poetas sejam ao mesmo tempo muitos e ninguém. Esse papel é desde sempre ambivalente, assim como o gênero poesia (não importando a época), e é algo que, para nós, contemporaneamente, interliga três coisas – a saber: 1) a concepção da escrita; 2) o mundo atual; e 3) o modo de ser português – à construção incerta de uma “verdade” não somente literária e cultural lusitana, mas sobremaneira

histórica e sempre passível de ser repensada, reajustada e reescrita. E essa notícia é boa, cheia de sol.

REFERÊNCIAS

- ALVES, I.; MAFFEI, L. (Orgs.). *Poetas que interessam mais: leituras da poesia portuguesa pós-Pessoa*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.
- BAUDRILLARD, J. *O sistema dos objetos*. Tradução de Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1989.
- BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CRUZ, G. Poesia portuguesa do século 20. *Revista Cult*, s.d. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/poesia-portuguesa-do-seculo-20/>>. Acesso em: 19 fev. 2018.
- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- HELDER, H. *Ou o poema contínuo*. São Paulo: A Girafa, 2006.
- LOPES, A. *Dobra: poesia reunida*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.
- MÃE, V. H. Adília Lopes. *JL*, 5 mar. 2015. Disponível em: <<http://visao.sapo.pt/jornaldeletras/cronicas/adilia-lobes=f812270>>. Acesso em: 9 nov. 2016.
- MAGALHÃES, J. M. *Alta noite em Alta Fraga*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.
- _____. *Consequência do lugar*. Lisboa: Moraes, 1974.
- _____. *Os dias, pequenos charcos*. Lisboa: Presença, 1981.
- _____. *Dylan Thomas: consequência da literatura e do real na sua poesia*. Lisboa: Assírio & Alvin, 1982.
- _____. *Dos enigmas*. Lisboa: Moraes Editores, 1976.
- _____. *Segredos, sebes, aluviões*. Lisboa: Presença, 1981.
- MARTELO, R. M. O olhar do alegorista na poesia portuguesa contemporânea. *Portuguese Cultural Studies*, Utrecht, v. 2, p. 11-22, Winter 2009.
- MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. Tradução de Paulo Neves e Maria E. Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- PEREC, G. *L'infra-ordinaire*. Paris: Éditions Du Seuil, 1989.
- QUINTAIS, L. *Poemas*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2008.

Pelos mapas imaginários de *Tão longo amor, tão curta a vida*

Through the imaginary maps of Tão longo amor, tão curta a vida

Mariana de Mendonça BRAGA*

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

RESUMO: A temática dos mapas imaginários cujas fronteiras são modificadas é recorrente desde o início da produção ficcional do autor português Helder Macedo e serve em sua obra como uma estratégia de negociação com o espaço geográfico e também com o espaço interior do sujeito. Este artigo analisa algumas possibilidades de leitura desses mapas imaginários no projeto discursivo de Helder Macedo e, sobretudo, dos mapas desenhados e redesenhados pelo personagem-protagonista Victor Marques da Costa no romance *Tão longo amor, tão curta a vida* (2013), partindo da concepção de alegoria desenvolvida pelo crítico e teórico literário Walter Benjamin primeiramente no ensaio “Origem do drama barroco alemão” (1928).

PALAVRAS-CHAVE: Mapas imaginários. Alegoria. Helder Macedo.

ABSTRACT: The theme of imaginary maps whose borders are modified is recurrent in the fiction of Portuguese author Helder Macedo, and it functions in his work as a strategy of negotiation with the geographic space and the interior space of the subject. This article analyzes some interpretive possibilities of these imaginary maps in the discursive project of Helder Macedo. It will also focus on the maps designed and redesigned by the protagonist Victor Marques da Costa, in Macedo’s novel *Tão longo amor, tão curta a vida* (2013), using the concept of allegory first developed by Walter Benjamin in his essay “The Origin of German Tragic Drama” (1928).

KEYWORDS: Imaginary maps. Allegory. Helder Macedo.

A temática dos mapas imaginários e modificados aparece na obra ficcional de Helder Macedo desde *Partes de África*, merecendo, portanto, atenção especial. Nesse primeiro romance do autor, as “fronteiras ausentes” (MACEDO, 1999, p. 11) demarcam os não limites de “mapas entreabertos” que “já se mudaram, trocados por outros os nomes dos sítios e mantidos os nomes dos sítios mudados” (MACEDO, 1999, p.10). Se então as fronteiras eram, ou pareciam ser, literais – porque tratavam de uma geografia africana modificada por contingências da história –, fácil será perceber que, no romance

* Doutoranda na área de Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Vernáculas na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, RJ. E-mail: marianademendoncabraga@gmail.com

Tão longo amor, tão curta a vida, de 2013, essa referência aos mapas se torna uma espécie de forma lúdica de negociar com o espaço, sobretudo com o espaço interior do sujeito, adquirindo potencialidades mais claramente metafóricas na construção do protagonista Victor Marques da Costa. E é do fascínio provocado pela imagem desses mapas imaginários que nascem as reflexões que serão conduzidas neste artigo.

Em *Tão longo amor, tão curta a vida*, Victor Marques da Costa é fruto de um amor tão intenso e tão radical na sua exigência de plenitude que só poderia ter como fim a morte voluntária e conjunta dos amantes, sendo esta um modo de escaparem à degradação que o tempo necessariamente opera sobre a experiência amorosa. Os pais do protagonista se conheceram no mar, não se sabe bem como. O pai, pianista; a mãe, professora de canto e aspirante a cantora de ópera. Contavam-lhe histórias fantásticas sobre si e sobre um “*lá fora*” (MACEDO, 2013a, p. 19) desconhecido por Victor. Viviam em um universo próprio, sem parentes ou amigos, sem intimidades com os vizinhos para além da educação, isolados no convívio apenas entre os três e o cão, um labrador preto chamado Piloto. E assim foram vivendo no seu mundo sem espaço para outras pessoas, com relações meramente superficiais em seus afazeres fora de casa, até que um dia, conta Victor, “O pai e a mãe escolheram morrer” (MACEDO, 2013a, p. 21). Tomaram juntos um frasco de barbitúricos e se deitaram abraçados à espera da morte, deixando o filho “entregue a uma vida sem eles no vasto lá fora do mundo dos outros” (MACEDO, 2013a, p. 21).

Em conversas com Victor, diziam-lhe que havia nascido “numa ilha que não vinha nos mapas” (MACEDO, 2013a, p. 18), versão de sua própria história eleita pelo personagem, apesar de em seus documentos estar registrado que nascera em Lisboa. Essa origem “mítica”, ficcional, inventada pelos pais como mais uma história infantil, gera no menino o curioso hábito de inventar mapas onde modificava divisões naturais e políticas, alterava posições – norte, sul, leste, oeste – num exercício que continua a praticar ao longo da vida. Exercício absolutamente alegórico e de base metalinguística, no qual desmontar os mapas em peças equivaleria a decompor o mosaico cujos pedacinhos poderiam compor outros tantos desenhos para o narrador autobiográfico de *Partes de África*. Este será um elemento capaz de despertar no leitor crítico do conjunto da obra de Helder Macedo a possibilidade de vislumbrar uma imagem em espelho que se estabelece entre o autor-narrador-personagem de *Tão longo amor, tão curta a vida* e

seu protagonista Victor Marques da Costa. Esses mapas – rearranjados, reordenados, reorganizados na desordem imaginada pelo protagonista – serão a sua metáfora para retomar a questão muito macediana da fragmentação, da autorreferencialidade e da metaficção.

Quando era adolescente ficava horas a desenhar mapas onde mudava a localização dos países, articulando-os em novas combinações mas de modo a caberem em espaços equivalentes noutras partes do mundo com formas, cores e fronteiras diferentes, outras populações, outros passados históricos, outros futuros possíveis. (MACEDO, 2013a, p. 19)

Por acreditar que a imagem dos mapas não corresponde a um sentido único, mas sim possibilita diversas interpretações por meio das quais narrador e personagens convocam os leitores a participarem da construção inesgotável de sentidos subjetivos, parto da noção benjaminiana de alegoria para a análise dos mapas no projeto discursivo de Helder Macedo.

Walter Benjamin desenvolveu sua concepção de alegoria primeiramente no ensaio “Origem do drama barroco alemão” (1928), em que começa contrapondo o conceito de “nome” ao de “signo linguístico”. O primeiro estaria vinculado à ideia bíblica do mundo edênico no qual Adão se comunicaria diretamente com Deus e, assim, nomearia as coisas do Paraíso de modo que o nome da coisa fosse o próprio sentido da coisa, ou seja, que a palavra e a ideia tivessem uma relação identitária direta e objetiva: “No princípio era o Verbo e o Verbo era Deus” (Jo 1:1). Essa “dimensão nomeadora da linguagem” (JUNKES, 2016, p. 126), morada das ideias e de caráter simbólico, se oporia à sua “dimensão significativa e comunicativa” (JUNKES, 2016, p. 125), de caráter alegórico. Em outras palavras, dirá Benjamin, após o pecado original e a expulsão do Paraíso, no mundo histórico portanto, deixa de haver uma correspondência essencial entre coisa e palavra, tornando-se esta *signo* em vez de *nome*. A relação linguística que se estabelece então entre os termos não seria mais binominal (coisa-nome), mas sim trinominal (coisa-intérprete-signo), necessitando-se sempre de uma pessoa intermediária que atribua sentido aos signos, de maneira subjetiva e arbitrária, porque não previamente sabida. De forma simplificada, consistiria nisso a transição do processo de simbolização para o processo de alegorização da linguagem, a partir do qual todas as coisas são fragmentos imersos em um contexto funcional e historicizado cujas

interpretações são variáveis e infinitas: “Cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra” (BENJAMIN, 1984, p. 196-197).

Maria João Cantinho, em *O anjo melancólico: ensaio sobre o conceito de alegoria na obra de Walter Benjamin*, observa que a definição clássica da palavra “alegoria” provém de Quintiliano e significa “remeter sempre para outro nível de significação, dizer uma coisa para significar outra” (CANTINHO, 2015, p. 76). Neste ponto, é válido recordar o comentário metalinguístico que o narrador de *Partes de África* faz acerca de seu próprio texto, em diálogo direto com o leitor:

Só que o meu estilo, perdoe o leitor que já deu por isso, é oblíquo e dissimulado, desenvolvimento próprio e algo original, perdoe o leitor que ainda não deu por isso, da nobre tradição de dizer alhos para significar bugalhos, que é a de toda a poesia que se preza e da prosa que prefiro. (MACEDO, 1999, p. 39)

O espirituoso jogo entre “alhos” e “bugalhos” parece funcionar como uma espécie de mote alegórico da produção literária do autor. Dizer alhos para significar bugalhos – dizer uma coisa para significar outra – é parte integrante de seu acervo de artimanhas diegéticas fundamentadas na alegoria.

Sobre os mapas de *Partes de África*, Simone Pereira Schmidt escreve, no artigo “*Partes de África: errâncias num mapa mudado*”, que a grande velocidade e intensidade com que o mapa-múndi vem sendo alterado no mundo pós-colonialista atinge o âmago dos sujeitos que circulam sobre ele, também os modificando internamente. A experiência subjetiva se fundiria assim à experiência pública, de maneira que o desfocamento da ilusão de totalidade do espaço refletiria o fim da unidade dos modos de ser e de estar no mundo e em si mesmo. “Assim, o drama da identidade – multiplicada, problemática ou mesmo malograda – não se restringe ao âmbito do sujeito diante de sua imagem, mas se projeta num mapa que é geográfico, e também cultural, e político, e subjetivo” (SCHMIDT, 2002, p. 115).

Tão longo amor, tão curta a vida é também prenhe de elucubrações sobre questões políticas que modificam os registros geográficos, como o fim das colônias portuguesas em África, o fim da divisão entre Alemanha Ocidental e Oriental e os muros que cercam Jerusalém na grave crise entre Israel e a Palestina. Vemos personagens e narrador desfilando por um pavilhão de espelhos dispostos de modo a criar um jogo de duplos em que Lenias, Victors, Ottos, Almires e até o cão Piloto se

dobram e se desdobram em complementaridades bipartidas. Personagens que transitam entre países e continentes em fluxo vertiginoso, seja no âmbito político, econômico ou social. As esferas pública e privada se desnorteiam mutuamente como causa e consequência do fugaz estilhaçamento do mundo moderno e contemporâneo.

A fragmentação coletiva e individual presente nesse romance de Helder Macedo dá continuidade ao processo de alegorização, que, segundo Lauro Junkes, “*tem tendência destrutiva, anulando qualquer falsa totalidade e apresentando as coisas como fragmentos, não como partes dum todo*” (JUNKES, 2016, p. 130). Nesse sentido, o próprio ato do protagonista do romance de desalocar países nos seus mapas inventados, rearticulando-os em combinações inusitadas e arbitrárias, é em si mesmo um processo alegórico, cuja essência se traduz em fragmentação. Essa brincadeira séria também denuncia a arbitrariedade que rege certas divisões políticas territoriais, como as determinadas pela Conferência de Berlim, quando as grandes potências europeias fatiaram a África em pedaços geométricos e não orgânicos sobre os quais impunham o seu domínio com a justificativa ideológica de civilizar os povos “selvagens”.

Ainda em seu artigo “O processo de alegorização em Walter Benjamin”, Junkes afirma que

A descontextualização faz constatar que as coisas tinham uma vez um sentido em si mesmas, antes de serem incluídas nalgum contexto, que eram significantes independentemente de serem elementos estruturais dum contexto. Assim a alegoria faz retornar o olhar para o passado distante do paraíso e da queda, podendo descrever-se a constituição alegórica de sentido como um modo de recordação. Pela recordação do passado, tenta a alegoria resgatar as coisas da transitoriedade nelas produzida pela perda do seu sentido original, pois para Benjamin (1984, p. 246-247), “a visão da transitoriedade das coisas e a preocupação de salvá-las para a eternidade estão entre os temas mais fortes da alegoria” e “a alegoria se instala mais duravelmente onde o efêmero e o eterno coexistem mais intimamente”. (JUNKES, 2016, p. 130)

Antes do suicídio dos pais, Victor Marques da Costa comungava com eles do idílio amoroso que os dois tinham inventado para si, como espécie de paraíso edênico na Terra: um exílio voluntário do mundo dos outros. Juntos, os três formavam uma nação particular, habitavam a tal “ilha que não vinha nos mapas” (MACEDO, 2013a, p. 18), onde diziam que o filho nascera. Victor, por sua vez, não se sentia pertencente a Portugal ou a qualquer outro lugar registrado no mapa-múndi, sua pátria era esse “país inexistente num mapa imaginado” (MACEDO, 2013a, p. 49).

A queda se dá quando o paraíso rui diante dele, como no sonho que contou a Lenia – personagem com quem se relaciona amorosamente –, em que “as paredes da casa onde vivera com os pais se desfizeram como se fossem de espuma” (MACEDO, 2013a, p. 38). Nesse momento, Victor Marques da Costa passa à condição de duplamente exilado, pois é obrigado a deixar o país imaginário onde vivia isolado com os pais, escolhendo em seguida a profissão de diplomata, a qual o mantém em constante despaisamento. Edward Said escreve em seu ensaio “Reflexões sobre o exílio” que “O *pathos* do exílio está na perda de contato com a solidez e a satisfação da terra: voltar para o lar está fora de questão” (SAID, 2003, p. 53). Nesse novo espaço descontínuo em que se encontra, resta ao protagonista buscar maneiras de recuperar o paraíso perdido cuja solidez se mostrou insubstancial, cuja eternidade se revelou efêmera. Se Said afirma que “o exílio não é uma questão de escolha: nascemos nele ou ele nos acontece” (SAID, 2003, p. 58), para Victor, as duas circunstâncias são verdadeiras.

Sobre a nebulosidade das trajetórias dos pais do protagonista, diz o narrador: “não importa o que mais lhes tivesse acontecido, tinha de fato havido entre eles *um grande amor*” (MACEDO, 2013a, p. 19). Amor que, por outro lado, precisou da morte para se manter intacto. Os dois encontraram um no outro a redenção amorosa e a continuidade através do filho gerado. Victor Marques da Costa, por sua vez, anseia por ter alguma significação que ultrapasse a “transitoriedade das coisas” (BENJAMIN, 1984, p. 246-247) de que nos fala Benjamin. Quando chega à casa do narrador, inicia um monólogo verborrágico que faz o outro chegar à seguinte dedução: “Obviamente ia continuar até não haver amanhã”, acrescida, em sequência, da quebra do lugar comum: “Ou para conseguir que não houvesse amanhã” (MACEDO, 2013a, p. 11). O propósito do visitante seria expandir o tempo presente, prolongar eternamente o instante para que o futuro finito não chegasse, através não apenas da interminável conversa, mas da metamorfose em personagem de romance que indiretamente propunha ao amigo. Ou, ainda, na leitura do narrador, seu objetivo consistiria em ser “uma das inumeráveis pessoas que nunca chegaram a nascer e que por isso nunca poderão morrer, ficando eternamente a gravitar em volta de quem não foram, como personagens de novelas” (MACEDO, 2013a, p. 19).

Tendo esse amor dos pais como modelo, o personagem esperaria estabelecer com Lenia Nachtigal uma relação semelhante, por meio da qual pudessem conviver em

exílio amoroso. Por isso, chateia-se quando compreende – ainda que equivocadamente – que ela considerava estar com ele “uma perda de tempo”:

Foram fruindo desta ainda assim feliz partilha [...] até que Lenia um dia declarou, muito séria, que tinha de concentrar-se mais no seu trabalho e que portanto não podia continuar a perder tantas noites. Ele ficou magoadíssimo e nem o dedo prontificado conseguiu impedi-lo de lastimar em voz mordida que ela considerasse que estar com ele era perder tempo, mas que, sendo assim, muito bem, ela é que sabia, ele respeitaria a sua decisão, sempre tinha respeitado, ou ela nem sequer tinha dado por isso com todas as absurdas leis que ela própria inventava, e assim por diante, como cumpria a um amoroso rejeitado, quase em lágrimas. (MACEDO, 2013a, p. 36-37)

Na verdade, o que a amante propunha era que se instalasse um piano no apartamento dele, para que ela pudesse praticar canto em sua companhia. O engano, no entanto, ocasiona a reação exasperada do personagem, o que conduz o narrador – de habitual contenção emotiva – a realçar o tom patético do mal interpretado papel de “amoroso rejeitado” (MACEDO, 2013a, p. 37). Parece haver na cena um questionamento subjacente: de que modo poderiam os amantes estar a perder tempo se o desejo de Victor Marques da Costa era justamente alcançar a eternidade?

O personagem terá, afinal, suas expectativas definitivamente frustradas pela partida da amada de Berlim, mais um impedimento para ele experienciar “*um grande amor*” (MACEDO, 2013a, p. 19), anulando-se assim a possibilidade de “reparar com o amor a evidência da morte que o espreita” (CERDEIRA, 2014, p. 205).

Não à toa, Lenia Nachtigal confia aos Benamores: “O meu amigo português vivia num país imaginário. Mas depois não soube ensinar-me o caminho para lá” (MACEDO, 2013a, p. 111). Um *lá* que não era possivelmente só espaço, mas também tempo, de inexorável fluidez. Victor Marques da Costa não consegue guiá-la para a ilha que não vem nos mapas porque ele mesmo não sabe retornar a ela após ter sido de lá exilado pela morte dos pais. O desejado espaço idílico que partilhava com eles não existe mais, porque é na verdade o tempo que o transforma numa “casa desfeita”. Por intermédio de Otto, Lenia deixa então um recado ao amante: “Diz ao Victor que quando me procuraste eu já não estava dentro da casa desfeita” (MACEDO, 2013a, p. 51). Determinada, ao contrário dele, ela opta por não se enredar pela ilusão do éden amoroso que jamais se poderia tornar concreto.

Nos mapas afetivos que vão sendo grafados, Lenia representa *Lemurnia*, o continente desaparecido, variação de “Lemuria” que ecoaria melhor o nome da

personagem (MACEDO, 2013a, p. 69). *Lemurnia*, o lugar onde não se pode estar porque dele se desconhecem as coordenadas. Ou, na leitura de Cerdeira, um nome que evoca a tragédia da tomada de consciência em que o próprio Victor percebe que “o muro (mur) que ele não soubera ultrapassar tinha sido capaz de dilacerar sua Lenia do passado numa fastasmática Le/mur/nia (a Lenia separada em duas partes pelo muro)” (CERDEIRA, 2014, p. 213). A nostalgia do amor inacontecido inscreve-a como ausência nos mapas imaginários, bem como nos corpos das outras mulheres que Victor Marques da Costa poderia ter vindo a amar.

Em *O Homem e a Terra*, Eric Dardel discorre sobre a subjetividade das distâncias geográficas:

As direções foram então fixadas, elas também, por necessidades práticas. Ao mesmo tempo em que procura tornar as coisas próximas, o homem necessita de, por sua vez, se dirigir, para se reconhecer no mundo circundante, para se encontrar, para manter reta sua caminhada e para abreviar as distâncias. Um homem expatriado é um homem “desorientado”; hesitar é, em todos os sentidos, hesitar sobre a direção a tomar. (DARDEL, 2015, p. 11)

Assim, um homem que não sabe ou não tem com quem ou com o que encurtar distâncias é um homem imerso em profunda solidão, tanto interiormente quanto geograficamente. A ilha que não está nos mapas é uma ilha da qual se perderam as direções. Victor Marques da Costa será assim para sempre um “expatriado” – no sentido de estar impedido de voltar para casa. Mais do que um exilado, é um desorientado: está só, vagueia pelos espaços sem referências, desconhecendo os caminhos a seguir. Sem uma nação para a qual retornar.

Por conseguinte, a rearticulação dos países nos mapas imaginários, tornando-os fragmentos desligados do todo, serve ao alegorista como modo de recordação ficcionalizada para fingir recompor o tempo em que habitava o paraíso edênico com seus progenitores. Sem país, sem país: diplomata itinerante, incapaz de criar raízes onde quer que seja. É essa a sua forma imaginária de expressar uma busca por uma plenitude que foi vivenciada por outros que não ele, na tentativa de se salvar a partir de um simulacro, de um jogo de armar países e fronteiras.

Ainda segundo Junkes, no processo de alegorização proposto por Walter Benjamin, “somente assumida como fragmento a arbitrariedade subjetiva do ato alegórico pode provê-la [a coisa] de novo sentido, procedimento que pode ser entendido como um *resgate*, porque sem ele a coisa permaneceria condenada à transitoriedade,

muda e sem sentido” (JUNKES, 2016, p. 131). Esse “novo sentido”, contudo, escapa definitivamente ao protagonista de *Tão longo amor, tão curta a vida*. Victor Marques da Costa é “gente que deseja ter qualquer significação, como toda a gente” (MACEDO, 2013a, p. 188), resguardando-se da aniquilação impiedosa do tempo, porém só é capaz de “tornar a sua inconclusividade permanente” (MACEDO, 2013a, p. 91).

Parece-me que a experiência do exílio e a melancolia da ausência do outro – ou de um outro possível de quem se possa aproximar – engendram semelhanças entre *Tão longo amor, tão curta a vida* e a literatura pastoril. No ensaio “Nacionalismo e pastoralismo”, escrito por Helder Macedo e inserido em *Viagens do olhar* (livro publicado em parceria com Fernando Gil), tais aspectos encontram sua expressão máxima no modo pastoril, visto que este expressa a insatisfação com a configuração de mundo em que se está imerso e representa “a nostalgia por um tempo melhor e o alheamento dum mundo hostil” (MACEDO, 1998, p. 398). Seria, pois, semanticamente, o oposto da literatura de caráter épico, ou nacionalista, no que concerne à celebração de tudo aquilo que o pastoralismo rejeita (MACEDO, 1998, p. 395). Exemplo disso seria a Ilha do Amor, n’*Os Lusíadas*, como representação da “desejada harmonia do mundo” (MACEDO, 1998, p. 395). Com a diferença de que o protagonista do romance de 2013 perdeu definitivamente a sua ilha, e neste o lugar edênico devastou-se irremediavelmente, sendo a busca de antemão falida.

Helder Macedo destaca ainda que o propósito de restauração do passado no futuro se configura como ponto de interseção entre o pastoralismo e o profetismo nacionalista expresso por Padre Antônio Vieira em sua *História do futuro* no século XVII. Sobre a obra de Vieira, o ensaísta diz: “O título – e o conceito nele implícito – é desde logo um paradoxo. E não menos paradoxal é a explicação desse paradoxo quando Vieira declara que na sua obra está a fazer *o retrato da cópia ante o original*” (MACEDO, 1998, p. 395-396). Uma história do futuro narra o que está para acontecer, invertendo a tradição da narrativa do passado. A profecia de base sebastiânica aposta na ventura possível de um fantasma, escrevendo a cópia antes do original, do fato. Curioso será lembrar que *Tão longo amor, tão curta a vida* é marcado pela seguinte epígrafe, assinada por Vieira: “antes dos originais, retratar as cópias”. Este conceito ecoa diversas vezes ao longo de suas linhas, o que deixa transparecer o caráter metalinguístico do texto, já que o romance que se escreve dentro do romance narra uma cópia, ou

simulacro ficcional, que acaba por ser justificada como a plausibilidade de uma história. Aliás, segundo o autor (MACEDO, 2013b), uma possível escolha para o título do romance seria *O retrato da cópia antes do original*.

Para além de problematizar os limites entre ficção e realidade, a epígrafe herdada e a declarada intenção de nela inspirar-se para dar nome ao romance tornam-se significativas por vincularem *Tão longo amor, tão curta a vida* ao paradoxo da restauração de “um futuro a que se regressasse por nele se haver restaurado um passado perdido” (MACEDO, 1988, p. 396). Com um propósito de base individualista, a incessante reconstrução dos mapas ultrapassa a geografia em nome da história, e alegoriza – sob o olhar inteligentemente não pactuante do narrador, que sabiamente se alterizou para ter o lucro do distanciamento crítico – o olhar nostálgico para o passado perdido de modo a obter a precária sensação de agir contra a efemeridade do tempo, via pela qual Victor Marques da Costa espera reedificar o espaço edênico no qual habitava com os pais, de onde andou exilado, como – em dimensão mais ampla – exilou-se do próprio país.

Entretanto, para alcançar o valor da *gnose* erótica camoniana – modelo do qual Helder Macedo parece se apropriar –, seria necessário ascender ao espírito por meio do corpo, de maneira a se chegar ao amor sublime, ao amor da pátria. Isto posto, a jornada do protagonista não é bem sucedida. Victor Marques da Costa é um personagem falhado, um sem pátria, incapaz de amar, um emissário de um “país inexistente num mapa imaginado” (MACEDO, 2013a, p. 49).

Haveria ainda outra hipótese a ser levada em conta na leitura dos mapas de *Tão longo amor, tão curta a vida* – o que não exclui, evidentemente, as anteriormente levantadas, posto que a qualidade alegórica do romance se concentra justamente na riqueza de suas interpretações, muitas vezes complementares. Observemos o que escreve o geógrafo Eric Dardel sobre a origem da palavra “geografia”:

A geografia é, segundo a etimologia, a “descrição” da Terra; mais rigorosamente, o termo grego sugere que a Terra é um *texto* a decifrar, que o desenho da costa, os recortes da montanha, as sinuosidades dos rios, formam os signos desse texto. O conhecimento geográfico tem por objetivo esclarecer esses signos, isso que a Terra revela ao homem sobre sua condição humana e seu destino. Não se trata, inicialmente, de um atlas aberto diante de seus olhos, é um apelo que vem do solo, da onda, da floresta, uma oportunidade ou uma recusa, um poder, uma presença. (DARDEL, 2015, p. 2)

Sendo a Terra um texto a ser decifrado e sendo a geografia uma grafia ou uma escrita da terra, Victor Marques da Costa não se contenta em apenas decodificar seus signos linguísticos, como também reescreve constantemente essa escrita terrestre. O personagem recusa uma leitura passiva e única e propõe outras tantas, a partir de um jogo de peças no qual essa Terra é um mosaico em movimento. Ele modifica, assim, a seu gosto, as fronteiras naturais e políticas, de modo a modificar igualmente a narrativa da humanidade, a história. Victor Marques da Costa responderia assim ao apelo profundo da Terra. Dessa maneira, o exercício de redesenhar e realocar os países do mapa-múndi se traduziria em metáfora da própria aventura da criação literária, por meio da qual se torna possível inventar um mundo que escape do esquecimento resultante da fugacidade contemporânea.

Assim, se “Dirigir-se é também seguir uma linha reta”, porém nem sempre retilínea (DARDEL, 2015, p. 12), é nas linhas do texto literário, por intermédio do narrador, que Victor encontra uma forma de buscar uma direção, de se reconhecer no universo que habita e nele imprimir a marca indelével da sua existência. A escrita é o único lar possível para um personagem cuja casa há muito se desfez em espuma.

Vejamos, por fim, um fragmento da entrevista dada por Helder Macedo à revista *Desassossego*, em que o escritor discorre a respeito dos novos sentidos atribuídos à sua obra por novos leitores e sobre sua experiência como “exilado voluntário”, em diálogo com as novas formas de exílio a que atualmente seriam condenados os criadores:

Bom, acho que um escritor – um poeta, um artista – é sempre um exilado, mesmo de onde está ou parece estar. E que, por isso, é um construtor de mundos ou lugares ou tempos alternativos. É sempre necessário fazer uma distinção inicial entre os processos criativos e as obras realizadas. Ou seja, no caso, por exemplo, de um escritor ou de um pintor, entre o fazer de um livro ou de um quadro e a sua publicação numa editora ou exposição numa galeria. Posto isso, o passo seguinte é publicar ou expor. Ou seja, tentar comunicar aquilo que havia sido um processo “exiladamente” solitário numa consequência participadamente partilhada. (MACEDO, 2016, p. 205)

O processo de construção de mundos imaginários – que reescrevem a realidade ficcional – é alegorizado pelos mapas de Victor Marques da Costa, sendo, entretanto, uma prática efetuada também pelo narrador-personagem e pelo próprio autor Helder Macedo, criador de universos literários onde habitam seus personagens inconclusivos. A solidão do exílio vivido pelo protagonista de *Tão longo amor, tão curta a vida* representa também a do artista ao longo do processo criativo, neste caso, da escrita literária.

Quando, no final do romance, o corpo do embaixador é encontrado “numa sala com as paredes cobertas com mapas emoldurados” (MACEDO, 2013a, p. 206), foi a solitária jornada da escrita que ali se encerrou, tanto para o personagem, quanto para o narrador, e mesmo para o autor – todos rodeados pela galeria de vidas e mundos por eles imaginados e habitados. Não apenas o personagem “já tinha abandonado o seu autor” (MACEDO, 2013a, p. 205), como o autor acabara de nos entregar sua obra publicada para a deleitosa partilha do gozo literário.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Ana Luiza de Andrade. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BÍBLIA SAGRADA AVE-MARIA. São Paulo: Ave Maria, 1959.
- CANTINHO, M. J. *O anjo melancólico: ensaio sobre o conceito de alegoria na obra de Walter Benjamin*. Paris: Nota de Rodapé Edições, 2015.
- CERDEIRA, T. C. *A mão que escreve*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.
- DARDEL, E. *O homem e a terra: natureza da realidade geográfica*. Tradução de Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- GIL, F.; MACEDO, H. *Viagens do olhar: retrospecto, visão e profecia no Renascimento português*. Porto: Campo das Letras, 1998.
- JUNKES, L. O processo de alegorização em Walter Benjamin. *Anuário de Literatura*, Santa Catarina, v. 21, n. 1, p. 125-137, 2016.
- MACEDO, H. Conferência realizada no II Congresso Internacional da Faculdade de Letras da UFRJ (CIFALE), 2013b, Rio de Janeiro, UFRJ.
- _____. Entrevista com o poeta, escritor de prosa de ficção, ensaísta e professor Helder Macedo. *Revista Desassossego*, São Paulo, n. 15, p. 200-205, 2016.
- _____. *Partes de África*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- _____. *Tão longo amor, tão curta a vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013a.
- SAID, E. W. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SCHMIDT, S. P. Partes de África: errâncias num mapa mudado. In: CERDEIRA, T. C. (Org.). *A experiência das fronteiras*. Niterói: EdUFF, 2002.

“Eu quero ver o Atlântico”: a ficção portuguesa “marginal” depois da revolução

***“I want to see the Atlantic Ocean”: “Marginal” Portuguese fiction after the
revolution***

Sandra SOUSA*

University of Central Flórida (UCF)

RESUMO: A História dá-nos heróis. A literatura dá-nos homens. Na História glorificada de Portugal, os heróis são homens superiores. Mas os homens também choram, e na literatura tais heróis são desmitificados: a grandeza é podre, a supremacia tem pés de barro. Na obra *Morreremos amanhã* (2007), de Carlos Tomé, atende-se à desmitificação do herói de guerra e à recuperação daqueles que foram os verdadeiros heróis de que a História oficial não dá conta. O mito da hegemonia masculina é desconstruído tanto por um narrador anti-heroico, como por uma mulher capaz de dar ao narrador uma nova esperança. Carlos Tomé, jornalista profissional, natural da ilha de São Miguel, participante na guerra colonial em Angola, equipara-se, com o seu romance, em termos de pujança narrativa, a escritores renomados como António Lobo Antunes ou João de Melo. No entanto, a sua obra tem ficado nas margens geográficas e literárias portuguesas.

PALAVRAS-CHAVE: *Morreremos amanhã*. Carlos Tomé. Herói. Guerra. História.

ABSTRACT: History gives us heroes. Literature gives us men. In the glorified History of Portugal, heroes are superior men. But men also cry, and in literature such heroes are demythified: greatness is overrated, supremacy is short-lived. In *Morreremos amanhã* (2007), by Carlos Tomé, the author demythifies the war hero and recognized those who were the true heroes, and who remain unaccounted for by official History. In the novel, the myth of male hegemony is deconstructed both by an antiheroic narrator and by a woman capable of giving the narrator new hope. Carlos Tomé, a professional journalist from the island of São Miguel, participated in the colonial war in Angola. Tomé’s novel can be compared, in terms of narrative strength, to the works of renowned writers such as António Lobo Antunes and João de Melo. However, his work still remains on the geographic and literary margins of Portuguese letters.

KEYWORDS: *Morreremos amanhã*. Carlos Tomé. Hero. War. History.

* Professora no Departament of Modern Languages and Literatures, na University of Central Flórida, nos Estados Unidos. E-mail: Sandra.Sousa@ucf.edu

*Os cemitérios têm demasiadas fotografias
de heróis mortos, jovens cujas fardas
sublinham o desperdício das suas vidas.
(Carlos Tomé, *Morreremos amanhã*)
[...] aqui com o desejo de não aprender a
ser homem, que os homens não se medem à
farda, à espingarda, à loucura que se
tenha.
(Álamo Oliveira, *Até hoje: memórias de
cão*)*

Já não é facto desconhecido que a empresa dos Descobrimentos empreendida pelos lusos no século XV criou na consciência portuguesa, entre outros, o mito da idade do ouro de Portugal. Esta época gloriosa, na qual Portugal se encontrava no centro do mundo como o seu grande dinamizador, teve os seus efeitos e consequências na construção de uma consciência colectiva e individual, que ainda à entrada de um novo século e a cinco séculos de distância, parece padecer desse *assombramento*¹ imperial. Na literatura, *Os Lusíadas*² é a obra-fantasma que reaparece sempre que se quer remontar a esse passado digno de memória. Um país com um passado de glória e uma obra épica lida em todo o mundo a evocar esse mesmo passado magnífico: que mais poderá desejar o povo descendente dos lusos? À partida parece que mais nada, se não fossem os senões que toda a História parece condensar. A verdade é que desde que esse Império se começou a fragmentar, a identidade portuguesa, ao longo dos séculos e depois do XVI até ao XXI, parece andar no gume da faca, entre momentos de maior euforia e momentos de total niilismo. Para a mitificação de Portugal como centro e reaparecimento da concepção de Império, nem que para isso estivesse “orgulhosamente só”, terá em muito contribuído o regime Salazarista. Salazar, “a figura mais importante

¹ A respeito deste *assombramento* ou destes fantasmas, Paulo de Medeiros refere o seguinte: “Os fantasmas do Império estão ainda bem presentes entre nós, e especialmente sob a forma de fantasmas da guerra colonial” (MEDEIROS, 2003, p. 149).

² Sobre a importância de *Os Lusíadas* no imaginário português, leiam-se as seguintes palavras de Luís de Sousa Rebelo: “No discurso do imaginário português assumem *Os Lusíadas* uma posição cimeira não só pela natureza e relevância do tema histórico tratado como também pelo o que o poema representa na invenção da identidade nacional na sua forma literária mais reiterada, até quando o tom admonitório do poeta, suscitado pelo rumo que os acontecimentos tomam no presente em que escreve, quebra o ímpeto da grandiloquência épica” (REBELO, 2003, p. 115).

do século XX português” (MENDES, 2003, p. 67), teve certamente uma importância central no desenvolvimento da consciência da identidade portuguesa que, segundo Victor Mendes, está ainda, infelizmente, por analisar.³ Segundo Margarida Calafate Ribeiro,

o império e a sua intransigente manutenção foram sempre o escape a uma vivência de periferia, compensada numa imagem imperial, veiculada por uma retórica desproporcionada em relação à realidade vivida, até a imagem se converter na própria realidade vivida. (RIBEIRO, 2004, p. 424)

Ora, essa imagem ou vivência imperial, teve, surpreendentemente para uns, inevitavelmente para outros, um fim. De forma dramática e traumática, “Este Império ... fecha-se, após uma longa guerra colonial em três frentes, em África” obrigando “ao definitivo *regresso das caravelas*” (TEIXEIRA, 1998, p. 29).

Este término conduz, uma vez mais, à análise da estrutura identitária portuguesa e aos seus reflexos na sociedade e no imaginário comum. Uma vez que a análise do período colonial, como sugere Victor Mendes, foi insuficientemente levada a cabo por críticos literários e culturais, essa tarefa foi “corajosamente” (MENDES, 2003, p. 65) empreendida na ficção por escritores como António Lobo Antunes, Lídia Jorge, e João de Melo, entre outros. É, pois, toda uma nova e *purificadora* literatura que renasce face à experiência colonial. Se, como sugere Margarida Calafate Ribeiro, a literatura que “foi escrita antes do 25 de Abril, e portanto em vigência da censura enquanto decorria a guerra colonial e o regime ditatorial que a defendia e nela se sustentava,” em oposição, “aquela que foi escrita depois do 25 de Abril [...] apelava a ilegitimar o poder até aí vigente, escrevendo a história até então proibida, e de um ponto de vista individual, fazia a catarse de uma experiência traumatizante” (RIBEIRO, 1998, p. 126).⁴ Esta última seria a literatura da guerra colonial de que aqui me irei ocupar.

Carlos Tomé, jornalista profissional, natural da ilha de São Miguel, participante na guerra colonial em Angola, equipara-se, com o seu romance *Morreremos amanhã*

³ De acordo com Victor Mendes, “é preciso curto-circuitar a resistência à análise sóbria de Salazar e fazer avançar um trabalho analítico que reputo de *saneamento básico* no contexto das análises que importa fazer sobre o século XX português. De facto, os aspectos principais da vida portuguesa pública e privada [...] foram decisivamente influenciados por Salazar ou pelo seu regime. Como exemplo aproximativo, Fernando Pessoa, o escritor português mais celebrado do século XX, teve uma influência consideravelmente menor na vida quotidiana da sociedade portuguesa” (MENDES, 2003, p. 66).

⁴ Segundo a mesma autora, esta literatura tem um carácter especial, uma vez que nela “se regressa a África para pela memória refazer o percurso de construção de uma nova identidade pessoal, que o 25 de Abril transformou em colectiva, para preencher as lacunas da história oficial que durante décadas nos dominou, para exorcizar fantasmas, para reescrever a história” (RIBEIRO, 1998, p. 132).

(2007), em termos de pujança narrativa na óptica do mesmo tema, a escritores mais renomados, como é o caso de António Lobo Antunes e João de Melo. No entanto, a sua obra tem ficado nas margens geográficas e literárias portuguesas. Com os referidos escritores tem em comum, além dessa purgação individual de uma experiência que resultou cara ao conhecimento humano, a revisão numa forma pós-moderna⁵ de alguns dos mitos ou *fantasmas* da consciência colectiva portuguesa. Uma vez que estes mitos são encarnados pelo género masculino, procederei também a uma análise da forma como a outra metade, a feminina, é apresentada na obra.

António José Veiga, o narrador em primeira pessoa do romance, que, tendo em comum com o autor a participação na guerra de libertação em Angola, nos leva a pensar num romance autobiográfico, apresenta-se ao olhar do leitor como um homem de 54 anos, com falta de coragem, solitário, autoexcluído da sociedade, atormentado pela culpa e pelo remorso de ter sobrevivido a uma guerra que só terá servido para matar e assolar inocentes (não só os que nela participaram, mas os que indirectamente sofreram as suas consequências: viúvas, pais, filhos...). O herói da guerra colonial torna-se aqui, numa subversão axiológica, o anti-herói.

O romance abre com um “tiro”, um tiro despoletador da memória que irá estar persistentemente presente ao longo de toda a narrativa: “Aquele tiro, todos os dias o ouço” (TOMÉ, 2007, p. 7). E são as “penosas recordações” (p. 7) dessa guerra que, passados 30 anos, ainda mantêm o protagonista aprisionado a um passado que urge ser liberado. Tendo-se deslocado a Ponta Delgada com o suposto objectivo de fazer uma reportagem sobre o problema das térmitas nos Açores, Tozé (como é tratado pelos amigos) deixa-nos saber que há outra missão por detrás dessa viagem, uma “prova difícil de ser superada” (p. 13), a “única missão verdadeiramente importante de toda a guerra” (p. 43) por ele falhada. Essa consistia na “simples” tarefa de entregar um envelope com o último ordenado de Rui, seu melhor amigo açoriano morto em Angola, à sua viúva Alice. No entanto, a experiência e vivência das atrocidades da guerra e a perda daquele que lhe era mais próximo tornaram essa missão um fantasma que

⁵ Segundo Carlos Reis, um dos aspectos da ficção pós-modernista caracteriza-se pela “concepção da narrativa como campo propício à problematização e mesmo à deslegitimação de narrativas fundadoras ou identitárias; a reescrita da História em clave ficcional e mesmo em registo alegórico, sob o signo de uma relativização axiológica generalizada, em termos ideologicamente distintos do que ocorrera no Romantismo” (REIS, 2005, p. 311).

assombrou irremediavelmente a vida de Tozé. Segundo Jo Labanyi, “Os fantasmas são, por definição, os vencidos da história: aqueles cujas histórias, por qualquer razão, não puderam ser contadas. Assim, os fantasmas contêm sempre um sentido de potencial que foi tragicamente interrompido; a ideia de um negócio inacabado” (LABANYI, 2003, p. 61). O objectivo de Tozé ao visitar a ilha de São Miguel não é mais do que a necessidade de se libertar do fantasma da guerra, simbolizado aqui na perda de Rui e no “pacto absurdo” (TOMÉ, 2007, p. 25) feito com este em África. A libertação, que no romance se dá metaforicamente por meio da entrega desse envelope que lhe “queima o peito” (p. 19) a Alice, só encontra forma real e viva através da narrativa, “pois desde o momento em que a sua história toma forma narrativa, por meio da memória, eles deixam de ser fantasmas” (LABANYI, 2003, p. 65). No romance fica bem patente que o envelope, que “pesa toneladas” (TOMÉ, 2007, p. 33) no bolso de António, simboliza o peso de todo um passado que marcou a vida do narrador e todos aqueles que nunca mais puderam ser os mesmos. Contudo, não irá ser a entrega do mesmo que vai libertar Tozé, mas o “contar da história passada” a Alice, a verbalização da memória que se dá por meio da narrativa, conforme se nota nas seguintes passagens: “E determinado em acabar, de vez, com os meus pesadelos. Vou contar-lhe tudo, como prometi” (p. 79); e “Ela insiste. Diz que recordar episódios da guerra é uma forma de esbater um pouco os acontecimentos. Tem razão. Far-me-á bem relatar o que acaba de me vir à memória. Será, digamos, uma confissão nunca antes feita” (p. 152).

Um dos aspectos que sobressai igualmente na narrativa de Veiga é a transformação que a guerra opera, tanto naqueles que nela participaram, como nos que nela perderam aqueles que amavam. Guerra não apenas destruidora de corpos, como igualmente de relações humanas, de casamentos, de juventude, de ideais e alegrias, de vontades e do equilíbrio psicológico. Guerra, esse “fim-do-mundo onde procurávamos manter-nos vivos” (TOMÉ, 2007, p. 48), torna Tozé um homem cuja vida nunca mais foi a mesma depois de voltar de Angola. Tozé casou e divorciou-se, tendo como única companhia ao longo de trinta anos a triste solidão. Perante a realidade, o remorso e a culpa de ter regressado vivo, a frustração de nada ter podido fazer para salvar o amigo de uma guerra injusta, que arbitrariamente escolhe os que dela não podem regressar (não esqueçamos a absurdidade da morte de Rui, morto inadvertidamente por um colega enquanto jogava às cartas; mais absurda ainda se se tiver em conta que Rui morre já

depois da queda do Regime, a 5 de Julho de 1974), o narrador decide autoexcluir-se da sociedade e metaforicamente da vida. “Descobrimos, sem muito rancor, que a nossa relação assentava em dois equívocos. Ela pensava que eu era o mesmo Tozé e voltei outro homem”, explica o narrador (TOMÉ, 2007, p. 30), que mais tarde afirma “Dou-lhe razão. Admito estarmos, os dois, um pouco distantes dos jovens cheios de esperanças que éramos em 1973. A vida tratou-nos mal. Esmagou-nos o viço, raptou-nos a esperança. A ela, amputou os sonhos, condenou-a a conviver com uma recordação a um tempo feliz e dolorosa. A mim, fez-me cínico” (p. 110). Como o narrador descreve, “Regressara ex-combatente, com o som dos tiros ainda a ecoar na cabeça. Voltara traumatizado, endurecido, velho e cínico o suficiente para rejeitar a ideia de deixar descendência” (p. 164).

Narrativa em que a memória deambula entre o passado e o presente, a sua missão converge igualmente numa denúncia ou crítica ao modo como o governo português “fez a guerra” e à forma como os seus ex-combatentes são tratados no regresso à casa-pátria. Segundo Rui Azevedo Teixeira, “O soldado português é um soldado treinado à pressa, mal armado, mal alimentado e negligenciado pela hierarquia” (TEIXEIRA, 1998, p. 46). Obrigado aos maiores sacrifícios, a sua glória só poderá estar nessa “capacidade de sacrifício e de adaptação” (TEIXEIRA, 1998, p. 47). Tenha-se em atenção as palavras do narrador de *Morreremos amanhã*, nas seguintes passagens do romance:

Portugal colonial tinha de pagar o preço, político e em combustível, da sua presença em África, e para nós, soldadinhos-peões num xadrez que não entendíamos, os sacrifícios em defesa do Império começavam cedo. (TOMÉ, 2007, p. 21)

[...] mirando e remirando as G-3. Nenhuma delas era nova. A que me coube estava mesmo bastante riscada e tinha farpas na coronha. (p. 23)

Omiti, por pudor, o facto de o soldado equipado com dilagrama ter lançado as granadas sem lhes retirar as cavilhas, o que nos obrigou a procurá-las por mais de duas horas. (p. 91)

Éramos um remendo, o gato de quem não tinha cão para caçar. (p. 93)

Os que regressaram também deixaram de servir. Na capital do Império tinham mudado as vontades. E as verdades. A Pátria orgulhosa dos seus combatentes já não era a mesma. Adorava outros heróis. E envergonhava-se dos antigos. (p. 119)

O que se nota da leitura destas passagens são as condições precárias a que os soldados eram sujeitos, a falta de organização do exército português e o desmitificar do Portugal Imperial que manteve a farsa da sua grandeza à custa de vidas preparadas à pressa para a morte e as descartou quando os ventos mudaram de direcção.

Simbolicamente a corrupção e corrosão desta guerra encontram-se no tema da matéria sobre a qual José Veiga vem pesquisar aos Açores, o problema das térmitas. Tal como uma térmita que destrói as madeiras das casas, levando-as a seu tempo a um inevitável desabar, a guerra se apoderou de vidas que não escaparam incólumes. Interessante ainda verificar que as térmitas actuam sempre, em primeiro lugar nos telhados das casas ou nas “traves do tecto” (TOMÉ, 2007, p. 56), o que metaforicamente remete para a corrupção do sistema vigente, cuja deterioração começou pelos altos escalões do governo: “Procuro esquecer o major e resisto à tentação de orientar a minha reportagem para paralelismos entre a questão das térmitas e uma guerrilha. É demasiado óbvio e vulgar”, justifica o narrador (p. 66). No entanto, e embora o narrador nos alerte para o paralelismo e para a sua vulgaridade, esse alerta não é mais do que uma forma de despistar o leitor, uma vez que, mesmo antes de nos ter avisado, essa ligação já existia e continua ao longo da narrativa persistentemente:

– É terrível pensar que nos devoram a casa enquanto dormimos, não é?

– O inimigo dentro do arame...

– O quê?

Apercebo-me de ter deixado escapar mais um dos meus saltos para o passado. Num milionésimo de segundo fui levado ao Mucondo e ao medo de ser surpreendido pelo inimigo dentro do perímetro do quartel, bem dentro do frágil arame farpado que nos separava dele. (TOMÉ, 2007, p. 121)

Além de nos remeter para a inépcia de um governo, tanto nos objectivos da guerra e na forma como é feita, quanto no tratamento dos ex-combatentes, *Morreremos amanhã*, concretiza-se num romance que nos dá o outro lado dos heróis. O lado desmitificado, o lado humano destes homens que, afinal, não são mais do que isso. Contra todas as expectativas e quebrando o dito popular machista que diz que “os homens não choram”, António José Veiga esvai-se em lágrimas, mostrando o seu lado feminino que nenhum herói da guerra ousaria exhibir. Carlos Tomé expõe, deste modo, que as emoções não são apenas característica feminina, unindo, por essa vertente, homens e mulheres.

Numa entrevista ao jornal *Público*, Lúcia Jorge comenta que “Os homens da guerra têm de si mesmos a ideia de heróis, de seres de excepção porque são capazes de

matar. Eles têm as regras de matar, sabem quando se deve matar. Isso dá-lhes uma superioridade extraordinária” (JORGE, 2002, s.p.). No entanto, através do narrador Tozé vemos essa ideia desconstruída. Através de várias passagens, podemos observar como estes homens de guerra não se veem como heróis, antes pelo contrário, é o seu lado humano de fraqueza, medo, terror, fragilidade, ou seja, o seu lado mais emocional, que sobressai no romance. Numa das notas que Rui enviou a Alice e que um dia se viriam supostamente a tornar num livro, lê-se o seguinte: “L.F. veio ter comigo, a chorar. Disse que se quer suicidar” (TOMÉ, 2007, p. 95). Nota a que o narrador faz o seguinte comentário, “No Mucondo, motivos para chorar não faltaram nunca” (p. 96). Numa nota seguinte, Rui escreve: “A solidão está a fazer estragos. Há malta que toma bebedeiras seguidas. Todos têm saudades de casa e da família. A uns falta o frio, falta a neve. Outros querem pastéis de nata. Eu quero ver o Atlântico” (p. 96). Embora o leitor sinta a morte de Rui como uma tragédia injusta, não deixa de ser um belo momento narrativo a forma como a mesma é descrita, no qual sobressaem as emoções e fragilidades das personagens, mesmo as de patente maior. É um dos momentos em que o herói desce as escadas do seu altar em direcção ao terreno humano: “O sargento Figueiredo tem os olhos raiados de vermelho. Esta noite todos chorámos, mas é estranho ver assim um calejado militar de carreira. O homem despiu a veteranaria que o fazia maior. É um de nós. Também chora” (TOMÉ, 2007, p. 134). São homens que estão saturados da guerra, que sentem a falta de mulheres, que sentem o terror de interferir no destino dos outros: “Também ele se dizia farto da guerra e cativado pelas promessas de descolonização vindas de Lisboa” (p. 99). E em seguida: “Fiquei siderado. Esperava tudo daquela conversa cheia de rodeios, menos aquilo. E o homem estava convicto da inevitabilidade de casos de homossexualidade se não arranjassemos um escape para toda aquela testosterona” (p. 103).

Por fim, o choro de Tozé perante Alice. O choro libertador e apaziguador. De acordo com Paulo de Medeiros,

Há muitas maneiras de lidar com fantasmas. Pode-se tentar exorcizá-los, mas eles regressarão ainda e sempre. Pode-se tentar invocá-los para depois nos alimentarmos deles e assim tentar iludir a nossa responsabilidade relativamente ao presente e ao futuro, situando a culpa no passado. Também se pode negar a sua existência, mas isso só os deixa mais à vontade, mais livres para nos assombrar. (MEDEIROS, 2003, p. 149)

No caso de Tozé, além do uso da memória e do testemunho como formas de lidar com esses fantasmas do passado, o choro simboliza igualmente esse líquido salgado que precisa de escorrer a fim de secar a fonte do passado. Choro que revela que só é verdadeiro herói aquele que o derrama, aquele que é sensível e humano, aquele cujo nome não aparece impresso no manual da História oficial, mas que foi a vítima atroz de uma guerra sem perdão. Através da lágrima, o narrador pode colocar um ponto final no pesadelo recorrente que o persegue há trinta anos, sempre entre as três e as quatro da manhã, o de se sentir culpado da morte de Rui: “Ou talvez tente perceber por que razão a Alice deste pesadelo não me lançou um olhar de ódio, não me acusou. Afinal, talvez adormeça” (TOMÉ, 2007, p. 138). Aproveitando as palavras de Maria Alzira Seixo a respeito de um romance de António Lobo Antunes, o mesmo se poderia dizer da narrativa aqui em causa:

Um dos interesses maiores deste livro consiste em sugerir também a dimensão neocolonial que a descolonização portuguesa (como todas as outras) implicou, e em inverter papéis de representação “histórica” numa conversão “fabular” que lhes retira a componente mítica e lhes restitui a grandeza e/ou a fragilidade humana. (SEIXO, 2002, p. 173)

Mudando, neste momento, o enfoque para a única personagem feminina do romance, Alice (embora se façam breves menções à ex-mulher de Tozé, ela não funciona como personagem relevante), atente-se na forma como o narrador a descreve: “A sinceridade e a grandeza de alma daquela mulher continuam intactas” (TOMÉ, 2007, p. 30). Na figura desta mulher podemos reconhecer uma quase total oposição a Tozé. Apesar de Alice se apresentar como uma personagem conformada com a vida que o destino (leia-se, a guerra) lhe reservou, o seu papel de viúva de um combatente na guerra não deixa de nos lembrar outras personagens femininas, como por exemplo, essa Evita de *A costa dos murmúrios*; de nos lembrar que a culpa nesta guerra é de todos nós, que ninguém fica isento, nem as pobres mulheres dos guerreiros que, ao compartilharem a sua vida, comungam do mesmo crime. E ao partilharem do mesmo crime também elas sofrem as suas consequências: “Depois de dias, de muitos dias, de solidão e de sofrimento, o que doía não era a ignorância. Era a ausência física, o lugar vago na minha cama, a cadeira vazia à mesa. O que doía, Tozé, era a saudade” (TOMÉ, 2007, p. 29).

Tal como Tozé, Alice ficou amputada, só, sem capacidade de reconstruir a sua vida pessoal, presa aos sonhos e ideais passados que morreram com Rui, como mostram as seguintes passagens:

Mas não é tanto saudades dele. São, sim, saudades da vida que não chegámos a viver os dois, dos filhos que queríamos ter. (TOMÉ, 2007, p. 29)

Mas dói-me mais a sensação de desperdício da minha vida. Sinto-me incompleta. A minha solidão não é a de uma viúva. Nem penso em mim mesma como tal. Vejo-me, sim, como alguém que vai passar neste mundo e nada vai deixar. (p. 128)

Contudo, e ao contrário de Tozé, Alice não se autoexclui socialmente, encontrando força no seu trabalho: “Continuo professora, como sempre fui. A profissão preenche-me, adoro ensinar...” (TOMÉ, 2007, p. 31).

Tanto o narrador como Alice sofrem uma transformação no contacto, por um lado directo, por outro indirecto, com África, mas Tozé perde a força, reduzindo-se a um ser arrasado, fragilizado, fraco e sem esperança, e a mulher-viúva conquista essa força. Atente-se no comentário de Silvie Spánková, que, embora se refira às personagens femininas em Lobo Antunes, da mesma forma descreve o que se passa no romance de Carlos Tomé:

São também personagens de mulheres que se revelam, nestes romances, mais definidas e mais decididas, o que, naturalmente, contrasta com a instabilidade, inquietação e indecisão do personagem masculino, embrenhado na meditação abstracta, numa procura existencial de um “eu” e numa tentativa de autodefinição e autocompreensão. (SPÁNKOVÁ, 2003, p. 245)

Perante Alice, Tozé sente-se impotente. A “grandeza” daquela mulher deixa-o sempre “desconcertado” (TOMÉ, 2007, p. 30), pois ele não é mais que um ser inapto “para lidar com os outros, em especial as mulheres” (p. 32). Ao longo do romance, vários são os exemplos desta incapacidade. A continência que ele lhe faz à despedida do primeiro encontro entre os dois, demonstra não só como Tozé se encontra ligado ao passado militar na guerra, como também à superioridade que ele vê em Alice, uma vez que o cumprimento representado pela continência se faz sempre em ordem de importância, primeiro do inferior para o superior. Luísa é a matriarca (p. 95), a mulher redentora, que dá segurança, o “anjo protector” (p. 113) e libertador da culpa sentida por Tozé. É ela ainda que terá a palavra final definidora da relação entre os dois, o que provoca no narrador uma certa angústia, ansiedade e medo:

Agora, mais uma vez, sinto um aperto semelhante, a sensação de perda. E o pesar de todas as despedidas, a angústia, a incerteza. Estou, de novo, a ficar cada segundo mais longe de uma mulher. A esta não acalentei sonhos, não prometi mais do que esperar pela sua decisão. E, apesar disso, sinto que posso perdê-la. Mesmo por entre os dedos. (TOMÉ, 2007, p. 165)

No entanto, é através de Alice que Tozé volta a ter esperança. É ela que o faz ressuscitar das cinzas, abrindo-lhe uma porta para um futuro sem fantasmas, apaziguado com a memória desse passado. A prova está no livro, com o mesmo título que Rui lhe pretendia dar, resgatando assim a sua memória, a sua vida, a sua mulher, numa homenagem a um daqueles de que a História não dá conta.

Nesta obra escrita com sensibilidade, deparamo-nos, deste modo, com um questionamento dos valores, ideias e mitos que até aqui se apresentavam como irrevogáveis. Revisitando a outra face da história que a História parece ter ignorado, unindo-se uma e outra em comunhão,⁶ estas duas faces revelam mais do que escondem, reensinando-nos que o tempo passa por todos deixando as suas marcas, e que mulheres e homens, heróis ou não-heróis, no fundo, não passam de uma e mesma coisa: seres humanos. Permitindo, assim, adiar a morte por mais um dia.

REFERÊNCIAS

JORGE, L. Lídia Jorge. *Público*. 24 jul. 2002. Entrevista concedida a Andréia Azevedo Soares. Disponível em: <www.publico.pt/2002/07/24/jornal/lidia-jorge-173048>.

Acesso em: 1 out. 2017.

LABANYI, J. O reconhecimento dos fantasmas do passado: história, ética e representação. In: RIBEIRO, M. C.; FERREIRA, A. P. (Orgs.). *Fantasmas e fantasias imperiais no imaginário português contemporâneo*. Porto: Campo das Letras, 2003. p. 59-68.

⁶ Sobre a comunhão da história contada pelo romance e a versão oficial da História, José Saramago conclui com a seguinte reflexão, que me parece apropriada: “será sempre melhor ciência aquela que for capaz de me proporcionar uma compreensão duplicada: a do Homem pelo Facto, a do Facto pelo Homem” (1997, p. 504).

- MEDEIROS, P. Casas assombradas. In: RIBEIRO, M. C.; FERREIRA, A. P. (Orgs.). *Fantasma e fantasias imperiais no imaginário português contemporâneo*. Porto: Campo das Letras, 2003. p. 127-149.
- MENDES, V. J. Salazar como metonímia em António Lobo Antunes. In: CABRAL, E. et al. (Orgs.). *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2003. p. 65-74.
- REBELO, L. S. O mito do lusíada: uma tentativa de superação. In: RIBEIRO, M. C.; FERREIRA, A. P. (Orgs.). *Fantasma e fantasias imperiais no imaginário português contemporâneo*. p.115-126.
- REIS, C. *História crítica da literatura portuguesa: do neo-realismo ao pós-modernismo*. Lisboa: Verbo, 2005. Vol. 9.
- RIBEIRO, M. C. *Uma história de regressos: império, guerra colonial e pós-colonialismo*. Porto: Edições Afrontamento, 2004.
- _____. Percursos africanos: a guerra colonial na literatura pós-25 de abril. *Portuguese Literary & Cultural Studies*, Dartmouth, v. 1, p. 125-152, 1998.
- SARAMAGO, J. O diálogo com a História. In: REIS, C. (Org.). *O conhecimento da literatura*. Coimbra: Almedina, 1997. p. 501-504.
- SEIXO, M. A. *Os romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.
- SPÁNKOVÁ, S. Reflexões sobre o estatuto da personagem feminina nos romances de António Lobo Antunes. In: CABRAL, E. et al. (Orgs.). *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2003. p. 241-251.
- TEIXEIRA, R. A. *A guerra colonial e o romance português*. Lisboa: Editorial Notícias, 1998.
- TOMÉ, C. *Morreremos amanhã*. Ponta Delgada: Artes e Letras, 2007.

Amável formalidade: a religião em Machado de Assis

Kind formality: religion in Machado de Assis

Paulo Sérgio de PROENÇA*

Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB)

RESUMO: Este trabalho investiga a religião em Machado de Assis, tema insuficientemente estudado pela crítica, embora não de menor expressão. A Bíblia, fartamente utilizada pelo escritor, é utilizada não como fonte religiosa, mas literária e de fértil inspiração. A religião, como representada por Machado, não esconde a complexidade dos seres humanos; por isso, o Diabo dela participa, como contraponto necessário ao papel divino. Personagens e peripécias numerosas indicam que a religião em geral e o catolicismo em particular sancionam a ordem vigente e funcionam como um sistema formal, exterior, de casca, sem conexão com as legítimas necessidades de transcendência. Nesse vácuo, manifestações marginais de religiosidade, não oficiais, ligadas a classes socialmente subalternas, ocupam espaço, apesar do preconceito de que são alvo.

PALAVRAS-CHAVE: Religião. Literatura. Machado de Assis.

ABSTRACT: This article investigates the theme of religion in the works of Machado de Assis. This is a theme that, despite its significance, has been insufficiently studied. Widely referred to by Machado, the Bible is taken as a literary text (rather than a religious one) and as a source of fertile inspiration. Religion, as represented by Machado, does not hide the complexity of human beings; for this reason, the Devil often appears as a necessary counterpoint to the divine world. Characters and several events indicate that religion, in general, and Catholicism, in particular, sanction the existing order and function as an external, strict, and formal system without connection to the genuine needs of transcendence. For this reason, unofficial and marginal manifestations of religiosity, often linked to lower social classes, appear in Machado's work, despite the prejudice they face.

KEYWORDS: Religion. Literature. Machado de Assis.

Introdução

Machado de Assis pinta um retrato fiel de sua gente e de sua época. Seus retratos derivam de um consciente propósito de fazer convergirem, sobre o particular,

* Professor-Doutor do Instituto de Humanidades e Letras da Unilab, Curso de Licenciatura em Letras, Campus dos Malês (BA). E-mail: pproenca@unilab.edu.br

projeções universalizantes. Nos personagens machadianos nos reconhecemos e nessa identificação somos capturados, não cabendo indiferença.

Sua portentosa obra de ficção tem sido virada ao avesso, pelas mais diferentes motivações. A religião não recebeu ainda dos críticos a atenção que merece. Assim, será apresentada breve avaliação do tema na obra do escritor, com o objetivo de construir uma visão panorâmica, com exame de elementos principais direta ou indiretamente vinculados, incluindo precauções necessárias, breve recensão, papel do diabo, religiosidade característica de personagens machadianos e manifestações de religiosidade marginal.

1. A religião e a Bíblia em Machado: precauções

Há uma tendência em análise literária que privilegia as associações entre a obra e a vida do autor. Desta forma, a religião retratada nas obras refletiria objetiva e diretamente as convicções do cidadão Machado. Devemos nos precaver contra esse ponto de vista sem, contudo, negar a possibilidade de que haja vínculos, talvez expressivos, entre essas dimensões. Interessa, aqui, a projeção ficcional que a religião recebe nos escritos machadianos.¹

Outra precaução diz respeito à Bíblia; pelo fato de ela ser fonte de religiões monoteístas, supõe-se a contemplação de seu valor religioso. A Bíblia é fonte literária para Machado. Sabemos que, como patrimônio cultural-literário-religioso da humanidade, ela é também inspiração a fiéis de diversas tradições e sustenta formas de relação com a vida e ideais que pairam acima das divergências confessionais.

Obstáculo é também a própria religião, que sanciona o valor canônico das Escrituras. A Teologia, por sua vez, reivindica para si o estatuto de ciência; é racional; tem método e objeto de estudo; sua principal fonte é a Bíblia, entendida como a revelação, e como a própria palavra de Deus. Segmentos mais conservadores associam à Bíblia a ideia de *inerrância*: as Escrituras não contêm erros, por serem *literalmente* inspiradas por Deus (PROENÇA, 2012, p. 33-34).

¹ Dois fatos da vida de Machado são importantes, quanto à religião. Na adolescência teria sido sacristão, o que contribuiria para sedimentar a fé no homem em formação. O segundo ocorreu por ocasião de sua morte, quando rejeitou a extrema unção. Entre esses dois extremos geram interrogações e especulações, e são limites que podem, coincidentemente, ser tomados como marcos de um percurso religioso que delineou a trajetória do homem e do escritor.

Dificuldade adicional pode ser encontrada nas características da tipologia do discurso religioso, que estatui verdades perenes sobre o passado, o presente e o futuro, tem respostas para todas as angústias humanas, não admite a dúvida e se assume como verdadeiro.

2. Breve recensão sobre Machado de Assis e a religião

Apesar de a religião ser considerada tema de menor grandeza em Machado, já mereceu estudos, ainda que parcos. O primeiro apareceu no centenário de seu nascimento, escrito por Dom Hugo Bressane de Araújo, para quem a ignorância religiosa de Machado é obstáculo intelectual, pois “paralisa, na sua origem, o movimento da alma para a fé [...] e sem o lume da fé, a obra de Machado de Assis, profundamente humana, não é cristã” (ARAÚJO, 1939, p. 38-39). Se não é cristã, não tem valor. As citações bíblicas, apesar de “inúmeras e frequentes, parecem açaimadas e não nos falam de cousas do céu. Nota-se vácuo profundo nessas páginas que nos trepanam a cabeça e fazem que vejamos representar verdadeiras tragédias” (ARAÚJO, 1939, p 39). Araújo acena com *raios de esperança*, vislumbrados na possível aceitação da fé cristã, no final da vida:

Teria, nos derradeiros instantes, ouvido dos lábios sacrossantos do Senhor esta consoladora palavra: “Na casa de meu Pai há muitas moradas?”

Teria, num ato de adoração fervente e amorável, proferido no imo do peito: “Meu Senhor e meu Deus?”

Compreenderia Machado de Assis que o “nada” é nada e que Jesus é o alfa e o ômega de nossa existência? (ARAÚJO, 1939, p. 62)

O critério de avaliação é o alinhamento à religião católica. O resultado é previsível, marcado pela parcialidade:² se não defende os princípios cristãos, a obra não é boa nem recomendável, porque perverte castos princípios. Subordina-se a obra à fé e a literatura à religião que, como tema de repercussão em Machado, não pode ser avaliada dessa forma redutora. Seu universalismo tem algo a dizer sobre o ser humano, pertencente a qualquer confissão de fé – ou a nenhuma.

Por ocasião do centenário de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, a *Revista da Academia Brasileira de Letras* publica um ensaio de Dom Marcos Barbosa. Esse autor,

² Essa parcialidade não tem natureza religiosa apenas, e aplica-se a outras perspectivas críticas: Otávio Brandão (1958), por exemplo, diz que a obra machadiana tem pouca ou nenhuma grandeza, porque não se alinha aos princípios políticos e ideológicos do marxismo.

também religioso, indica que Machado conhecia a Bíblia e a liturgia católica, apesar de focar apenas aspectos exteriores; admite também que os escritos machadianos nos levam a Deus, pois, diante deles, o ser humano tende a buscar Deus. Dom Marcos considera que Machado ilustra “com sua vida e obra, a vitória do espírito” e “já nos coloca, de certo modo, a caminho da religião” (1980, p. 364), o que é sustentado pela seguinte passagem, a propósito da importância do *Eclesiastes* na obra de Machado: “Ora, o *Eclesiastes* [...] nos leva a concluir: se a sorte do homem é o que se vê sob o sol, então a vida é um disparate. E isto, paradoxalmente, nos conduz à fé, a uma vida futura” (1980, p. 372). Ao que parece, Dom Marcos Barbosa indica que situações de crise existencial são a ponte que pavimentam o acesso à esfera divina. Como Machado de Assis tematiza em profusão essa crise, ele estaria contribuindo para esse encontro.

Em 2008, Maria Eli Queiroz publicou *Machado de Assis e a religião: considerações acerca da alma machadiana*. Produzida para o ano do centenário da morte do escritor, a obra valoriza as produções adolescentes de Machado, época em que era forte a influência religiosa. Os poemas ressaltam a saudade e o sentimento de perda da irmã e da mãe, com uso significativo de temas religiosos. Para a autora, há evolução no uso da Bíblia por parte do autor. A relação inicial com a religião verificada no adolescente modifica-se, e o escritor passa, em algum momento, a se debater entre o bem e o mal. Divergindo de Araújo, Queiroz ressalta a importância da Bíblia em Machado:

cremos firmemente que [...] não poderia estar a ler textos bíblicos apenas à cata de assuntos para seus romances, contos, suas crônicas ou poesias. O Novo e o Antigo Testamento deveriam estar sendo perscrutados também no sentido de aclarar as suas dúvidas, sejam elas de que teor fossem. (QUEIROZ, 2008, p. 115)

Apesar de ser mais acadêmico, o livro incorre no mesmo vício de princípio apresentado por Dom Bressane de Araújo, ao tentar subordinar Machado aos preceitos canônicos da religião católica, conforme demonstra a seguinte passagem:

além de o homem Joaquim Maria Machado de Assis ter vivido dentro dos princípios cristãos (não os estamos referindo aos princípios católicos, vejam bem!) – funcionário exemplar, marido exemplar, acadêmico exemplar, amigo exemplar – o escritor Machado de Assis encarregou-se de sua missão

apostólica acima de qualquer outro escritor laico que tenhamos em nossa terra.³ (QUEIROZ, 2008, p. 174)

Essa pretensa missão apostólica é retomada, nos seguintes termos:

Sem dúvida alguma a literatura machadiana deixa entrever [...] na quase totalidade da obra, uma preocupação com o sentido da vida e com a posição do homem diante do Criador; ao mesmo tempo, aponta para uma ação messiânica e evangelizadora através da palavra. (QUEIROZ, 2008, p 189)

Fernando Brum defende, em 2009, dissertação intitulada *Literatura e religião: estudo das referências religiosas na obra de Machado de Assis*. O trabalho insere a Igreja Romana no contexto da segunda metade do século XIX e percorre os principais tipos religiosos pintados por Machado. Percebe-se, também, motivação religiosa para o tratamento do tema, apesar de haver controle do gênero acadêmico.

Raimundo Faoro, em seu consagrado estudo intitulado *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*, produz soberbo estudo sociológico da época em que Machado viveu; analisa instituições (exército, economia, trabalho, escravidão, Igreja), detendo-se na forma como são retratadas nas peças machadianas. O capítulo “Os santos óleos da teologia” se atém à religião; passeia pelas características principais do mundo religioso de Machado, analisando-o com argúcia.

Douglas Rodrigues Conceição estudou a experiência religiosa em Machado, sob perspectiva acadêmica, a partir da Antropologia. Parece que há aderência às narrativas; isso é questionável, tendo em vista a perene ambiguidade característica da pena do escritor. Os narradores do autor carioca não são confiáveis e não se pode tomar por certo o que o texto indica. Ao que parece, Conceição assume as experiências religiosas registradas em *Dom Casmurro* e *Memórias póstumas de Brás Cubas* como expressão da verdade do autor.

3. O papel do Diabo, gentil pai dos homens

A religião, em Machado, suscita interesse quanto ao papel desempenhado pelo Diabo, pois se trata de figura que ocupa importante lugar nos sistemas de fé, para os

³ Atribuir a Machado de Assis o figurino de religioso fiel e de modelo moral é reproduzir a convenção conservadora segundo a qual a piedade religiosa deve-se conformar, necessariamente, a padrões vigentes; nesse caso, a prática religiosa questionadora, crítica e revolucionária (conforme padrões bíblicos, aliás) não é aceita como legítima. Além disso, há a confusão entre o homem Machado e a sua obra. O cidadão poderia até ter sido piedoso; a religião, entretanto, é representada de forma diversa em seus escritos.

quais o Diabo é o antagonista de Deus, concentra tudo o que é negativo e mau, e é responsabilizado pelas dores e sofrimentos que os humanos suportam ou venham a suportar. Sua representação icônica reflete esse imaginário. Sua circunscrição é o inferno, lugar onde há “fogo e ranger de dentes” e onde os humanos são castigados com suplícios terríveis. Na religiosidade popular, nem sequer seu nome é pronunciado, daí as diversas variantes criadas: diacho, coisa ruim, tinhoso, etc. Na obra machadiana, as coisas se passam de forma diferente. Necessário à sustentação do status divino, o Diabo não é inimigo da humanidade: “Deus e o diabo colaboram na obra comum, com a significativa primazia do segundo, embora atue com permissão do altíssimo” (FAORO, 1976, p. 394).

No conto “Adão e Eva”, a narrativa da criação é vista pelo avesso: o Diabo tudo cria; não há pecado original. Machado recria a narrativa bíblica da queda, com a qual estabelece um diálogo intertextual polêmico. A narrativa projeta-se no jogo de contrários e ambiguidades e provoca tensão em relação à tradição cristã, pois é o Diabo quem tudo cria e Deus apenas corre atrás dele para amenizar o resultado.

O Diabo é cocriador. É isso que o nono capítulo de *Dom Casmurro* diz, em contexto do teatro: “‘A vida é uma ópera’, dizia-me um velho tenor italiano que aqui viveu e morreu [...]. E explicou-me um dia a definição, em tal maneira que me fez crer nela. Talvez valha a pena dá-la; é só um capítulo” (ASSIS, 2008, vol. 1, p. 938). Segue-se o capítulo IX, “A ópera”, que poderia ser considerado um conto-teoria sobre a história da criação da seguinte forma:

Deus é o poeta. A música é de Satanás, jovem maestro de muito futuro, que aprendeu no conservatório do céu [...]. Tramou uma rebelião que foi descoberta a tempo, e ele expulso do conservatório. Tudo se teria passado sem mais nada, se Deus não houvesse escrito um libreto de ópera do qual abrisse mão, por entender que tal gênero de recreio era impróprio da sua eternidade. Satanás levou o manuscrito consigo para o inferno. Com o fim de mostrar que valia mais que os outros, e acaso para reconciliar-se com o céu, compôs a partitura, e logo que a acabou foi levá-la ao Padre Eterno. (ASSIS, 2008, vol. 1, p. 939)

Pedi Satanás que o Senhor a escutasse, emendasse e executasse. Por causa de enfática insistência, o Senhor consentiu na execução da peça, mas fora do céu. Para tal finalidade, criou um teatro especial, este planeta. Dispensaram-se os ensaios: “Foi talvez um mal esta recusa; dela resultaram alguns desconcertos que a audiência prévia e a colaboração amiga teriam evitado [...] [e] há lugares em que o verso vai para a direita e

a música, para a esquerda” (ASSIS, 2008, vol. 1, p. 940). O mundo é um teatro no qual são executadas peças criadas por Deus e por Satanás, não ensaiadas previamente: um desarranjo geral.

Nos escritos de Machado, o Diabo profere sermões e cria a sua própria igreja, com direito a evangelho e liturgia. “O sermão do Diabo” atesta a máxima exploração econômica de um ser humano sobre outro, motivada pelo interesse de cumulação de bens materiais, para cuja finalidade valem todos os meios – e tudo sob a inspiração de um texto bíblico tomado às avessas; publicado em 1892, o texto parodia o “Sermão do Monte” (Mateus 5-7). Alguns versículos de “O Sermão do diabo”:

- 3º Bem-aventurados aqueles que embaçam, porque eles não serão embaçados.
- 4º Bem-aventurados os afoitos, porque eles possuirão a terra.
- 5º Bem-aventurados os limpos das algibeiras, porque eles andarão mais leves.
- 6º Bem-aventurados os que nascem finos, porque eles morrerão grossos [...].
- 8º Folgai e exultai, porque o vosso galardão é copioso na terra.
- 9º Vós sois o sal do *money market*. E se o sal perder a força, com que outra coisa se há de salgar? [...]. (ASSIS, 2008, vol. 2, p. 620)

No conto “A Igreja do Diabo”, para cuja construção a intertextualidade bíblica é generosa e essencial,⁴ a atuação do Diabo é muito significativa. A técnica de manipulação usada pelo Diabo é descrita nos seguintes termos:⁵

- Ele prometia aos seus discípulos e fiéis as delícias da terra, todas as glórias, os deleites mais íntimos [...].
- Sim, sou o Diabo, repetia ele. Vede-me gentil e airoso. Sou o vosso verdadeiro pai. Vamos lá: tomai daquele nome, inventado para meu desdouro, fazei dele um troféu e um lábaro, e eu vos darei tudo, tudo, tudo, tudo, tudo, tudo... (ASSIS, 2008, vol. 2, p. 349)

O final do conto põe na boca de Deus um elemento-chave para a interpretação, não apenas desse texto, mas também de toda a obra machadiana: a complexidade do ser humano, que carrega dentro de si a contradição.

⁴ Há outros desdobramentos intertextuais, não menos relevantes, porque se combinam com elementos bíblicos: Goethe, Homero, Rabelais, Antonio Diniz (autor do poema “Hissope”) e Luculo. Esses autores e obras ligam-se aos pecados capitais, virtudes da igreja do Diabo. Goethe tem conexões com o duelo entre Deus e o Diabo, cuja inspiração reside em *Jó*.

⁵ *Manipulação* é termo tomado no sentido semiótico. Em termos simples pode-se dizer que, sustentada por um contrato (acordo), a manipulação é a ação de homens sobre outros homens com vistas à ação (sobre outros homens ou sobre a natureza-mundo). O proponente do acordo é o destinador-manipulador; o destinatário é o manipulado, a quem se propõem objetos (positivos ou negativos) com os quais se deve entrar em conjunção ou disjunção (GREIMAS; COURTÉS, 1983, p. 269-271).

Há ampliação do papel do Diabo, despido de sua horripilante condição. Isso diz respeito à concepção sobre a religião e à filosofia de vida. Deus precisa do Diabo, que precisa de Deus. Um sustenta o outro. São necessários a um jogo em que o equilíbrio se impõe, devido à complexidade da alma humana. O homem não é só bom nem só mau: compõe-se, afinal, das dimensões humana e divina. Borram-se os limites das nossas características.

4. A religião em excertos de Machado

Como vimos, na obra de Machado, confundem-se as fronteiras entre o bem e o mal. Para exemplificar isso, as *Memórias póstumas* indicam que o vício passa a ser fonte de virtude. Brás Cubas compra a cumplicidade de dona Plácida, mulher pobre, com os cinco contos de réis que tinha achado; daí que “se poderia deduzir que o vício é muitas vezes o estrume da virtude. O que não impede que a virtude seja uma flor cheirosa e sã” (ASSIS, 2008, vol. 1, p. 701).

O sofrimento humano desafia a dimensão divina, que é indiferente às angústias de cá. Deus está mudo; se ele existe, está longe de se interessar pelos humanos, conforme indica o último período de *Quincas Borba*: “Eia! chora os dous recentes mortos, se tens lágrimas. Se só tens riso ri-te! É a mesma cousa. O Cruzeiro, que a linda Sofia não quis fitar como lhe pedia Rubião, está assaz alto para não discernir os risos e as lágrimas dos homens” (ASSIS, 2008, vol. 1, p. 928). No delírio de Brás Cubas, a natureza é mãe e inimiga, fria e indiferente; o começo de tudo é o gelo, como o Cruzeiro em relação aos dramas humanos. Desamparadas, as personagens de Machado perderam a fé: “Na indiferença do universo, apenas ativo por efeito de sua força intrínseca, Deus não só está mudo, senão que se ausentou do destino dos homens” (FAORO, 1976. p. 399). *Iaiá Garcia* já tinha antecipado o fenômeno, neste breve trecho: “O céu não lhe respondeu nada, esse imenso taciturno tem olhos para ver, mas não tem ouvidos para ouvir” (ASSIS, 2008, vol. 1, p. 586).

Faltam os arroubos de espiritualidade transcendente e o abandono voluntário à dimensão divina. Espelha-se nas páginas machadianas a religiosidade burocrática, peça de um jogo calculado cujas regras são as da formalidade, filha das conveniências sociais. Ocorrência tocante é a morte de Eulália, a virtual esposa de Brás. O pai da moça sofre com o reduzido número de *convidados* presentes no velório e no enterro.

Isso o fazia sofrer mais do que a perda da filha: “Amável Formalidade, tu és, sim, o bordão da vida, o bálsamo dos corações, a medianeira entre os homens, o vínculo da terra e do céu; tu enxugas as lágrimas de um pai” (ASSIS, 2008, vol. 1, p. 739).

Outra ocorrência significativa é a festa do Santíssimo, em *Dom Casmurro*,⁶ que serve de disputas entre José Dias e Pádua, pai de Capitu. O agregado reivindica para si e para Bentinho o papel de maior prestígio: carregar o pódio, uma vez que “A distinção especial do pódio vinha de cobrir o vigário e o sacramento; para tocha qualquer pessoa servia” (ASSIS, 2008, vol. 1, p. 962). Bentinho oferece também exemplo de formalidade religiosa associada a traços contábeis e monetários. Para alcançar graças divinas, ele prometia rezas, em quantidades cada vez maiores, sem quitação das anteriores: “Eram mais dous mil; onde iam os antigos? Não paguei uns nem outros, mas saindo de almas cândidas e verdadeiras tais promessas são como a moeda fiduciária, – ainda que o devedor as não pague, valem a soma que dizem” (ASSIS, 2008, vol. 1, p. 1004).

Em *Esau e Jacó*, há missas pobres e há as ricas (mandadas rezar pelo banqueiro Santos) que gozam de maior prestígio. Nessa religiosidade contida nas conveniências sociais, a noção de pecado se refugia na amável *formalidade*, sem provocar crises existenciais ou dramas de consciência. Brás Cubas e Virgília ferem os tabus matrimoniais, pela relação adúltera que mantêm. E daí? Conforme afirma Raymundo Faoro, o único medo que os pecadores devem ter é da polícia (1976, p. 410).

O Dinheiro se torna, na sociedade moderna, o principal fundamento em torno do qual se erige a formalidade. Ele exerce fascinação; é o ídolo que recebe afeição religiosa; é o porto seguro da alma. A segurança econômica supera a segurança da fé, conforme aponta Faoro:

A compulsão burguesa abrange todas as categorias sociais, com cores várias [...]. O pecado se retorce, esfuma-se, adquire outro miolo, perdidas suas origens teológicas. Os filhos de Adão, esquecidos da tragédia do Éden, não são mais pecadores por natureza, mas peças conscientes e astutas de uma máquina que adora o ouro. (FAORO, 1976, p. 413)

Nos escritos machadianos, a obsessão pelo ganho e acúmulo de dinheiro é permanente. Em *Esau e Jacó*, logo no início do romance, na volta da consulta à cabocla

⁶ O romance tem a religião por moldura. Dona Glória promete a Deus mandar o filho para o Seminário, por convicção religiosa. A religião e seus desdobramentos (fidelidade conjugal, piedade, obediência, etc.) são decisivos para a articulação do enredo, inclusive sob evocação de inúmeras passagens bíblicas.

do Castelo, Natividade caminha alegre, com a irmã Perpétua, que a acompanhava. Na esquina das ruas Misericórdia e São José, foram abordadas por um irmão das almas, que pediu esmola. Natividade pegou “uma nota de dous mil-réis, nova em folha, e deitou-a à bacia”. O irmão das almas era um “pobre-diabo sem mais ofício que a devoção”.⁷ No caminho, “amarrotou a nota e meteu-a na algibeira das calças: ficaram só os vinténs azinhavrados e tristes, o óbolo da viúva” (ASSIS, 2008, vol. 1, p. 1079-1080). Essa nota teve o condão de tornar o irmão das almas de pobretão em ricaço. Exemplos dessa dimensão abundam nas tramas da ficção machadiana.

A religiosidade formal, sem calor nem autenticidade, pode ser notada nos sacerdotes, os profissionais do culto, sem conteúdo além da vaidade. Há uma diversidade deles. O cônego tio de Brás Cubas é assim descrito nas *Memórias póstumas*:

Esse tinha muita austeridade e pureza; tais dotes, contudo, não realçavam um espírito superior, apenas compensavam um espírito medíocre. Não era homem que visse a parte substancial da Igreja; via o lado externo, a hierarquia, as preeminências, as sobrepelizes, as circunflexões. Vinha antes da sacristia que do altar. Uma lacuna no ritual excitava-o mais do que uma infração dos mandamentos [...]. Piedoso, severo nos costumes, minucioso na observância das regras, frouxo, acanhado, subalterno, possuía algumas virtudes, em que era exemplar – mas carecia absolutamente da força de as inculcar, de as impor aos outros. (ASSIS, 2008, vol. 1, p. 640)

Esse religioso pode ser tomado como representante da sua classe. A esse respeito, Faoro acrescenta que “o espírito sacerdotal, a entrega da vida a um ideal de louvor divino, a preocupação de fazer nascer Deus nas almas, isso passa despercebido; é utopia incompreendida e a que talvez se entreguem alguns lunáticos de mentalidade retrógrada” (1976, p. 442).

Havia, contudo, religiosos dignos, como o padre Teófilo⁸ do conto “Manuscrito de um sacristão”, que se ordenara por coerção familiar. Apesar disso, encarou com zelo a missão. Idealizou sair pelo mundo a pregar. Amava São Paulo, que tinha por modelo.⁹

⁷ Faoro diz que irmandades, se tinham nobres intenções, na prática sucumbiam a interesses pessoais: “A irmandade é irmandade só de nome, seu reino é o deste mundo, com os títulos nobiliárquicos de empréstimo. As cerimônias e festas servem, à maravilha, para a emulação dissimulada das vaidades” (1976, p. 431).

⁸ Parece haver aqui notável motivação onomástica, também muito comum em Machado, sobretudo para indicar contrastes e ambiguidades.

⁹ Para o liberalismo do século XIX, a religião católica (com a qual houve embates, inclusive de natureza política) já havia realizado a sua missão civilizadora; por isso, a ênfase se volta aos missionários de tempos míticos, como Paulo, cujo modelo de total entrega a um ideal religioso se torna incompatível com os sacerdotes modernos.

Com o tempo, ficou desiludido: perdeu a confiança na missão apostólica; tinha sido enganado e manipulado, por capricho de seu pai, que não queria o casamento com a prima Eulália, a quem o jovem religioso amava e de quem havia correspondência de sentimentos.

O sacerdote era peça-chave na organização social. Era sempre consultado antes de qualquer decisão importante no nível pessoal ou familiar. É o caso do padre Cabral, que vive na casa de Bentinho e é sempre solicitado a dar opiniões sobre tudo; o padre é guardião dos costumes e disciplinador da ordem social para a manutenção da ordem temporal. Esse privilégio impõe cadeias de compromisso com o clero e com as elites: “onde está o ‘bom padre’, o ‘advogado dos pobres’, o protetor dos humildes, o cura da aldeia, que socorre os infelizes contra os poderosos? [...] O padre não será o aliado dos pobres e desamparados, mas dos potentados” (FAORO, 1976, p. 467).

5. Manifestações de religiosidade marginal

Em ambientes nos quais faltam a convicção e a devoção sinceras, há margem para incorporação de crenças alternativas não previstas, mas efetivas funcionalmente. A religião cativa de sistemas formais toca aos olhos, não ao coração. Com isso, caminhos marginais, embora oficialmente prescritos, sobreviviam à sombra da tolerância, quando não ameaçavam as estruturas estabelecidas.

Interessante exemplo de superstição acontece com Lobo Neves, marido de Virgília (amante de Brás Cubas). Ele tinha sido nomeado Presidente de uma província, mas como o decreto tinha saído com data de 13, não aceitou a nomeação, sob a alegação de que “o pai morreu num dia 13, treze dias depois de um jantar em que havia treze pessoas. A casa em que morrera a mãe tinha o n.º 13 [...]. Era um algarismo fatídico” (ASSIS, 2008, vol. 1 p. 708).

A religião oficial não dispunha de meios – ou talvez de interesse – para interagir com demandas legítimas de espiritualidade. Nessa perspectiva pode-se entender que, em *Esau e Jacó*, Natividade tenha consultado a cabocla do Castelo. A mãe dos gêmeos era membro da alta sociedade; era esposa de banqueiro; seria baronesa; além de tudo, era católica praticante – embora fosse dessas que frequentam a igreja mais para reforço da condição social do que por desejo sincero e espontâneo, sustentado em legítima projeção para a transcendência.

O conto “A cartomante” (ASSIS, 2008, vol. 2, p. 447-453) enfoca o impacto de crenças marginais, de forma dramática, tendo por mote ficcional o adultério. Rita, seu esposo Vilela e Camilo: “Uniram-se os três”, diz o narrador. Certa vez, Camilo ria por ter Rita consultado uma cartomante. Ele não acreditava nisso, embora tivesse sido supersticioso na infância por influência da mãe, coisa que a maturidade sufocou. Rita considerava que “havia muita coisa misteriosa e verdadeira neste mundo”. Ela ficou impressionada com a cartomante, que tudo adivinhara. Certo dia, Camilo recebe um bilhete de Vilela: “Vem já, já, à nossa casa; preciso falar-te sem demora”. Ainda que tomado por apreensão justificada, decide ir; no caminho o *carro* para em frente à casa da cartomante, em virtude de um acidente. Ele quis entrar: “nunca ele desejou tanto crer na lição das cartas”. As superstições de antigamente com intensidade se renovaram. Na rua os homens que estavam se ocupando do acidente gritavam: “Anda! agora! empurra! vá! vá!”.¹⁰ Decide, então, ir, pois nada tinha a perder. A cartomante, olhando-o por baixo dos olhos, *adivinha* o motivo da consulta, o que o deixa tranquilo e confiante. Sai aliviado: “Nada aconteceria nem a um nem a outro; ele, o terceiro, ignorava tudo”. Dirigiu-se resoluto à casa de Vilela: “Entrando, Camilo não pôde sufocar um grito de terror: – ao fundo sobre o canapé, estava Rita morta e ensanguentada. Vilela pegou-o pela gola, e, com dois tiros de revólver, estirou-o morto no chão”.

O conto retrata a falta de correspondência entre superstição e realidade; o futuro não se pode conhecer; práticas de adivinhação são alimentadas por anseios de domar o destino dos seres humanos, coisa impossível. Fica esse registro de crenças da época e sua incorporação na ficção machadiana. A cartomante representa adivinhos que se caracterizam “pela recepção passiva das mensagens dos espíritos e deuses [...] em captar intuitivamente as maquinacões do reino invisível” (FAORO, 1976, p. 469).

As formas populares de expressão religiosa sofrem preconceitos, não somente sociais (desprezo das classes altas), mas também intelectuais (desprezo das classes cultas). Isso se percebe nas reações diversas da sociedade de então a fenômenos populares, como o do profeta Benta Hora, e ao movimento religioso de Antônio

¹⁰ O tino ficcional e a habilidade narrativa de Machado fazem com que tais palavras tenham papel ambíguo; elas projetam alguma força na mente de Camilo, possivelmente, como se a ele fossem dirigidas; ele que estava apreensivo com o bilhete recebido de Vilela e muito preocupado com o desfecho do caso. Sem falar que, em outros momentos do conto, fica indicada a vinculação entre o estado interior de espírito e a projeção desse estado para o mundo exterior. No momento em que ouviu tais palavras (dirigidas em situação exterior), Camilo pode ter tomado uma decisão, influenciada por intensa tensão, vivida de forma dramática (interiormente).

Conselheiro, que mereceram reações singulares do cronista Machado de Assis que, de forma corajosa, defende o direito de livre manifestação religiosa. Machado não seguiu o cortejo dos que condenaram Conselheiro e Benta Hora, cujos movimentos deveriam ser vistos como empecilhos à civilização e aos ideais de *ordem e progresso*, concebidos por princípios filosóficos e políticos positivistas então vigentes, reproduzidos de movimentos europeus, diante dos quais Benta Hora e o Conselheiro seriam bárbaros, fanáticos e, portanto, contrários aos anseios dominantes da nação. Manuel da Benta Hora foi um profeta popular que teve pouco mais de 100 seguidores no interior da Bahia. Em de 13 de setembro de 1896, o cronista defende a liberdade de *profetar*, que, afinal, seria igual à de escrever, imprimir, orar, gravar, de saltar e roubar:

ainda que esse Antônio Conselheiro fosse um saltador, por onde se há de atribuir igual vocação a Benta Hora? E, dado que seja a mesma, quem nos diz que, praticado com um fim moral e metafísico, saltar e roubar não é uma simples doutrina? Se a propriedade é um roubo [...], por que é que o roubo não há de ser uma propriedade? (ASSIS, 2008, vol. 4, p. 1316-1317)

Machado, diferentemente da tendência dominante, trata o movimento de Canudos com imparcialidade e serenidade. O escritor menciona-o em algumas de suas crônicas, sem reforçar o sumário julgamento negativo, quase unânime, com que o líder de Canudos foi apreciado.¹¹ Para Faoro, “Machado de Assis preservou, aos primeiros brados do campo, o mundo nativo, recusando esmagá-lo nas categorias oficiais” (1976, p. 478).

O cronista Machado, que sempre defendeu a liberdade da crença religiosa, envolveu-se em uma polêmica com o jornal católico *A Cruz*, contra o qual se manifestou em razão de desvirtuamento do direito de livre expressão. A polêmica atingiu o auge por ocasião da recepção do livro *A vida de Jesus*, de Renan:

A Cruz é realmente cruz. Serve para experimentar a fé dos católicos; se, no fim de um mês de leitura, o católico não tem perdido a fé em que vive, está livre de tornar-se herege. Isto é o que acontece nas outras partes, com outros jornais do mesmo gênero, quer se chamem o *Universo*, a *Nação* ou a *Grita*.¹² (ASSIS, 2008, vol. 4, p. 150)

¹¹ O movimento de Canudos foi um importante acontecimento de contornos populares, relevantes por suas implicações sociológicas, além de religiosas; um jeito próprio de interpretar e de aplicar a Bíblia a uma realidade específica se destaca no movimento messiânico de Antônio Conselheiro. Vasconcelos (2010) põe à luz novas questões sobre Conselheiro e sua gente, e reescreve a história deles, sob a perspectiva das motivações bíblicas e religiosas que a ele se atrelam.

¹² A propósito, disputas com o periódico *A Cruz* foram inúmeras em torno da publicidade da caridade. Machado se serviu da figura bíblica da mão direita, do “Sermão do Monte” (Mateus 6.3), que recomenda

Tende-se a condenar movimentos marginais por serem considerados inautênticos. O caso do missionário Kelly, alcunhado “O Bíblia”, é outro lance polêmico envolvendo o periódico católico. Em 22 de novembro de 1864, a propósito de violência contra protestantes (em Niterói houvera excessos contra um vendedor de Bíblias protestantes), *O Cruzeiro* (novo nome de *A Cruz*) reprova ação do governo, favorável ao protestante. Machado, novamente, sai em defesa da liberdade à palavra: “Mas, a Constituição garante a liberdade religiosa, e não há liberdade religiosa como bem lembra a *Imprensa Evangélica*,¹³ sem proselitismo – de outro modo fora burlar o princípio” (ASSIS, 2008, vol. 4, p. 229). O jornal católico queria que o governo proibisse a atividade dos metodistas. Sobre a publicação de *O Cruzeiro*, Machado afirma:

O procedimento de uma religião que é a verdade devia ser outro; em vez de apelar para a força do governo, deveria apelar para a palavra do clero, a quem incumbe combater as doutrinas que se vão propagando. Serão estas o erro? Tanto melhor para os que defendem a verdade [...]. (2008, vol. 4, p. 229).

O metodista era um certo Dr. Kelly. Machado novamente evoca a Constituição, em favor dos protestantes, na crônica de 29 de novembro de 1864: “A força da civilização está na consciência e não nos dogmas” (ASSIS, 2008, vol. 4, p. 276). Na mesma crônica, faz referência ao epíteto – O Bíblia – e diz que seria uma pena o Dr. Kelly não continuar com sua pregação (ASSIS, 2008, vol.4, p. 233). O cronista critica a Constituição do país: “o defeito da constituição está em não ter completado a liberdade, tirando os entraves que lhe impõe, e em declarar a religião católica como religião do Estado” (ASSIS, 2008, vol. 4, p. 231).

Outra manifestação religiosa, o espiritismo, começava a ser importado da Europa e, por ser cultivado nas camadas cultas, angariou mais prestígio do que as manifestações religiosas populares, consideradas de menor importância.¹⁴ É o caso do

segredo das boas ações. Nas crônicas, escancarava a falsa benemerência dos senhores que, a pretexto de favorecerem escravos com a liberdade, tiram proveito da situação deles, com a devida publicação da *generosidade*.

¹³ O jornal *Imprensa Evangélica*, fundado em 5 de novembro de 1864, sobrevive, ainda, sob o nome *O Estandarte* (fundado em 7 de janeiro de 1893), órgão de comunicação oficial e mensal da Igreja Presbiteriana Independente do Brasil.

¹⁴ A Federação Espírita Brasileira foi criada em janeiro de 1884, no Rio de Janeiro. Na Europa pessoas pertencentes à elite acreditavam nas ideias desse sistema religioso. O cronista zomba disso, em 5 de outubro de 1885: “Desde que li em um artigo de um ilustre amigo meu, distinto médico, a lista das pessoas eminentes que na Europa acreditam no espiritismo, comecei a duvidar da minha dúvida. Eu, em

casal Natividade-Santos de *Esau e Jacó*. Ele era espírita: “Santos repele a crença na cabocla porque a gente distinta a despreza” (FAORO, 1976, p. 474).¹⁵

A crônica de 5 de outubro de 1885 narra uma experiência espírita: o cronista foi em espírito à sala da Federação Espírita, deixando seu corpo em casa, que foi ocupado pelo diabo para um ligeiro descanso. Outra, de 29 de agosto de 1889 (Machado está em sua maturidade literária, aos 50 anos), em tom irônico, formula críticas ácidas sobre essa religião então incipiente:

Os espíritas que me lerem hão de rir-se de mim, porque é balda certa de todo maníaco lastimar a ignorância dos outros. Eu, legislador, mandava fechar todas as igrejas dessa religião, pegava dos religionários e fazia-os purgar espiritualmente de todas as suas doutrinas [...]. (ASSIS, 2008, vol. 4, p. 877)

Independentemente de ter Machado aceitado ou não essa fé, suas críticas são referência para o estudo da história do espiritismo no Brasil, sobretudo no período de sua implantação. Além disso, Elaine Cristina Maldonado indica que,

ao questionar o espiritismo, ironizando-o como é uma de suas características, Machado de Assis levantava questões que, ao que parece, não buscavam desmoralizar a doutrina, mas instigar no leitor um questionamento a fim de compreender o que essa nova forma de crença pregava. (2007, p. 7)

O escritor brasileiro demonstra ter aguçada percepção do fenômeno religioso, suas possibilidades e limites, o que explorou com genialidade ficcional, coragem e isenção.

Considerações finais

A religião não é tema de menor expressão em Machado, que a retrata com pena atenta aos movimentos inconfessáveis da alma humana. É sob inspiração literária e filosófica que personagens e práticas religiosas são retratadas em sua ficção, que não tem compromissos com princípios confessionais nem com tradições teológicas. Confinada a convenções sociais, a religião se submete às contingências humanas; torna-se sistema fechado; conforma-se a elementos doutrinários ineficientes para suprir demandas religiosas legítimas. Não há êxtases nem arrebatamentos, muito menos euforia utópico-apocalíptica.

geral, creio em tudo aquilo que na Europa é acreditado [...] e já agora não mudo, nem que me rachem” (ASSIS, 2008, vol. 4, p. 639).

¹⁵ Os contos “Uma visita de Alcebiades” e “A segunda vida” põem em debate desdobramentos religiosos ligados ao espiritismo.

Claudinei Maria sintetiza o que até aqui foi discutido sobre o tema:

Não se vê nos romances machadianos aquela tensão religiosa, aquela busca mística, o *elã metafísico* (no sentido de compreensão do mistério da existência, sua relação a uma providência onisciente de um deus que se interessa por sua criação e tem desígnios especiais sobre ela, culminando com o desejo de que esta entre em comunhão consigo, na medida de capacidade de cada ser em particular). Em Machado isso não acontece. Nele, a religião cumpre seu papel de convenção social e é um dos tantos elementos tradicionais que se achavam presentes na sociedade burguesa nacional de então. (2013, p. 213)

Machado transita pela marginalidade, pela divergência, pela iconoclastia; edifica trincheiras pela defesa da liberdade, contra qualquer imposição, inclusive – e principalmente – de natureza religiosa. Esse livre-pensador incomoda, mas ajuda a firmar convicções.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, H. B. *O aspecto religioso da obra de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Cruzada da Boa Imprensa, 1939.

ASSIS, M. *Obra completa em quatro volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

BARBOSA, D. M. Pelo centenário de Brás Cubas. *Jornal do Brasil*, 6 ago. 1980.

Disponível em:

<http://www.academiacearensedeletras.org.br/revista/revistas/1980/ACL_1980_52_Perenidade_e_Extensao_de_Adolfo_Caminha_Edigar_de_Alencar.pdf>. Acesso em: 20 maio 2017.

BRANDÃO, O. *O niilista Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Simões Editora, 1958.

BRUM, F. M. *Literatura e religião: estudo das referências religiosas na obra de Machado de Assis*. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

CONCEIÇÃO, D. F. R. *Fuga da promessa e nostalgia do divino: a antropologia de Dom Casmurro de Machado de Assis como tema no diálogo teologia e literatura*. 2003. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo.

FAORO, R. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1983.

MALDONADO, E. C. Machado de Assis e o Espiritismo: uma análise dos elementos espíritas presentes em contos machadianos. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 24, 2007, São Leopoldo. *Anais Anpuh*, São Leopoldo, v. 24, 2007.

Disponível em: <<https://anais.anpuh.org/?p=14710>>. Acesso em: 13 jun. 2017.

MARIA, C. *Nos desvãos da escrita: a Bíblia, nas narrativas de Brás Cubas, Bento Santiago e do Conselheiro Aires*. 2013. Tese (Doutorado em Letras) – Unicamp, Campinas.

PROENÇA, P. S. Literatura, Bíblia e Teologia: Machado de Assis em foco. *Teologia e Sociedade*, São Paulo, v. 9, p. 26-43, 2012.

QUEIROZ, M. E. *Machado de Assis e a religião: considerações acerca da alma machadiana*. Aparecida: Ideias e Letras, 2008.

VASCONCELOS, P. L. *Do Belo Monte das promessas à Canudos destruída: o drama bíblico na Jerusalém do sertão*. Maceió: Catavento, 2010.