

# LITERATURA MINEIRA: TREZENTOS ANOS

Organizador  
JACYNTHO LINS BRANDÃO

Os ensaios estampados em *Literatura mineira: trezentos anos*, obra organizada por Jacyntho Brandão, compõem um admirável painel da produção das letras de Minas, das origens à atualidade, numa original configuração que tanto contempla o eixo cronológico da periodização literária quanto efetua pertinentes recortes temáticos, abertos a temas e problemas nem sempre devidamente considerados por nossa historiografia tradicional, a exemplo, entre outras, da literatura indígena, da infantojuvenil e da marginal.

A esse conjunto, na parte inicial do volume, de 16 estudos de natureza panorâmica, somam-se, na segunda parte, mais 14, dedicados a autores específicos, do século XVIII ao XXI.

Pode-se afirmar, com segurança, que jamais a literatura mineira foi objeto de tão consistente investigação, seja no aspecto quantitativo, seja, especialmente, pelo alto padrão de qualidade dos trabalhos aqui reunidos.

É de se ressaltar que, para além das culminâncias representadas, em prosa e verso, por Guimarães Rosa e Carlos Drummond de Andrade, Minas Gerais talvez seja o único estado em que *todos* os períodos literários encontraram expressões de relevo. A começar pelo Arcadismo, na figura maior de Cláudio Manuel da Costa. No Romantismo, impossível ignorar a importância de Bernardo Guimarães, não apenas na ficção, mas na sua (injustamente) menos estudada poesia. Se no Simbolismo sobressai Alphonsus de Guimaraens, no Parnasianismo a obra de Augusto de Lima se ombreia à dos maiores cultores do movimento. No século XX, o espaço de que dispomos seria pouco para citar poetas e ficcionistas mineiros que de modo consolidado integram o cânone nacional.

Este livro é um marco, que contribui não apenas para um mais aprofundado conhecimento da cultura de Minas, mas, também, para melhor compreensão da própria literatura brasileira, na medida em que é impossível falar da criação literária no Brasil sem levar em conta o papel fundador e fecundador de escritores mineiros. Esperemos que o exemplo desta feliz iniciativa possa ser seguido por outros estados, para que as letras brasileiras, em definitivo, ampliem suas fronteiras para além do eixo onde comumente se encontram delimitadas.

Antonio Carlos Secchin  
da Academia Brasileira de Letras

## LITERATURA MINEIRA





# LITERATURA MINEIRA: TREZENTOS ANOS

JACYNTHO LINS BRANDÃO (Org.)

BDMG Cultural  
Belo Horizonte, 2019



- 9 Sentimento do mundo  
Gabriela Moulin
- 11 Uma aventura irrecusável  
Rogério Faria Tavares
- 12 Introdução —  
Literatura mineira: trezentos anos  
Jacyntho Lins Brandão

## PARTE 1 ESTUDOS TEMÁTICOS

- 24 Os grupos literários e a era do *Suplemento*  
Angelo Oswaldo de Araújo Santos
- 34 Escritoras mineiras presente! Anotações críticas  
Constância Lima Duarte, Maria do Rosário A. Pereira
- 50 Falas do negro nas letras de Minas  
Eduardo Assis Duarte
- 62 A “Geração Suplemento” e o conto em Minas Gerais  
Eliana da Conceição Tolentino
- 70 Os bens e o sangue: o romance em Minas, entre a  
mobilidade e o imobilismo  
Emílio Maciel
- 86 Modernismo revisitado  
Eneida Maria de Souza
- 102 A crônica mineira  
Fabrício Marques
- 114 Minas Gerais: de territórios e margens da literatura  
Ivete Lara Camargos Walty
- 132 O romance de geração na literatura de Minas Gerais  
João Antonio de Paula
- 150 Um teatro de formas híbridas: breves notas sobre a  
cena em Minas no século XVIII  
Leda Martins
- 162 O erotismo das minas e o feminino de ninguém  
Lucia Castello Branco
- 174 Cantores de leitura: apontamentos sobre literatura  
indígena em Minas Gerais  
Maria Inês de Almeida

- 188 Crítica literária  
Nabil Araújo
- 200 “Evadir-se com o outro”: a literatura infantojuvenil e a  
lição de Bartolomeu Campos de Queirós  
Paulo Fonseca Andrade
- 212 Poesia de Minas: sempre contemporânea  
Raquel Beatriz Junqueira Guimarães
- 224 Capitania de letras gerais  
Sérgio Alcides

## PARTE 2 AUTORES

- 242 A escrevivência de Conceição Evaristo  
Aline Alves Arruda
- 252 Lúcio Cardoso: um andarilho à beira abismo  
Andréa de Paula Xavier Vilela
- 264 Cláudio Manuel da Costa, poeta das Minas Gerais  
Andréa Sirihal Werkema
- 280 História e solidão: Alphonsus de Guimaraens  
Anelito de Oliveira
- 292 A subversão barroca e outras subversões nas  
*Memórias* de Pedro Nava  
Antônio Sérgio Bueno
- 306 *No creo en brujas, pero que las hay, las hay:*  
a propósito da vida e obra de Murilo Rubião  
Audemaro Taranto Goulart
- 322 O demônio da tristeza e a vontade da alegria:  
considerações sobre a literatura de Adélia Prado  
Claudia Campos Soares
- 334 Bernardo Guimarães: um projeto de nação  
Daniela Magalhães da Silveira
- 348 Henriqueta Lisboa: para além das páginas impressas  
Kelen Benfenatti Paiva
- 360 Guimarães Rosa: vida e obra nos alinhavos da linguagem  
Márcia Marques de Moraes
- 374 Júlio Ribeiro e a luta das ideias  
Marcos Rogério Cordeiro

- 386 O sentimento de origem na poesia de  
Carlos Drummond de Andrade  
Mário Alex Rosa
- 398 Carlos Herculano Lopes em quatro tempos  
Telma Borges
- 416 Murilo Mendes: o poeta plural  
Wesley Thales de Almeida Rocha
- 431 Sobre os autores
- 438 Índice onomástico
- 446 Ficha técnica



## SENTIMENTO DO MUNDO

Em três séculos, em terras mineiras, vieram ao mundo e criaram novos mundos Adélia Prado, Angela Lago, Bartolomeu Campos de Queirós, Carlos Drummond de Andrade, Conceição Evaristo, Fernando Sabino, Guimarães Rosa, Henfil, Henriqueta Lisboa, Murilo Mendes, Murilo Rubião, Otto Lara Resende, Paulo Mendes Campos, Pedro Nava, Ziraldo e tantos outros antes e depois deles, que são lembrados, citados e estudados nesta obra que o BDMG Cultural traz ao leitor quando estamos prestes a celebrar os 300 anos de Minas Gerais em 2020.

A lista é infindável. Um conjunto diverso, potente e significativo da história cultural não apenas de Minas Gerais, mas do Brasil e do encontro encantado com o mundo que a ficção literária e a poesia nos revelam.

Idealizado lindamente por Rogério Faria Tavares, este livro conta com trinta ensaios de autores a quem agradecemos por compartilhar suas reflexões e conhecimentos. Também saudamos o trabalho primoroso de organização do professor Jacyntho Lins Brandão.

Nestas muitas páginas, o leitor encontrará muito mais do que a história das diversas literaturas de Minas.

É um livro para nos havermos com palavras, versos, prosas, histórias e linguagem.

A imaginação literária e as palavras são antídotos contra a intolerância e também lugares de encontro com o outro, com a memória e com a construção de um imaginário coletivo de futuro. Por tudo isso, o sentimento do mundo.

Gabriela Moulin

Presidente do BDMG Cultural



## UMA AVENTURA IRRECUSÁVEL

Se 1720 marca a efetiva institucionalização da Capitania de Minas Gerais, naquele ano desmembrada da antiga Capitania de São Paulo e Minas de Ouro, o processo de formação da cultura que lhe serviu de base antecede — e muito — o marco temporal que gerou o título do presente volume. Não sendo necessário nem possível, aqui, definir a partir de quando se forjou entre essas montanhas um sociedade própria, dotada de traços distintivos, é, no entanto, importante destacar que, para além das estreitas relações a unir o povo ao território, sobretudo na busca das riquezas que este podia propiciar, entre os mineiros se desenvolveram, também, alguns afetos e preferências e um peculiar ‘jeito de estar no mundo’ que provavelmente até hoje remanescem, de algum modo, nas camadas mais profundas de sua personalidade.

Entre eles, arriscaria situar — despretensiosa e intuitivamente — uma certa ‘vida interior’, marcada por indagações e conflitos sobre a existência humana e sobre a sua dimensão espiritual, o apego à memória e o apreço pelas letras. Sem aderir a conceitos generalizantes, mitificadores e, por isso, empobrecedores a respeito dos mineiros, disponho-me apenas a partilhar uma ‘impressão’ que me persegue há algum tempo: gostamos de livros e de literatura. E o prazer que extraímos do contato com eles não vem de hoje...

Em trezentos anos, Minas Gerais legou ao país vários dos expoentes mais refinados da produção literária nacional. Ainda no século dezoito, os arcadistas de Vila Rica fizeram ecoar as vozes que inauguraram, para muitos, a literatura brasileira. A eles se seguiram sofisticados representantes do Romantismo, do Realismo, do Naturalismo, do Simbolismo, do Modernismo... Fiel à sua história e à sua íntima convivência com a palavra escrita, o estado continua, no século vinte e um, a presentear o Brasil com escritores de primeira linha, mulheres e homens atentos e permeáveis à complexa realidade em que se inserem, a maior parte deles em diálogo livre e inteligente com a tradição, aptos a seguir em frente, explorando novas possibilidades.

Concebida durante a minha gestão no BDMG Cultural, a presente obra foi organizada, com a conhecida excelência, pelo professor Jacyntho Lins Brandão, responsável por reunir o notável grupo de ensaístas que nela partilha seu amor pela literatura mineira. Vem à luz, também, graças à sensibilidade de minha sucessora na direção do Instituto, a jornalista Gabriela Moulin, a quem agradeço imensamente o profissionalismo e o generoso acolhimento.

Produto de interesse público, este livro foi feito para habitar as salas de aula, as bibliotecas, os centros comunitários e os clubes de leitura de todos os cantos do Brasil. O seu destino é ganhar a estrada, sem limites, e inspirar a reflexão, a crítica e as discussões entre alunos, professores e leitores — sejam quem forem, estejam onde estiverem — sobre esse impressionante patrimônio de trezentos anos. Iniciativa inédita, que faz jus à grandeza de Minas Gerais, a presente obra já nasce como referência indispensável a quem quiser conhecer ou se apaixonar *ainda mais* pela literatura produzida pelos mineiros. Uma aventura irrecusável.

Rogério Faria Tavares

Jornalista e Presidente da Academia Mineira de Letras.  
Presidente do BDMG Cultural entre junho de 2017 e maio de 2019.

INTRODUÇÃO

# LITERATURA MINEIRA: TREZENTOS ANOS

JACYNTHO LINS BRANDÃO

Quando, em 1980, Ouro Preto se tornou a primeira localidade brasileira a ser incluída pela Unesco na lista do Patrimônio Cultural da Humanidade, passou a fazer parte de um seleto grupo que somava então sessenta e quatro monumentos, como as necrópoles de Mênfis e Tebas, no Egito, o centro histórico de Roma e as ruínas de Cartago — constituindo o quarto local da América Latina alçado a essa condição, ao lado da cidade de Quito, no Equador; das ruínas maias de Copan, em Honduras; e da antiga cidade de Guatemala. Como se sabe, o critério básico para o reconhecimento de um patrimônio cultural pela Unesco é guardar ele a memória de uma experiência singular da humanidade, ou seja, no enorme conjunto de tudo que faz de nós humanos, trata-se de um ponto reconhecido como de especial relevância na trajetória de nossa espécie.

A justificativa para a escolha de Ouro Preto teve em vista, dentre outros fatores, “a qualidade estética da arquitetura nativa e erudita — e o modelo urbano irregular”, que “faz da cidade um tesouro do gênio humano”, com suas igrejas barrocas contendo “esculturas de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, o maior artista do Brasil colonial, e guardando pinturas de Manuel da Costa Ataíde, entre outros”. Em resumo, conclui o parecer da Unesco, “o patrimônio edificado da cidade histórica de Ouro Preto é um testemunho excepcional dos talentos criativos de uma sociedade construída sob o pioneirismo da atividade mineradora”.

De 1980 a hoje, outras dezesseis localidades brasileiras foram alçadas à condição de patrimônio cultural da humanidade, desde Olinda, já em 1982, ao Cais do Valongo e da Imperatriz, no Rio de Janeiro, em 2017, mas Minas Gerais se mantém como o estado que conta com mais sítios nessa categoria: além de Ouro Preto, o Santuário do Bom Jesus de Matozinhos, em Congonhas do Campo, o centro histórico de Diamantina e o conjunto arquitetônico da Pampulha, em Belo Horizonte.<sup>1</sup> Não se trata, aqui, de cultivar alguma espécie de bairrismo, de “mineirice” ou do chamado “mito da mineiridade”, mesmo porque falar de Minas e de seu patrimônio implica falar do Brasil, sem o qual Minas não há, e falar de patrimônio cultural da Unesco implica, mais ainda, falar da humanidade. O que desejo salientar é quanto a existência de

um patrimônio ímpar no estado redonda em responsabilidade não só em termos de sua conservação, o que sem dúvida é de extrema importância, como também de aprimoramento da experiência humana tida como *sui generis* no passado, assumindo nossa condição de herdeiros aos quais cabe escolher na herança o que é digno de nossa humanidade, recusando o que há nela de negativo. Com efeito, se foi o “pioneirismo da atividade mineradora”, bem como sua continuidade e a quase concomitante diversificação econômica da região que ergueram coisas belas, como Ouro Preto, Congonhas, Diamantina e a Pampulha, mais tantos outros locais espalhados por todo o estado, foi também e continua sendo essa mesma atividade fator de degradação do meio ambiente, de injustiças sociais e de vivo sofrimento.

Tendo como perspectiva o passado e o presente de Minas Gerais, este livro tem, como primeiro objetivo, celebrar uma efeméride. Para tanto, usa da nossa condição de herdeiros para escolher no patrimônio que nos cabe uma parte de extremo valor. São dois vetores, portanto, que nele se congregam — efeméride e herança —, cujo significado se expõe a seguir.

A efeméride são os 300 anos de criação da Capitania das Minas Gerais, por Carta-Régia do Rei D. João V, de 12 de setembro de 1720. É instrutivo acompanhar, no plano dos atos oficiais, as consequências da descoberta do ouro, nos últimos anos dos Seiscentos, na colônia portuguesa da América: é de novembro de 1709 a Carta-Régia que cria a Capitania de São Paulo e Minas de Ouro, separada

1 A lista é a seguinte: Ouro Preto, 1980; Olinda, 1982; missões jesuíticas do Rio Grande do Sul, 1983; centro histórico de Salvador, 1985; Santuário do Bom Jesus de Matozinhos, Congonhas do Campo, 1985; Plano Piloto de Brasília, 1987; Parque Nacional da Serra da Capivara, 1991; centro histórico de São Luís do Maranhão, 1997; centro histórico de Diamantina, 1999; centro histórico de Goiás Velha, 2001; Praça de São Francisco, Sergipe, 2010; paisagem cultural do Rio de Janeiro, 2012; conjunto arquitetônico da Pampulha, 2016; Cais do Valongo e da Imperatriz, Rio de Janeiro, 2017; Mosteiro de São Bento, Rio de Janeiro, 2017.

então da Capitania do Rio de Janeiro; mas apenas dez anos depois, em 1720, a região das Minas é por sua vez separada de São Paulo. Isso mostra como a ansiedade da corte portuguesa com relação às riquezas encontradas redesenha rapidamente os espaços, na tentativa de obter um controle efetivo sobre as minas, ocupadas por contingente considerável de “paulistas” e “reinóis”, além dos aventureiros que desciam da Bahia, na rota do Rio São Francisco. Para se ter uma ideia, no ano da criação da nova capitania foram enviados para Portugal nada menos que 25 mil quilos de ouro, o que dá a dimensão de com que velocidade “o pioneirismo da atividade mineradora” terminou por fazer das Minas o território mais importante do reino português. À ansiedade da corte e dos que ocupavam a terra aos milhares, em levas sucessivas, redeseñando territórios, deve-se acrescentar a ansiedade não menos tensa e geralmente desconsiderada dos habitantes originais, os diversos povos indígenas, para os quais o ouro nada dizia, mas muito provocava em termos de deslocamentos e espoliação. Ampliando-se ainda mais nossa perspectiva espacial, também no continente africano o achamento de ouro do outro lado do Atlântico provocava o êxodo de populações inteiras, condenadas ao trabalho escravo, as quais redeseñavam também os territórios das minas para onde eram levadas. Não que a conquista do Brasil pelos europeus já não tivesse implicado em muito disso, impactando três continentes, mas o ouro provocou, com a reconfiguração acelerada do espaço — em termos tanto concretos quanto simbólicos —, também uma aceleração nervosa do tempo.

A parte da herança que nos cabe — escolhida aqui para a comemoração da efeméride — é a literatura. Donde o título do livro: *Literatura mineira: trezentos anos*. Pode-se perguntar qual a pertinência de falar de uma literatura mineira — e, de novo, cumpre insistir que ela não se toma aqui de uma perspectiva bairsta nem ufanista (mesmo que se trate da comemoração de uma efeméride), mas como parte da literatura brasileira, à qual naturalmente pertence, comungando temas, gêneros e tendências. Todavia, como o leitor constatará ao longo destas páginas, a inscrição de Minas na literatura brasileira constitui um “testemunho excepcional” da experiência ímpar que aqui se viveu e ainda se vive (entre todas as

imparidades que formam nosso país), abrangendo todas as Minas (não só a do minério) e todas as Gerais, na direção de cada ponto cardeal, até onde a cultura e os falares dos mineiros se confundem com os de baianos, goianos, paulistas, fluminenses e capixabas.

Isso quer dizer que, Minas sendo muitas, também a literatura mineira tem como marca a diversidade. Foi essa perspectiva, a da diversidade, que norteou a organização deste volume. Aqui o leitor não encontrará uma história da literatura de Minas Gerais, tampouco um conjunto de colaborações feitas sob a batuta de um mesmo modelo. Concebido o desenho inicial sob o influxo dos números — 300 anos/30 ensaios —, divididos os capítulos entre temas e escritores representativos, aos autores foi dada a liberdade de elaborar seus estudos de acordo com a melhor contribuição que poderiam dar. Assim, há capítulos de grande abrangência, em termos de fatos e pessoas, ao lado de estudos com foco mais pontual.

Na primeira parte, dedicada a ensaios temáticos, o leitor encontrará trabalhos do primeiro tipo — que desenham um amplo e detalhado painel de épocas, gêneros, tendências e escritores — nos estudos de Angelo Oswaldo de Araújo Santos (“Os grupos literários e a era do *Suplemento*”), Constância Lima Duarte e Maria do Rosário Pereira (“Escritoras mineiras presente!”), Eduardo Assis Duarte (“Falas do negro na literatura de Minas”), Eliana da Conceição Tolentino (“A Geração *Suplemento* e o conto em Minas Gerais”), Fabrício Marques (“A crônica mineira”), Ivete Lara Walty (“Minas Gerais: territórios e margens da literatura”), João Antônio de Paula (“O romance de geração na literatura de Minas Gerais”), Maria Inês de Almeida (“Cantores de leitura: apontamentos sobre literatura indígena em Minas Gerais”) e Raquel Beatriz Junqueira Guimarães (“Poesia de Minas sempre contemporânea”). Ainda nesse conjunto se encontram também textos que elegem uma perspectiva mais concentrada, como o fazem Emílio Maciel (“Os bens e o sangue”), Eneida Maria de Souza (“Modernismo revisitado”), Leda Martins (“Um teatro de formas híbridas”), Lucia Castello Branco (“O erotismo das minas e o feminino de ninguém”), Nabil Araújo (“Crítica literária”) Paulo Fonseca Andrade (“Evadir-se com o outro”) e Sérgio Alcides (“Capitania de letras gerais”).

A isso se somam, na segunda parte, os ensaios dedicados a alguns dos escritores mais representativos da cena literária mineira, a saber: “A escrivivência de Conceição Evaristo”, por Aline Arruda; “Lúcio Cardoso: um andarilho à beira abismo”, de Andréa de Paula Xavier Vilela; “Cláudio Manuel da Costa, poeta das Minas Gerais”, por Andréa Sirihal Werkema; “História e solidão: Alphonsus de Guimaraens”, de Anelito de Oliveira; “A subversão barroca e outras subversões nas *Memórias* de Pedro Nava”, de Antônio Sérgio Bueno; “*No creio en brujas, pero que las hay, las hay*: a propósito da vida e obra de Murilo Rubião”, de Audemaro Taranto Goulart; “O demônio da tristeza e a vontade da alegria: considerações sobre a literatura de Adélia Prado”, por Cláudia Campos Soares; “Bernardo Guimarães: um projeto de nação”, de Daniela Magalhães da Silveira; “Henriqueta Lisboa: para além das páginas impressas”, por Kelen Benfenati Paiva; “Júlio Ribeiro e a luta das ideias”, de Marcos Rogério Cordeiro; “Guimarães Rosa: vida e obra nos alinhavos da linguagem”, de Márcia Marques de Moraes; “O sentimento de origem na poesia de Carlos Drummond de Andrade”, por Mário Alex Rosa; “Carlos Herculano Lopes em quatro tempos”, de Telma Borges; e “Murilo Mendes: poeta plural”, de Wesley Thales de Almeida. Também neste caso os autores adotam estilos e abordagens variados, considerando a história, a biografia, as teorias da literatura, sempre em função, como é natural, de prover uma leitura das obras dos escritores em pauta.

É intencionalmente que relacionei acima temas e autores de cada um dos ensaios, pois, além de oferecer um panorama dos 300 anos de literatura mineira, este livro pretende também, reunindo tal conjunto de colaboradores, ressaltar a pujança dos estudos literários em nosso estado.<sup>2</sup> Ao lado de críticos, professores, pesquisadores já consagrados comparecem colegas jovens, que continuam com competência o trabalho nessa parte da nossa herança que se pode dizer das mais valiosas. Os ensaístas não se dissolvem atrás dos temas — como seria apropriado caso estivessem escrevendo, por exemplo, verbetes de enciclopédia —, mas mantêm plenamente sua dicção autoral, sendo este o motivo por que os textos, nas duas seções, não são organizados nem por cronologia, nem por gênero, nem por nenhum outro critério desse tipo,

mas simplesmente na ordem alfabética de seus autores. Entre aquilo de que se escreve e aqueles que escrevem, o que se pretende que seja a marca desta publicação é a própria diversidade. Por uma razão bastante simples: seria impossível abarcar cada detalhe dos 300 anos — todas as épocas, todos os estilos, todos os gêneros, todas as tendências e, especialmente, todos os escritores — mais todos os seus estudiosos. O que se oferece aqui, portanto, poderia ser entendido como uma mostra — não amostra, mas mostra, exercício de visão, espetáculo: *epideixis* — que sem dúvida diz muito sobre a literatura de Minas.

Se tem razão Manuel Bandeira ao observar como o fastígio das minas foi efêmero, uma parte dos monumentos de nossas “vilas do ouro” tendo mesmo sido acabados depois de sua plenitude,<sup>3</sup> poderíamos considerar que seria um dos traços distintivos da literatura mineira um sentimento decorrente da aceleração do tempo — que fez com que vilas ricas logo se mudassem em vilas pobres (ou vice-versa, no ritmo da diversificação dos ciclos econômicos) —, ou seja, a experiência de um certo descompasso temporal, como se as diferentes gerações tivessem chegado sempre a desoras (atrasados ou adiantados, mas sempre em falta de pontualidade). Se esta não é uma história da literatura mineira, o leitor poderá, de qualquer modo, constatar que a literatura, desde o início, acompanhou a trajetória da formação e das transformações de Minas.

Isso se constata já nos primórdios, quando o teatro teve um papel destacado nas diversas manifestações da vida social — das procissões de Ouro Preto aos espetáculos no teatrinho de Chica da Silva, em Diamantina —,<sup>4</sup> aliando-se à presença de poetas de grande prestígio ainda na época colonial, os integrantes da chamada “Arcádia mineira”, como Tomás Antônio Gonzaga, Alvarenga Peixoto e Cláudio Manuel da Costa.<sup>5</sup> Mesmo

2 Cf. Nabil Araújo, “Crítica literária”.

3 Cf. Emílio Maciel em “Os bens e o sangue”, neste volume.

4 Cf. Leda Martins, em “Um teatro de formas híbridas”, também neste volume.

5 Cf. Nabil Araújo, “Crítica literária”; Sérgio Alcides, “Capitania de letras gerais”, idem.

que as convenções da poesia arcádica pareçam cobrir com um véu de imagens tomadas da Antiguidade clássica a natureza e a sociedade das Minas — alterando nomes, como Dirceu e Marília em vez de Tomás e Maria Doroteia, Chile e Santiago no lugar de Minas e Ouro Preto —, as contradições do que é local se encontram, nesses poetas, veladas ou muitas vezes desveladas, como nos versos que Cláudio Manuel da Costa dedica ao Ribeirão do Carmo, de sua cidade natal, Mariana:

Leia a posteridade, ó pátrio Rio,  
Em meus versos teu nome celebrado,  
Por que vejas uma hora despertado  
O sono vil do esquecimento frio.<sup>6</sup>

De fato, os poetas escolhem o que deve ser visto e o que deve ser ocultado, na sua complexa condição de colonizadores/colonizados, como naquilo que Gonzaga afirma que Marília não verá, justamente os aspectos que envolvem trabalho duro para tirar riquezas do solo e, principalmente, escravidão:

Tu não verás, Marília, cem cativos  
Tirarem o cascalho e a rica terra,  
Ou dos cercos dos rios caudalosos,  
Ou da minada serra.

Não verás separar ao hábil negro  
Do pesado esmeril a grossa areia,  
E já brilharão os granetes de ouro  
No fundo da bateia.<sup>7</sup>

Ainda no mesmo contexto setecentista e já adentrando os primeiros anos do século seguinte, é de destacar a presença de escritoras: Bárbara Heliodora, a qual, numa antecipação do indianismo romântico, cantou que “Eu vi o Pão de Açúcar levantar-se / E no meio das ondas transformar-se / Na figura de um índio, o mais gentil / Representando só todo o Brasil!”, bem como a ouro-pretana

Beatriz Brandão, que dedicou a sua prima Maria Doroteia Joaquina de Seixas, a Marília, de Tomás Antônio Gonzaga, estes versos:

Essa beleza, que imortalizara  
Do mais terno amador a acorde lira;  
Essa Marília de Dirceu querida,  
Cessou de respirar, já não existe!<sup>8</sup>

Atentos aos movimentos estéticos do século XIX, encontramos então, dentre os autores mineiros, Bernardo Guimarães, que fez de sua literatura um projeto em prol da abolição da escravidão;<sup>9</sup> Júlio Ribeiro, envolto com os excessos do naturalismo pseudo-cientificista;<sup>10</sup> e o simbolista Alphonsus de Guimaraens, que se eleva em seus versos ao ápice do mais puro lirismo e misticismo, como no poema tornado um clássico:

Entre brumas, ao longe, surge a aurora,  
O hialino orvalho aos poucos se evapora,  
Agoniza o arrebol.  
A catedral ebúrnea do meu sonho  
Aparece na paz do céu risonho  
Toda branca de sol  
E o sino canta em lúgubres resposos:  
“Pobre Alphonsus! Pobre Alphonsus!”<sup>11</sup>

É também no mesmo século, com a Independência e a introdução da imprensa no Brasil e em Minas, que as formas de expressão se multiplicam, com poetas e prosadores ocupando espaços nos jornais e revistas, o que se desdobra, com ritmo variado, durante todo o século XX. No nosso estado, esse movimento principia com as folhas “Compilador Mineiro” (1823), “Abelha do Itacolomi” (1824–25) e “O Universal” (1825–42), ao que se soma a primeira revista literária aqui aparecida, “O Recreador Mineiro”, dirigida pelo editor e livreiro Bernardo Xavier Pinto de Souza,<sup>12</sup> além de — o que pode surpreender os leitores — publicações feministas, dirigidas e escritas por mulheres, como “O Sexo Feminino”, jornal

6 Cf. Andréa Werkema, “Cláudio Manuel da Costa”, idem.

7 Cf. Sérgio Alcides, “Capitania de letras gerais”, idem.

8 Cf. Constância Lima Duarte e Maria do Rosário A. Pereira, em “Escritoras mineiras presentes!”

9 Cf. Daniela Magalhães da Silveira, em “Bernardo Guimarães: um projeto de nação”.

10 Cf. Marcos Rogério Cordeiro Fernandes, em “Júlio Ribeiro e a luta das ideias”.

11 Cf. Anelito de Oliveira, em “História e solidão”.

12 Cf. Ângelo Oswaldo de Araújo Santos, “Os grupos literários e a era do *Suplemento*”.

fundado em Campanha da Princesa, em 1873, por Francisca Senhorinha da Mota Diniz.<sup>13</sup> Já no século passado, nas relações entre imprensa e literatura, lugar de honra cabe ao *Suplemento literário* do “Minas Gerais”, que agitou os meios literários e artísticos de Minas e do Brasil a partir do final dos anos 1960, sob a liderança de Murilo Rubião,<sup>14</sup> sendo também nas páginas dos jornais que nasceu aquele que pode ser considerado “o mais amável dos gêneros”, a crônica, que em Minas conheceu uma constelação de nomes de primeira linha, como Carlos Drummond de Andrade, Fernando Sabino, Humberto Werneck e Luís Giffoni.<sup>15</sup>

É claro que uma história não se constitui pela simples sucessão temporal de fatos e feitos, mas pelo modo como fatos e feitos se apropriam dos meios existentes, criam novos recursos e constantemente os recriam, pois história é transformação. Além, portanto, de perceber como a literatura percorre de cabo a rabo os 300 anos de Minas Gerais, o importante é atentar para o modo como ela, em sua extemporaneidade, se faz contemporânea de seu tempo e se diversifica. Se, no passado, as partes de nós por motivos diversos marginalizadas só encontravam nas letras uma voz delegada — e, por isso mesmo, submetida a todo tipo de estereótipo a que se costumam sujeitar aqueles baixados à condição de “outros” —, um traço marcante da literatura nacional e não menos da mineira, desde a segunda metade do último século, são as vozes das margens que passam a ocupar seu lugar no sistema literário. Isso se aplica à chamada literatura marginal, uma produção tipicamente urbana de autores que assumem, contra todo tipo de prevenção, seu “lugar de fala”, como na autofagia de Rogério Coelho: “Autófago aqui, sou Eu que ergo paredes no meu muro interior, e compro revolver pra me armar contra o pó, contra a coragem dos dias,

que mandam hoje mãe vender filha sem dó, / contra a prostituição de um governo que cala a verdade, promove a impunidade, pra fazer a carreira de PÓder na cidade. Ah! Cidade.”<sup>16</sup> Isso se aplica também aos povos indígenas, os quais, entre oralidade e escrita, assumem seu protagonismo, dando testemunho de como a poesia substitui documentos e guarda a memória e as identidades: “Para isso eu dou terras / puros índios morar [...]. / A missão para morada / O brejo para o trabalho / Os campos gerais para as meladas e caçadas / E as margens dos rios para as pescadas. / Dei, registrei, selei”.<sup>17</sup> Isso se aplica por igual às vozes negras na literatura de Minas, da “escrivência” de Conceição Evaristo — que certa vez declarou: “Eu não nasci rodeada de livros. Nasci rodeada de palavras” —<sup>18</sup>; ao vanguardismo de Adão Ventura, que não tem pejo de tocar nas feridas:

**Negro Forro  
minha carta de alforria  
não me deu fazendas,  
nem dinheiro no banco,  
nem bigodes retorcidos.**

**minha carta de alforria  
costurou meus passos  
aos corredores da noite  
de minha pele.**<sup>19</sup>

Em outro diapasão, não menos importante, inovador e diversificado, encontra-se a literatura dirigida a crianças e adolescentes, que tem conhecido em Minas, desde o século passado, uma importância crescente, desde a recriação de histórias orais populares por Alexina de Magalhães Pinto à produção de outros autores, como Lúcia Machado de Almeida, Angela Lago, Guimarães Rosa, Wander Piroli, Ângelo Machado, Sebastião Nunes, Lucia Castello Branco e Bartolomeu

13 Cf. Constância Lima Duarte e Maria do Rosário A. Pereira, em “Escritoras mineiras presentes!”

14 Cf. Ângelo Oswaldo de Araújo Santos, “Os grupos literários e a era do Suplemento”, Eliana da Conceição Tolentino, “A Geração Suplemento e o conto em Minas Gerais” e Audemaro Taranto Goulart, “*No creio en brujas, pero que las hay, las hay*”.

15 Cf. Fabrício Marques, “A crônica mineira”.

16 Cf. Ivete Lara Walty, “Minas Gerais: territórios e margens da literatura”.

17 Cf. Maria Inês de Almeida, “Cantores de leitura”.

18 Cf. Aline Arruda, “A escritvência de Conceição Evaristo”.

19 Cf. Eduardo Assis Duarte, “Falas do negro na literatura de Minas”.

Campos de Queirós. Segundo este último, mais que assumir qualquer papel delegado — por exemplo, o de servir, sobretudo na escola, para o ensino de língua ou para inculcar bons princípios — a literatura infanto-juvenil deve permitir a seu jovem leitor a experiência de liberdade: “Realidade e fantasia se equivaliam ao perceber que o mundo ganha mais dimensão com a força da fantasia. Todo real que admiramos é uma fantasia que ganhou corpo. Marcamos nossa presença no mundo se acrescentamos a ele o que nos é particular”.<sup>20</sup>

Se essa pluralidade de vozes pode ser considerada uma marca da literatura mineira contemporânea, não se poderia dizer que constitua algo de alienígena, embora seja novo, pois a diversidade sempre esteve, em formas variadas, nela presente. Os próprios movimentos de época aqui nunca foram compactos, admitindo variações, como aconteceu com o Modernismo que, em Minas, ficou entre “o ambiente barroco e interiorano” das velhas cidades e “o traçado geométrico e moderno” de Belo Horizonte, motivando “a formação de um tipo de modernidade que se distanciava das outras”, ou seja, “entre o arcaico e o novo, o império e a república, instaurava-se a constatação de ser o moderno dotado de natureza heterogênea e plural”.<sup>21</sup> Essa modernidade *sui generis* — de que Belo Horizonte é emblema de muitos sentidos — expressa-se tanto nos prosadores — cronistas, contistas, romancistas e memorialistas — quanto nos poetas, mesmo naqueles mais intimistas, como Henriqueta Lisboa: conforme suas palavras, a cidade “cresce das mãos dos operários / canta pelo timbre dos poetas / define-se no porte dos guias / espairose no afã dos atletas / explode na estridência das máquinas.”<sup>22</sup> É o mesmo sentido do múltiplo, na forma de dilaceramento, que se encontra superlativado

num poeta como Murilo Mendes, o qual declara ser assim “porque dentro de mim discutem um mineiro, um grego, um hebreu, um indiano, um cristão péssimo, relaxado, um socialista amador”.<sup>23</sup>

É entretanto enquanto “sistema” que uma literatura se conforma — para usar o termo de Antonio Candido —, o que implica em produção, difusão e recepção das obras — ou seja, em autores, editores e leitores —, mas, mais que isso, eu diria que ela se afirma enquanto diálogo em todos esses níveis, o qual termina por constituir uma autêntica rede que se confunde com a própria rede da cultura. A forma como, no mais difundido dos gêneros modernos, os romancistas mineiros se sucedem em gerações que cultivam relações sincrônicas e diacrônicas, é suficientemente expressiva nesse aspecto, desde Bernardo Guimarães<sup>24</sup> até a contemporaneidade, uma longa relação de autores que inclui, dentre outros, Aníbal Machado, Eduardo Friere, Fernando Sabino, Mário Palmério, Darcy Ribeiro, Benito Barreto, Autran Dourado, Rui Mourão, Jaime Prado Gouvêa, Sérgio Sant’Anna, Ivan Angelo, Roberto Drummond, Luiz Vilela, Oswaldo França Júnior, Silvano Santiago, Luiz Fernandes de Assis,<sup>25</sup> mais Maria José de Queiroz,<sup>26</sup> Carlos Herculano Lopes,<sup>27</sup> Conceição Evaristo,<sup>28</sup> além da tríade Cyro dos Anjos, Lúcio Cardoso e Guimarães Rosa.<sup>29</sup>

A referência aos três últimos permite marcar mais uma característica dos trabalhos que aqui se oferecem ao leitor, os quais também apostam no diálogo. É que todos eles, tratando cada qual de temas ou autores específicos, inevitável e desejavelmente vão tecendo a rede e construindo o panorama — no sentido etimológico de visão do todo — que podemos chamar de literatura mineira. Mesmo com relação a autores em aparência tão diversos quanto

20 Cf. Paulo Fonseca Andrade, “Evadir-se com o outro”.

21 Cf. Eneida Maria de Sousa, “Modernismo revisitado”.

22 Cf. Kelen Benfenati, “Henriqueta Lisboa: além das páginas impressas”.

23 Cf. Wesley Thales de Almeida, “Murilo Mendes poeta plural”.

24 Cf. Daniela Magalhães da Silveira, “Bernardo Guimarães: um projeto de nação”.

25 Cf. João Antônio de Paula, “O romance de geração na literatura de Minas Gerais”.

26 Cf. Constância Lima Duarte e Maria do Rosário A. Pereira, em “Escritoras mineiras presentes”.

27 Cf. Telma Borges, “Carlos Herculano Lopes em quatro tempos”.

28 Cf. Aline Arruda, “A escrivência de Conceição Evaristo” e Eduardo Assis Duarte, “Falas do negro na literatura de Minas”.

29 Cf. Emílio Maciel, “Os bens e o sangue”.

Murilo Rubião,<sup>30</sup> Lúcio Cardoso<sup>31</sup> e Guimarães Rosa,<sup>32</sup> o leitor sem dúvida descobrirá os fios da teia que os tornam representantes da literatura de Minas. Em alguns casos, os próprios ensaístas optaram por explorar justamente esses fios que demonstram de modo superlativo a procedência de falar de uma literatura que se compraz em dobrar-se sobre si mesma, explorando nas origens mineiras uma certa dicção *sui generis*, como no caso do descompasso existencial dos heróis de Cyro dos Anjos, Lúcio Cardoso e Guimarães Rosa,<sup>33</sup> ou do erotismo como manifesto em Adélia Prado, Laís Corrêa de Araújo e Maura Lopes Cançado.<sup>34</sup>

De um modo exemplar essa teia manifesta-se na “doce herança drummondiana”,<sup>35</sup> ou seja, no modo como a poesia de Carlos Drummond de Andrade reverbera em inúmeros outros poetas, realçando-se justamente aquilo que tem de mais mineiro — e não menos universal —, um certo “sentimento de origem” que leva às imagens tanto do poeta “gauche na vida” quanto do “fazendeiro do ar”, aquele que ainda no início da carreira confessava:

*Tive ouro, tive gado, tive fazendas.  
Hoje sou funcionário público.  
Itabira é apenas uma fotografia na parede.  
Mas como dó!*<sup>36</sup>

De fato, Drummond assumiu um papel fulcral na literatura mineira não só enquanto faz a ponte entre o seu presente e o passado cujas raízes se fincam naquele “pioneirismo da atividade mineradora” de nossos pais (“*La maison de mon père était vaste et commode...*”), mas principalmente também enquanto se projeta em vários futuros. Assim, se Adélia Prado co-responde à imagem do poeta gauche, proclamando

*Quando nasci um anjo esbelto,  
desses que tocam trombeta, anunciou:  
vai carregar bandeira.  
Cargo muito pesado para mulher,  
esta espécie ainda envergonhada,*<sup>37</sup>

Cacaso, por seu lado, re-plica o “fazendeiro do ar” no seu “fazendeiro do mar”:

*Mar de mineiro é  
inho  
mar de mineiro é  
vão  
mar de mineiro é chão  
mar de mineiro é margem [...]  
mar de mineiro é minério  
Mar de mineiro é  
gerais  
mar de mineiro é  
campinas  
mar de mineiro é  
Goiás  
Mar de mineiro é colinas  
mar de mineiro é  
minas;*<sup>38</sup>

e do mesmo modo Ana Martins Marques re-escreve o drummondiano “O lutador” (“Lutar com palavras / é a luta mais vã. / Enquanto lutamos / mal rompe a manhã. / São muitas, eu pouco. / Algumas, são fortes / como o javali”):

*Atingidas em combate  
as palavras oferecem  
sua outra face.  
São poucas,  
Eu muitos.  
Da luta vã  
resta a manhã.*<sup>39</sup>

30 Cf. Audemaro Taranto Goulart, “*No creio en brujas, pero que las hay, las hay*”.

31 Cf. Andréa de Paula Xavier Vilela, “Lúcio Cardoso: um andarilho à beira abismo”.

32 Cf. Márcia Marques de Moraes, “Guimarães Rosa: vida e obra nos alinhavos da linguagem”.

33 Cf. Emílio Maciel, “Os bens e o sangue”.

34 Cf. Lúcia Castello Branco, “O erotismo das minas e o feminino de ninguém”.

35 Cf. Raquel Beatriz Junqueira Guimarães, “Poesia de Minas sempre contemporânea”.

36 Cf. Mário Alex Rosa, “O sentimento de origem na poesia de Carlos Drummond de Andrade”.

37 Cf. Cláudia Campos Soares, “O demônio da tristeza e a vontade da alegria”.

38 Cf. Raquel Beatriz Junqueira Guimarães, “Poesia de Minas sempre contemporânea”.

39 Cf. Raquel Beatriz Junqueira Guimarães, “Poesia de Minas sempre contemporânea”.

Talvez, mais que a naturalidade de um conjunto de escritores e de obras — o que por si só já é amplo e expressivo —, o que justifica falar de literatura mineira seja a própria inscrição de Minas na produção de prosadores e poetas, algo mais arragado, muito entranhado e muitas vezes especialmente dolorido. Nas palavras de Lúcio Cardoso, que faz parte dos intelectuais mineiros auto-exilados em outras partes do Brasil, Minas permanece

esse espinho que não consigo arrancar do meu coração — fui menino em Minas, cursei Minas e os seus córregos, vi nascer gente e morrer em Minas, na época em que as coisas contam. O que amo em Minas é sua força bruta, seu poder de legenda, de terras lavradas pela aventura que, sem me destruir, incessantemente me alimenta. O que amo em Minas são os pedaços que me faltam, e que, não podendo ser recuperados, ardem no seu vazio, à espera de que eu me faça inteiro — coisa que só a morte fará possível.<sup>40</sup>



Sintomaticamente, no momento em que escrevo esta apresentação para um volume que se pretende comemorativo dos 300 anos do reconhecimento oficial de nosso pedaço de chão como um ente político (tendo ele então já uma extensão quase correspondente à atual, a que faltava praticamente só a adição do Triângulo Mineiro, ocorrida no século seguinte), meu sentimento de Minas coincide com o expresso por Leticia Malard, ao tratar do que seria nosso primeiro documento de “literatura histórica” — as “cartas do primeiro governador de Minas Gerais para o rei de Portugal” — em trabalho que fecha outro volume comemorativo, publicado pelo BDMG Cultural em 2018: *Estudos sobre Belo Horizonte e Minas Gerais nos trinta anos do BDMG Cultural*. Ela começa, com propriedade, lembrando:

Há exatamente 300 anos, em 1718, foi construída a capela de São Bento, situada no destruído distrito de Bento Rodrigues, Mariana – MG. Os arqueólogos holandeses conseguiram tirar o barro daquele monumento histórico. A lama não levou as fundações de pedra do edifício, mas um dos lados veio abaixo. Segundo

revelou Daniel Camargos, a função do aposentado Filomeno da Silva, 82 anos, era cuidar da capelinha desde os 13 anos. Três séculos de mineração e destruição. Começou-se com o ouro e acaba-se com o minério.<sup>41</sup>

De lá para cá, Minas Gerais assistiu de novo, estarrecida pela reincidência, a tragédia de proporções muito maiores que se abateu sobre Brumadinho neste ano de 2019, como assiste ao clima de apreensão que paira sobre tantas das antigas vilas do ouro — como Barão de Cocais, posta sob regime ininterrupto de alerta nas sirenes e nas almas. Sim, podemos dizer que a experiência *sui generis* de Minas, para os mineiros, é carregada da ambivalência de uma riqueza que ergue e destrói coisas belas, no passado como agora — agora talvez em proporções maiores de destruição, mercê do avanço das tecnologias que permitem explorar espaços mais amplos em tempos cada vez mais exíguos. Já em 1976, quando a ganância da mineração cortava partes da Serra do Curral, exclamava Drummond: “Meu Triste Horizonte e destroçado amor”.

Escolhendo uma das partes mais admiráveis da herança que os 300 anos nos legam, não podemos, os que aqui escrevemos, esquecer a parte da herança que esperamos seja superada — ganância, corrupção, destruição da natureza, espoliação das populações indígenas, escravidão, marginalização, pobreza, males que também já atravessam três séculos. Nossa esperança é que Minas saiba superar-se para construir seu futuro. Menos que esperança, este volume pretende expressar a profunda confiança que os mineiros (mesmo que confiança de mineiro tenha sempre algo de desconfiada...) têm na capacidade que, apesar dos males, Minas tem de fazer coisas boas — e no meio disso, muita literatura.

40 Cf. Andréa de Paula Xavier Vilela, “Lúcio Cardoso: um andarilho à beira abismo”.

41 MALARD, Leticia. Literatura histórica: cartas do primeiro governador de Minas Gerais para o rei de Portugal. In: DUTRA, Eliana de Freitas; BOSCHI, Caio C. (Org.). *Estudos sobre Belo Horizonte e Minas Gerais nos trinta anos do BDMG Cultural*. Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2018.

É uma confiança confiada justamente porque em nossa gente — num “nossa” inclusivo que não deixe ninguém de fora —, essa gente que sabe, nos termos de Pedro Nava, o quanto Minas é “eterna, Minas perena [...]”. Não lembram? Hitler e seus fornos crematórios. Adiantou? E nós, mineiros, somos os judeus do Brasil. Imperiais, incorrigíveis, perenos”.<sup>42</sup>



Este livro só se tornou possível por iniciativa do então Presidente do BDMG Cultural, o jornalista Rogério Faria Tavares, o qual não só o concebeu, como acompanhou com toda sua gentileza a elaboração do volume, colocando à disposição dos colaboradores sua equipe e todos os recursos necessários. Ao lado de outras iniciativas importantes no campo da cultura de Minas, esperamos que este último produto de sua profícua gestão esteja à altura da importância da efeméride e, sobretudo, desta parte de nossa herança que é a literatura mineira. Cumpre agradecer também à sensibilidade da nova Presidente do BDMG Cultural, a jornalista Gabriela Moulin, que assumiu a continuidade do projeto, levando-o à etapa final de publicação.

O que se espera é que este livro sirva de incentivo para outros empreendimentos, no próprio ritmo de como, a cada esforço, se atingem objetivos mais ambiciosos. De modo especial, espera-se que ele possa cooperar para o estudo e usufruto de nossa literatura, na convicção de que a superação da parte indesejável de nossa herança tricentenária não se fará sem investimento decidido na educação — no sentido não de informação, mas de efetiva transformação. Como escreveu uma de nossas mais ilustres representantes da crítica e da teoria da literatura, Maria Luiza Ramos:

O conhecimento adquirido numa educação sistemática é, sem dúvida, de fundamental importância. Entretanto, a existência não se circunscreve aos limites de uma consciência individual, e é na condição caótica do presente que se abre espaço para a criatividade, num desafio ao determinismo das relações locais. De nossa entrega ao imprevisível resultam os nossos atos. Chame-se a isto coragem, ou tenha o nome que tiver.<sup>43</sup>

Acrescente-se que esse projeto de educação libertadora não se fará sem a participação efetiva da literatura, incorporada desde os primeiros anos de vida à fruição do mundo por cada pessoa. Não como imposição ou concessão, mas como exercício do que Antônio Cândido chamou “o direito à literatura” — um direito de cidadania como tantos outros pelos quais é preciso sem trégua lutar. Na prática desse direito o leitor deve, necessariamente, ter um papel ativo, que não pode ser tolhido por nenhum tipo de instrumentalização, pois é nele — no leitor — que se dá o encontro com o outro a que a literatura convida. Nos termos de Bartolomeu Campos de Queirós,

Fundamental, ao pretender ensinar a leitura, é convocar o homem para tomar a sua palavra. Ter a palavra é, antes de tudo, munir-se para fazer-se menos indecifrável. Ler é cuidar-se, rompendo com as grades do isolamento. Ler é evadir-se com o outro, sem, contudo, perder-se nas várias faces da palavra. Ler é encantar-se com as diferenças.<sup>44</sup>

42 Cf. Antônio Sérgio Bueno, “A subversão do barroco e outras subversões nas Memórias de Pedro Nava”.

43 Cf. Nabil Araújo, “Crítica literária”.

44 Cf. Paulo Fonseca Andrade, “Evadir-se com o outro”.



PARTE 1

ESTUDOS  
TEMÁTICOS

# OS GRUPOS LITERÁRIOS E A ERA DO *SUPLEMENTO*

ANGELO OSWALDO DE ARAÚJO SANTOS

---

A imprensa, desde os seus primórdios em Minas Gerais, ao raiar a independência nacional, foi o campo fértil em que passaram a trabalhar os poetas, escritores e intelectuais da então mais populosa, urbanizada e rica província do Império. Havia a tradição dos poetas árcades autores de livros publicados em Lisboa e dos manuscritos setecentistas que circularam geralmente com versos críticos para ironizar sobretudo governadores como Lourenço de Almeida (1732) e Luís da Cunha Menezes, o “Fanfarrão Minésio” das Cartas Chilenas (1788). Com o fim da interdição colonial, todos conquistaram o direito de imprensa. A literatura encontrou no jornal o espaço amplo e generoso para a sua divulgação. Os jornais multiplicaram-se, rapidamente, e em todas as cidades e vilas surgiram folhas nas quais se estampavam as colaborações dos letrados mais ativos.

Xavier da Veiga, criador do Arquivo Público Mineiro (1895), levantou a história da imprensa em Ouro Preto, de 1807 até 1897. Naquele ano inicial, talvez o anterior (1806), como afirmam outros historiadores, surpreendeu a então Vila Rica o primeiro livro impresso no Brasil. Cabe lembrar que pode ter sido o segundo, considerado o opúsculo do brigadeiro José Fernandes Pinto Alpoim, na oficina carioca de Antônio Isidoro da Fonseca, em 1748. A façanha em Vila Rica deveu-se ao padre José Joaquim Viegas de Menezes, realizada pelo processo de calcografia, com a técnica de gravura a buril. Foi assim que ele imprimiu o “Canto Encomiástico”, poema laudatório de Diogo Pereira Ribeiro de Vasconcelos endereçado ao governador da Capitania, Pedro Maria Xavier de Ataíde e Mello. Os primeiros jornais vieram após a independência: “Compilador Mineiro” (1823), “Abelha do Itacolomi” (1824–25) e “O Universal” (1825–42).

A historiadora Francelina Ibrahim Drummond focalizou, em tese de mestrado na UFMG, em 1995, uma raridade da hemeroteca ouro-pretana do século XIX, a coleção completa de “O Recreador Mineiro”, encontrada na Biblioteca Nacional. Trata-se da primeira revista literária de Minas Gerais, fundada e dirigida em Ouro Preto pelo editor e livreiro Bernardo Xavier Pinto de Souza. Com matéria variada sobre literatura e história, o “Recreador” contemplava o mais recorrente gosto da época. Segundo o viajante inglês Richard Burton, que visitou Ouro Preto e a mina de

Morro Velho em 1867, deixando um saboroso livro sobre a viagem, os jornais eram “o mais importante alimento literário de toda Minas”.

Francelina Ibrahim Drummond, em novas investigações, veio revelar a riqueza das fontes historiográficas encontradas nos numerosos jornais da velha capital mineira, como ainda a opulência da produção literária do Oitocentos. O romancista e poeta Bernardo Guimarães foi assíduo nos diários de Ouro Preto, bem como nos do Rio de Janeiro, nos quais também se lia a poeta ouro-pretana Beatriz Brandão, prima da Marília de Dirceu (Maria Doroteia Joaquina de Seixas). Bernardo e o diamantinense Aureliano Lessa foram colegas em São Paulo, na busca do diploma de bacharel, e ali deixaram lembranças fabulosas, ao lado do poeta romântico Álvares de Azevedo. No “Correio Oficial de Minas”, em 1858, Rodrigo José Ferreira Bretas publicou suas notas biográficas sobre Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. No final do século, José Severiano de Rezende divulgava poesia e prosa em jornal de São João del Rei. Em Conceição do Mato Dentro, Alphonsus de Guimaraens dirigiu um jornal, no qual publicou grande número de poemas. Severiano e Alphonsus conviveram em São Paulo, como estudantes de Direito e amigos de Freitas Valle, o legendário Jacques d’Avray da Villa Kyrial, grande salão dos poetas simbolistas e da *belle-époque* paulistana.

Juiz de Fora, a primeira cidade industrial do Brasil, como frisou Lindolfo Gomes no seu hino, fez com que densa movimentação literária também ali se produzisse. A obra do poeta Belmiro Braga atingiu ampla repercussão, no início do século XX. O parnasianismo empolgava. Foi ele um dos fundadores da Academia Mineira de Letras, em 1909, fato que acentuou a expressão singular da cidade, enquanto a recém-nascida Belo Horizonte ainda não assumia as dimensões de uma capital. Havia muitos jornais, ligação direta com o Rio de Janeiro e diversos autores com livros publicados. Belmiro Braga recebeu procuração de Alphonsus de Guimaraens para tomar posse em seu nome, conforme o bilhete cujo fac-símile Henriqueta Lisboa ofereceu-me para que eu o publicasse no Suplemento Literário, em momento estratégico de confronto com o sodalício do qual acabei por fazer parte.

A inauguração de Belo Horizonte ocorreu em 12 de dezembro de 1897. A nova capital

do Estado foi edificada pelos ideais republicanos de ordem e progresso, metas impossíveis nas íngremes ladeiras e nas encostas abruptas de Ouro Preto. A moderna cidade conquistada no limiar do século ensejou a reunião de mineiros das diversas regiões do Estado, sobretudo de jovens estudantes que se arremeteram em sucessivas gerações literárias, por meio das quais se narra a própria história de Belo Horizonte. Antes, os intelectuais mineiros se reuniam no Rio de Janeiro, atraídos pela capital do país, ou em São Paulo, matriculados na Faculdade de Direito dos Arcos de São Francisco.

A província não lhes oferecia um ponto de convergência, pelo que o século XX veio dar-lhes uma sonhada metrópole mineira, com possibilidades até então impossíveis nas envelhecidas vilas do ouro.

Ao mesmo tempo em que os grupos se articulavam, seus integrantes passavam a registrar a própria história belo-horizontina. O sabarense Avelino Fóscolo ambientou o romance “A Capital” nos canteiros de obras da então chamada oficialmente Cidade de Minas. Nesse polo de aglutinação e diálogo, logo se organizaram em grupo os poetas parnasianos, entre os quais o piauiense Da Costa e Silva, por um tempo residente em Belo Horizonte. Deles ficaram o busto de Mendes de Oliveira, numa lateral da praça Afonso Arinos, e o de Azevedo Júnior, na praça da Liberdade. Vale lembrar que a avenida Paraopeba ganhou o nome de Augusto de Lima, mais por ter sido ele governador e um dos fundadores da capital que por sua obra poética de tom simbolista. Carlos Drummond de Andrade, João Alphonsus e Pedro Nava iriam guardar a memória de Belo Horizonte, assim como em seguida o fizeram Cyro dos Anjos, com seu “Amanuense Belmiro”, e o quarteto Otto Lara Resende, Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos e Hélio Pellegrino, vindo, na sequência, Rui Mourão, Silvano Santiago, Ivan Angelo, Oswaldo França Júnior, Roberto Drummond, Ricardo Aleixo e Fabrício Marques.

A década de 1920 foi aberta com a eclosão do modernismo e a formação do grupo da rua da Bahia. A jovem capital havia provocado o aparecimento de muitos jornais. O principal deles, “Diário de Minas”, teve a chancela oficial do Partido Republicano Mineiro, sob o atento controle da “Tarasca”, apelido dado à

direção do PRM. Foi nesse jornal conservador que, em 1920, Carlos Drummond de Andrade viu o seu primeiro texto impresso, por iniciativa do diretor, o poeta parnasiano José Oswald de Araújo, que ali atuava ao lado do erudito escritor, poeta e tradutor Arduíno Bolívar. “Boletim do PRM / clarim do Modernismo”, sintetizou Drummond em sua poesia-memória. Se o governo tinha este veículo oficioso, para modelar a opinião pública, sobre ele pairava o órgão oficial do Estado, o “Minas Gerais”, repleto de nomeações e de “suetos”, em que os literatos difundiam, nos desvãos da matéria burocrática, seus variados escritos.

Ao mesmo tempo, começaram a despontar revistas criadas pelos grupos literários, tanto na eferescente Belo Horizonte quanto, surpreendentemente, em cidades do interior do Estado. A geração de década de 20, sob a liderança de Carlos Drummond de Andrade, lançou “A Revista”, que logrou completar três edições, em 1925. Igualmente com cerca de 20 anos de idade, os poetas Emílio Moura, Pedro Nava, Martins de Almeida e Abgar Renault dela participaram, com entusiasmo. Formaram o grupo da Rua da Bahia, ali reunindo-se no Café Estrela e na Livraria Francisco Alves. Milton Campos, Gustavo Capanema e Pedro Aleixo frequentaram a roda.

Na cidade de Itanhandu, em maio de 1927, veio a lume, como se dizia à época, o primeiro número da revista “Electrica”, editada pelo poeta carioca Heitor Alves, atraído para a região pelos ares salubres da Serra da Mantiqueira. Personalidade inventiva e extravagante, ele morreu de tuberculose, aos 37 anos, em 1935. Trazendo na capa um texto impresso no formato de uma lâmpada, à maneira de poemas do francês Guillaume Apollinaire, a “revista moderna e ilustrada do Sul de Minas” escandalizou a cidade e assinalou um marco pioneiro na história das publicações do gênero no interior mineiro, antecipando-se à proeza dos poetas da Zona da Mata.

Em Cataguases, um grupo de jovens publicou a revista “Verde”, em 1928 e 29. Rosário Fusco, Francisco Inácio Peixoto, Guilhermino César e Enrique de Resende receberam o apoio e o aplauso de Mário e Oswald, que escreveram conjuntamente um poema em “*homenagem aos homens que agem*”. E avisaram que os Andrades, Tarsila, Brecheret e Villa-Lobos, “*todos nós / somos rapazes / muito capazes / de ir ver de / Forde verde / os*

ases / de Cataguases”. O poeta suíço-francês Blaise Cendrars enviou versos especialmente dedicados “aux jeunes gens de Catacazes”. Um dos mais interessantes membros do grupo, pela qualidade de sua obra inovadora, foi o poeta Ascânio Lopes Quatorzevoltas. Depois de internação em sanatório de Belo Horizonte, ele morreu da tuberculose em Cataguases, aos 22 anos, em maio de 1929, o que foi determinante para o fim da aventura “Verde”. O mais intenso e polêmico foi Rosário Fusco. Humberto Mauro, naquele tempo, filmava pioneiramente em Cataguases, mas cinema e literatura não falaram então a mesma língua. Francisco Inácio Peixoto, fiel do espírito modernista, encomendou a Oscar Niemeyer o projeto de sua residência, em 1940, recheando-a com móveis de Joaquim Tenreiro e obras de Portinari, Guignard e outros artistas importantes no quadro da “arte moderna”.

Curiosamente, houve ainda uma outra Verde e mais um Forde. Delso Renault, no livro de memórias “Chão e Alma de Minas”, registra que, pela mesma época, seu irmão, o poeta Abgar Renault, publicou em Belo Horizonte na revista “Cidade Verde”, de curta duração. E cita os versos: “Meu Forde fordeja dentro da manhã / e sobe a rua velha do meu bairro, / arquejando, bufando, fumando gasolina”.

A história dessas revistas foi levantada e estudada, de modo notável, pelo escritor e jornalista Humberto Werneck, no livro “O Desafio da Rapaziada”. No correr de meio século, da década de 20 aos anos 70, Werneck narrou a trajetórias dos grupos literários e suas revistas, até chegar ao Suplemento Literário, criado em 1966, no qual atuou, sob a direção de Murilo Rubião. No final dos anos 20, “Leite Criolo” foi uma experiência tentada como suplemento do jornal “Estado de Minas”. Em algumas edições do ano de 1929, Guilhermino César, Achilles Vivacqua e João Dornas Filho mamaram o “Leite Criolo”, pretendendo “combater o romantismo paulista com o romantismo bantu”, em contraponto da antropofagia do poeta Oswald de Andrade e da pintora Tarsila Amaral.

A revolução de 1930 e o processo político que se desenvolveu até 1945, o “curto período” submetido à regência ditatorial de Getúlio Vargas, instalaram um hiato. Exceção para o jornal “Liberdade”, aparecido em 1943, ano do explosivo “Manifesto dos Mineiros”. Hélio Pellegrino, Simão da Cunha Pereira, Autran

Dourado e Wilson Figueiredo envolveram-se no projeto clandestino. Ainda na década de 40, o caderno literário da “Folha de Minas” reviveu a importância de que se revestira o “Diário de Minas” vinte anos antes, e lançou novos autores, acolhendo as reverberações das novas letras mineiras. De igual maneira, a “Folha de Minas” dependia crucialmente do patrocínio do Palácio da Liberdade e era por ele monitorada. Murilo Rubião, Ildeu Brandão, Fernando Correia Dias, Jacques do Prado Brandão e Edmur Fonseca passaram por sua redação.

A arquitetura moderna de Oscar Niemeyer na Pampulha (1941), a exposição modernista da galeria do edifício Mariana (avenida Afonso Pena na esquina de rua São Paulo) e a abertura de escola de arte de Alberto da Veiga Guignard (1944) aqueceram o debate e a controvérsia no ambiente cultural de Belo Horizonte. Sempre houve descompasso entre a notável produção literária modernista e as acanhadas expressões nas artes plástica-visuais. Talvez o melhor do modernismo mineiro em termos de arte tenha sido criado pelo desenhista Pedro Nava, à vista das ilustrações feitas num exemplar de “Macunaíma” e as impressas no “Roteiro Lírico de Ouro Preto”, com texto de Afonso Arinos.

Somente em 1946 foram surgir as quatro edições de uma nova revista literária, “Edifício”, sob a liderança do romancista Autran Dourado e do historiador Francisco Iglésias, com atuação direta de Sabato Magaldi e Wilson Figueiredo. O título saiu de um poema de Drummond. Em 1957, o primeiro número de “Tendência” enfeixou textos de Fábio Lucas, Rui Mourão e Afonso Ávila, bem como de Fritz Teixeira de Sales e Antonio Candido. Seguiram-se apenas mais três edições. “Tendência” teve uma linha marcadamente nacionalista, e dela participaram também a poeta Laís Corrêa de Araújo e a ensaísta Maria Luíza Ramos. Afonso Ávila havia lançado a revista “Vocação”, em 1951. Os jornalistas Carlos Castello Branco, vindo do Piauí, e Rubem Braga e Wilson Figueiredo, capixabas, irromperam como expoentes por entre os grupos mineiros.

Simultaneamente, “O Diário”, jornal ligado à Arquidiocese de Belo Horizonte, cujo titular era o conservador Dom Antônio dos Santos Cabral, tornou-se um ponto de apoio para os novos escritores, graças à proteção e ao

estímulo a eles conferidos pelo jornalista e escritor João Etienne Filho. E o jornal “Binômio”, um precursor do “Pasquim”, do Rio de Janeiro, instigou Belo Horizonte de fevereiro de 1952 até 1964, com a participação de notáveis jornalistas e escritores convidados por José Maria Rabelo e Euro Arantes.

“Complemento” reuniu trabalhos de Silviano Santiago e Ivan Angelo. “Ptyx” contou com a participação de Márcio Sampaio. “Vereda”, “Texto”, “Pró-Textos” e “Porta”, cujo único número acolheu um conto de Sérgio Sant’Anna, foram revistas lançadas e encerradas naquela fase de incertezas e angústias diante do quadro político do País. A tradição literária do interior também se manteve dinâmica. Nas cidades de Pirapora, onde atuou José Arimateia de Carvalho; Oliveira, com Márcio Almeida; Cataguases, sob o estímulo de Joaquim Branco e Ronaldo Werneck; e Divinópolis, com Osvaldo André de Melo, revistas de vanguarda tiveram breve existência.

A revista “Estória” nasceu em 1965, já sob o regime militar, e era iluminada pela presença de Luiz Vilela, que contava 22 anos. Demarcou um dos momentos mais importantes do conto mineiro e brasileiro. Luís Gonzaga Vieira, Sérgio Danilo, José Renato Pimentel e Medeiros, Fernando Rios e Wanda Figueiredo acompanharam Vilela na criação da revista. Logo vieram Moacyr Laterza, José Márcio Penido, Duílio Gomes, Josadac Matos, Glória Vilhena, Terezinha Azerêdo e Manoel Lobato. E, ainda, Humberto Werneck, Lucienne Samôr, Gilberto Mansur e Sérgio Sant’Anna. Álvaro Apocalypse foi um dos ilustradores. Nelson Werneck Sodré, na Revista Civilização Brasileira, ressaltou a “matéria de qualidade” e autores que, “conhecidos em Belo Horizonte, começam a ser conhecidos no resto do Brasil”. Fausto Cunha, no “Jornal do Brasil”, observou que, a partir da revista, “se configura uma nova geração literária em Minas, a que neste estudo chamaremos novíssima”. “Estória”, agora em edição que abrangerá todo o País pelos seus cinco mil exemplares, continua, com mais essa arrancada, a manter a posição de vanguarda na literatura de Minas e do Brasil”, escrevi, em abril de 1968, na coluna de livros que assinava, no “Diário de Minas”. O numeroso grupo que se formou, em função da revista, logo ocupou o espaço que lhe veio oferecer, a partir de setembro de 1966, o Suplemento Literário do “Minas Gerais”.

*Suprimento Literato.* Era o nome da máquina do mundo, que o poeta Márcio Sampaio instalou, no meio da redação do Suplemento Literário do “Minas Gerais”, sobre uma velha Remington, no horário de almoço, lá pelo ano de 1971. Que razão era aquela? De *ratio* não tinha nada, até porque funcionários da Imprensa Oficial consideravam uma irrationalidade tudo que saísse da tribo mantida por Murilo Rubião na antiga sala dos redatores do “Minas”. Mas, em termos alimentares, foi um novo banquete antropofágico, à moda de Oswald de Andrade, justificando a sentença do explorador Richard Burton, na sua aventura oitocentista pelas montanhas do ouro.

O futuro prócer do Senado, Milton Campos, ao saudar Carlos Drummond de Andrade pelo aparecimento do primeiro livro, “Alguma Poesia”, em 1930, em pleno salão dourado do Automóvel Clube, disse que nada seria melhor, em matéria de antropofagia, que a sua de um senador. Cerca de quarenta anos depois, os jovens do Suplemento Literário queriam canibalizar a literatura, roer as costelas dos acadêmicos e dos generais, implodir a mesmice e reinventar o mundo pela poesia nossa de cada dia.

O Suplemento Literário descende dos “suetos” estampados no “Minas Gerais” de antigamente, nos quais se revelavam jovens escritores e poetas. Drummond, ainda moço, trabalhou na redação do diário oficial, entreouvindo “a doce música mecânica” das oficinas, e se fez cúmplice dessa aliança entre os novos e o egrégio jornal dos poderes constituídos do Estado. ... “e eu aqui, nesta mesa redatora, / a proclamar que sem Minas altiva / a República não acha salvação”, desabafou em versos de “Boitempo – esquecer para lembrar” o “Redator de plantão”.

Foi no governo Israel Pinheiro que se criou o caderno semanal dedicado inteiramente às letras e as artes, comprometido, porém, com a inovação e as diversas formas de experimentalismo. Saído da eleição derradeira de 3 de outubro de 1965 e empossado, sob graves tensões, em 31 de janeiro de 1966, o governador autorizou o escritor Murilo Eugênio Rubião a fazer o Suplemento Literário. Iria circular aos sábados, no ventre da baleia burocrática, de modo a alcançar, pela capilaridade do jornal do governo, as escolas, os cartórios, as delegacias, os fóruns e demais repartições espalhadas por todo o território mineiro. Pelo

menos um Suplemento em cada município, como as namoradas do poema de Drummond. Era também vendido avulso, em algumas bancas e livrarias de Belo Horizonte, além de ser enviado a uma extensa lista de pessoas e entidades, do Brasil e do exterior, ligadas à cultura.

Murilo Rubião desde cedo atuou no campo literário. Amigo dos “vintanistas” Otto Lara Resende, Paulo Mendes Campos, Hélio Pellegrino e Fernando Sabino, com eles recebeu Mário de Andrade em Belo Horizonte, em 1942, e participou intensamente das movimentações dos escritores brasileiros em favor da redemocratização do País. Governador de Minas e presidente da República, Juscelino Kubitschek contou com sua colaboração e o enviou para Madri, onde, durante três anos, trabalhou na representação do Instituto Brasileiro do Café. Os governadores mineiros, como Benedito Valadares, Milton Campos, Kubitschek e Bias Fortes recrutaram jovens intelectuais para atuarem em seu gabinete. Cyro dos Anjos acompanhou Valadares, José Bento Teixeira de Salles auxiliou Milton Campos, Alphonsus de Guimaraens Filho, Fábio Lucas e Rui Mourão estiveram ao lado de Kubitschek, Affonso Ávila e Laís Corrêa de Araújo integraram a equipe de Bias Fortes.

Israel Pinheiro conhecia Rubião dos governos pessedistas e imediatamente o convocou. A iniciativa de se criar o caderno literário de pronto atingiu estupenda repercussão, para o bem e para o mal. Colaborações vieram de todo o País e do exterior, seguidas de manifestações entusiásticas de leitores eminentes. Produções inéditas chegavam de Belém do Pará, onde viviam o ensaísta Benedito Nunes e o poeta Max Martins; de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, enviadas por Caio Fernando Abreu e Tânia Failace, ou por Guilhermino Cesar, o poeta do grupo “Verde” transferido para o Sul. Provinham de São Paulo, remetidas pelos irmãos poetas Haroldo e Augusto de Campos; da Bahia, da parte de Antônio Risério e Wally Salomão; de Brasília, por Oswaldino Marques; de Goiás, por J. J. Veiga ou do Rio, assinadas pelo crítico de arte Roberto Pontual, ou por Silviano Santiago e Affonso Romano de Sant’Anna, estes dois à frente de tantos outros mineiros radicados à beira mar. Da Europa, da África, dos Estados Unidos e dos países hispano-americanos. Antonio Candido sublinhou a qualidade das edições. Drummond, Murilo Mendes, Pedro

Nava, Emílio Moura, Henriqueta Lisboa, Bueno de Rivera, Eduardo Frieiro e Francisco Iglésias se fizeram presentes.

Enquanto o Suplemento era aplaudido Brasil a fora, sobretudo no Rio de Janeiro e em São Paulo, cercava-se da ojeriza dos meios conservadores mineiros, indignava sonetistas e verborrágicos letrados, escandalizava desavisados servidores públicos e intrigava os órgãos da repressão. Murilo Rubião procurava, por todos os meios, proteger o Suplemento dos detratores sequiosos de vê-lo repleto de parlapatices e anacronismos. Paulo Campos Guimarães, sobrinho do ministro Francisco Campos, udenista da Arena e orador de recursos e efeitos ainda naquele tempo admirados, era um esteio firme. Diretor da Imprensa Oficial, gostava de acalmar os ânimos, com seu vozeirão: “Estou trabalhando feito um leão para manter o Suplemento!”. Mas outros trabalhavam como lobos.

Que história é essa, no jornal do governo, desse governo que é contra a Revolução de 1964? Foi essa indagação que levou o comandante da ID/4, maior autoridade do Exército no Estado, a exigir a saída do escritor Rui Mourão da editoria do Suplemento, sob o argumento de que fora ele um dos signatários do subversivo protesto contra a invasão da Universidade de Brasília, na qual lecionava, em 1968. Na verdade, tudo no semanário seria pura subversão. Sem se distanciar, Rubião havia deixado a editoria, convocado pelo governador Israel Pinheiro para várias missões, que o caracterizaram como um secretário de Cultura “avant la lettre”. Coube-lhe criar a Fundação Escola Guignard e a Fundação de Arte de Ouro Preto, FAOP, bem como a Galeria Mineiriana do Palácio da Liberdade, embrião do Museu Mineiro, além de ter reorganizado a Rádio Inconfidência.

Com a saída de Rui Mourão, o contista Ildeu Brandão, antigo redator do Palácio da Liberdade, assumiu o cargo, visando que não pretendia ali permanecer por muito tempo. Murilo Rubião escolheu Humberto Werneck e tentava convencê-lo, quando o jovem escritor recebeu o convite para integrar a equipe do “Jornal da Tarde” (1971), que surgia em São Paulo como uma grande novidade na imprensa brasileira. Cumpriu-se a sentença de Otto Lara Resende: “Minas exporta minérios e mineiros”. Chamado por Murilo ao gabinete de Paulo Campos, já com o beneplácito de

Afonso Ávila, Laís Corrêa de Araújo e Aires da Mata Machado Filho, entre surpreso e entusiasmo, aceitei a tarefa, que cumpri, com prazer, do início de 1971 ao meado de 73.

Paulo Campos Guimarães, que também era genro do escritor e desembargador Mário Matos, da Academia Mineira de Letras, chegou a criar uma seção especial no “Minas Gerais”, a fim de abrigar a colaboração de autores que não encontravam espaço no Suplemento Literário. A absorção de tais textos, marcados por linguagem e tema anacrônicos, aliviava, de certo modo, a pressão sobre o caderno e seus jovens vanguardistas. Comentário de Abgar Renault sobre excessos do Suplemento Literário, por volta de 1973, soou ao governador Rondon Pacheco como motivo de preocupação, mas a intervenção de Paulo Campos Guimarães e do secretário de Governo, Abílio Machado Filho, evitou qualquer medida restritiva. Ao mesmo tempo, Henriqueta Lisboa, primeira mulher a ingressar na Academia Mineira de Letras, cuidava de proteger a publicação junto ao grupo de acadêmicos conservadores que pedia o fim do caderno.

À volta do Suplemento, agrupou-se uma das últimas gerações literárias articuladas em Belo Horizonte. A safra consagrou Luiz Vilela e gravitou ao redor de Sérgio Sant’Anna. Como acontece em todo grupo literário, há nomes que naturalmente se impõem. Vilela impressionava pela tensão perturbadora de suas narrativas, enquanto Sant’Anna se sobrepunha pelo corte inovador e o carisma de uma contemporaneidade cosmopolita. A presença diária de escritores e artistas na redação era facilitada por sua localização no centro de Belo Horizonte, entre o “Lua Nova” e o “Lucas”, no edifício Maletta, e o “Saloon”, na rua Rio de Janeiro. Bares e livrarias são pontos fundamentais para unir uma geração, como o “Café Estrela” e a “Francisco Alves” da rua da Bahia para os modernistas dos anos 20. O prédio da “Alves”, onde Drummond e os companheiros iam aguardar a abertura dos caixotes de livros chegados do Rio de Janeiro, ainda sobrevive na velha rua, ostentando na platibanda o nome do livreiro que o legou em herança à Academia Brasileira de Letras.

Os poetas Adão Ventura, Vladimir Diniz, Henry Correia de Araújo, Sebastião Nunes, Paulinho Assunção, Libério Neves e João Paulo Gonçalves; o jornalista Humberto

Werneck; os contistas Dúlio Gomes, Jaime Prado Gouvêa, Sérgio Tross, Carlos Roberto Pellegrino, Luís Márcio Vianna, Lucienne Samôr, Lázaro Barreto e Mário Garcia de Paiva; o jornalista e letrista Fernando Brant frequentaram a redação. Seguiram-se as gerações que trouxeram os poetas Carlos Ávila, que foi editor do caderno, Guilherme Mansur, Edimilson de Almeida Pereira, Ricardo Aleixo, Fabrício Marques, Lucas Guimaraens, Ana Elisa Ribeiro e Ana Martins Marques.

Não apenas os jovens autores foram vistos no Suplemento. Caracterizou-se ali uma sala de visitas dos intelectuais de passagem por Belo Horizonte. Clarice Lispector, o linguista Roman Jakobson, a poeta portuguesa Ana Hatherly, os atores Julian Beck e Judith Malina, do “Living Theatre”, logo em seguida presos e expulsos do País (1971), o espanhol Ángel Crespo, o editor italiano Franco Maria Ricci e Nélida Piñon, entre muitos, foram recebidos na Sala “Carlos Drummond de Andrade”, denominação que evocava o fato de o poeta ali ter trabalhado na década de 1930. Na redação seriam também encontrados autores como Eduardo Frieiro, Emílio Moura, Manoel Lobato, Maria José de Queiroz, Henriqueta Lisboa, Laís Corrêa de Araújo, Aires da Mata Machado Filho, José Nava, Fábio Lucas e Francisco Iglésias. O poeta Murilo Mendes fez questão de visitar a redação do Suplemento, em sua passagem por Belo Horizonte, em 1972.

No governo Aureliano Chaves (1975), sendo Wander Piroli o editor, houve o empastelamento de uma edição, nas oficinas da Imprensa Oficial. Alguns funcionários, incentivados por um superior que detestava Murilo Rubião e o caderno, destruíram todo o material já pronto para a impressão. Indignado, Piroli demitiu-se e o Suplemento entrou em crise. Não foi extinto, graças ao empenho dos poucos lúcidos que o defenderam, na difícil circunstância, mas passou a sofrer incontornáveis constrangimentos. Tempos depois, um grupo de escritores levou um manifesto ao governador Francelino Pereira (1982), pedindo a revitalização do Suplemento, sem as amarras que aqueles tempos de abertura política pareciam pretender atenuar. Ao recebê-los no Palácio das Mangabeiras e ouvir o porta-voz Roberto Drummond, Francelino Pereira praticou um gesto de distensão, na linha da abertura adotada pelo Planalto.

Somente no ano seguinte houve a mudança esperada, com a posse do governador eleito. Em 1983, ao entregar a direção da Imprensa Oficial a Murilo Rubião, o governo Tancredo Neves ensinou o almejado renascimento. Rubião convidou o escritor Duílio Gomes para dirigir o caderno, e de toda parte surgiram manifestações de apoio à volta do Suplemento. Pouco tempo passado, novas crises irromperam, pelo que, no segundo governo Hélio Garcia, se fabricou a fórmula da sobrevivência. A socióloga Celina Albano, secretária de Cultura, construiu uma saída estratégica (1992). Não seria mais o Suplemento Literário do “Minas Gerais”, mas de Minas Gerais, uma publicação mensal da Secretaria de Estado de Cultura, cuja redação instalou-se numa dependência do bloco administrativo do Museu Mineiro, até ser levada, em 2016, para a sede da Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais, na Praça da Liberdade.

Nesse ano, o Suplemento completou meio século. O momento registrava a extinção ou drástica redução dos cadernos de cultura na imprensa brasileira, não os segundos cadernos diariamente dedicados a artes e diversões, mas aqueles hebdomadários (teriam virado dromedários) inteiramente consagrados ao ensaísmo crítico e à apresentação de novos autores e ideias. Raros veículos culturais têm uma vida tão longa e sustentam a trajetória que o Suplemento cumpriu, de maneira esplêndida, na vida cultural do Brasil. Percorrer suas milhares de páginas é desfrutar, invariavelmente, do prazer da leitura. O “Suprimento” farta os seus leitores do bom e do melhor. Escritores brasileiros e estrangeiros o prestigiaram, conscientes da importância da realização. “Foi no Suplemento que eu me li pela primeira vez em português” — disse-me Júlio Cortázar, acrescentando que a sua estreia no idioma aconteceu por meio de um livro de Coelho Neto, na escola secundária, em Buenos Aires. Os autores do “boom” hispano-americano, em sua maioria, foram pela primeira vez apresentados ao público brasileiro pelo Suplemento Literário.

Uma das contribuições mais expressivas do Suplemento foi quanto ao estudo do patrimônio cultural de Minas Gerais, pondo em relevo as diferentes manifestações do barroco e do rococó nos séculos XVIII e XIX. Affonso Ávila, que organizou alguns números especiais sobre o tema, o musicólogo

alemão-latino-americano Francisco Curt Lange e o historiador Francisco Iglésias viabilizaram essa vertente. Em suas páginas, inúmeros criadores estrearam, tanto em literatura como em arte, já que sempre foram convidados artistas novos ou consagrados para a ilustração das matérias ou apresentação de trabalhos. Antonio Candido, em conversa com Francisco Iglésias, chamou a atenção para um poema de um jovem autor de Cruzília, Adolfo Maurício Pereira, que leu, com interesse, no Suplemento Literário. Murilo Mendes enviava inéditos de Roma, por intermédio de Laís Corrêa de Araújo. A Academia Brasileira de Letras concedeu a Medalha Machado de Assis à Imprensa Oficial de Minas Gerais, em 1972, em homenagem ao Suplemento e com o desejo de salvaguardá-lo das ameaças e pressões ao seu redor.

Teatro, cinema, artes plásticas e fotografia igualmente mereceram a atenção dos editores. O crítico de arte, poeta e desenhista Márcio Sampaio ali acompanhou a movimentação das artes plástico-visuais no Estado e no País, o que cativou especialmente a atenção do setor. Os principais artistas plásticos e fotógrafos mineiros ilustraram o Suplemento. Amilcar de Castro, Sara Ávila, Maria Helena Andrés, Álvaro Apocalypse, Tereza Veloso, Madu Vivacqua Martins, Eliana Rangel, José Alberto Nemer, Liliane Dardot, Carlos Wolney, Marcos Benjamim e Maurício Andrés tiveram trabalhos publicados. Eduardo de Paula, Lucas Raposo, Sebastião Nunes e Guilherme Mansur contribuíram na concepção gráfica do caderno.

No século XXI, o poeta e ensaísta Anelito de Oliveira e o contista Jaime Prado Gouvêa responsabilizaram-se pela direção do Suplemento, no sentido da abertura permanente para os novos de Minas Gerais e do País, mantendo sintonizadas as antenas com a atualidade internacional. Jaime Prado Gouvêa passou a contar com a colaboração fundamental de João Pombo Barile na programação editorial.

Murilo Rubião tinha cinquenta anos quando criou o Suplemento. Essa idade rejuvenesceu, em relação ao que então significava, pois a longevidade se estende e altera os tabus etários. Mas um século é um século, e um cinquentenário, conquista que também pede celebração. Há uma aura de encantamento em torno dos cem anos. Em 2016, várias

homenagens assinalaram os cem anos de Murilo Rubião e meio século do Suplemento. Uma edição especial contou a história do caderno, e uma outra lembrou a trajetória do fantástico escritor reescritor, gestor cultural pioneiro, personalidade que enriqueceu a literatura e inventou o Suplemento, que nele concentra a sua síntese e o seu significado.

Não faltou a imagem do escritor. Criada pelo artista Leo Santana, a estátua de Murilo, tendo à mão um exemplar do Suplemento Literário, caminha em direção à entrada principal da Biblioteca Pública, na Praça da Liberdade, a significar que o criador e a publicação estão presentes para sempre na cultura de Minas Gerais.

## DOIS DEPOIMENTOS

Jaime Prado Gouvêa: “No segundo semestre de 1969, o poeta João Paulo Gonçalves se demitiu do Suplemento Literário do “Minas Gerais” — uma jovem publicação de pouco mais de três anos de idade — com a desculpa de que precisava arrumar um emprego mais bem remunerado para se casar. Abriu-se, assim, uma vaga na redação. Meu amigo Humberto Werneck, um dos redatores do jornal, sugeriu meu nome a Murilo Rubião, fundador e secretário do SLMG. Já faz, portanto, quase meio século que entrei pela primeira vez (entraria e sairia de lá umas seis ou sete vezes, dependendo dos bons ou maus ventos, sendo a última para ocupar a direção, onde estou há exatos 10 anos). Tendo estreado no SLMG em plena ditadura, pude assistir por dentro as agressões que a publicação sofreu esse tempo todo, mas também o trabalho de divulgação e de formação dos jovens que, sem esse apoio físico, talvez não tivessem como prosseguir na carreira literária. A resiliência quase heroica do SLMG ainda mantém vivo o jornal, mesmo prejudicado pela desativação da Imprensa Oficial, o que o lançou num emaranhado burocrático que tem afetado sua impressão e distribuição. Mas não seu prestígio no cenário cultural. Sob a proteção da estátua de Murilo na entrada da Biblioteca Pública, o Suplemento vive”.

João Pombo Barile: “Sempre que penso no meu trabalho com o SLMG, lembro de uma carta que Mário de Andrade escreveu a Drummond. Nela, o autor de “Macunaíma” chama a atenção para o sentido coletivo

de toda criação artística. “Os gênios nacionais não são de geração espontânea. Eles nascem porque um amontoado de sacrifícios humanos anteriores lhes preparou a altitude necessária de onde podem descortinar e revelar uma nação. Que me importa que a minha obra não fique? É uma vaidade idiota pensar em ficar, principalmente quando não se sente dentro do corpo aquela fatalidade inelutável que move a mão dos gênios. O importante não é ficar, é viver”. Gosto de pensar que fui chamado para fazer parte da tribo fundada por Murilo Rubião. É bom pensar que faço parte de um grupo que já teve caras como Sérgio Sant’Anna, Humberto Werneck, Sebastião Nunes e Angelo Oswaldo. Me dá força pra seguir, ao lado do Jaime, aos trancos e barrancos, tentando fazer deste país uma civilização”.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Boitempo: esquecer para lembrar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- CUNHA, Lygia da Fonseca Fernandes da. *Uma raridade bibliográfica: o canto encomiástico*. Edição fac-similar. Rio de Janeiro/São Paulo: Biblioteca Nacional/Gráfica Brasileira, 1986.
- RENAULT, Delso. *Chão e alma de Minas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.
- SUPLEMENTO LITERÁRIO. Edições especiais: “Meio século de Estória”, novembro de 2015; “SLMG 50 Anos”, outubro de 2016.
- WERNECK, Humberto. *O desatino da rapaziada*. São Paulo: IMS/Companhia das Letras, 1992.

# ESCRITORAS MINEIRAS PRESENTE! ANOTAÇÕES CRÍTICAS

CONSTÂNCIA LIMA DUARTE  
MARIA DO ROSÁRIO A. PEREIRA

“Versículo 100”

em verdade, em verdade vos digo:  
nem todo aquele que sobe ao Templo  
e bate no peito, dizendo  
Poesia, Poesia,  
entrará no Reino da  
Mídia<sup>1</sup>

1 ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Inventário*  
– 1951–2002. Belo Horizonte:  
Editora UFMG, p. 141.

Desenhar um percurso da literatura de autoria feminina nas Minas Gerais é tarefa das mais desafiantes. Isso porque, ainda que em um primeiro momento se possa pensar que o número de escritoras que se dedicaram às letras, nos séculos XVIII e XIX, era ínfimo — uma vez que são raros os nomes que aparecem nos manuais de literatura consagrados —, pesquisas de cunho historiográfico-literário apontam para o contrário: um número expressivo de autoras mineiras publicou no passado, apesar do preconceito dominante, e os textos que sobreviveram ao tempo demonstram o quão profícua e multifacetada foi essa literatura.

Ocorre que as mulheres que ousaram exibir o brilho de seu intelecto e romperam os limites impostos pelo poder patriarcal, publicando livros e fundando jornais em pleno século XIX, são hoje desconhecidas, e isso se deve ao fato de terem sido sistematicamente alijadas da memória canônica e do arquivo oficial. Em outras palavras, foram vítimas de *memoricideio*, conceito que designa o processo de opressão e negação da participação da mulher ao longo da História. Ao eliminar a memória de luta e de resistência ao patriarcado, essa mesma História impôs o silêncio e a invisibilidade a essas pioneiras, registrando apenas a timidez e o confinamento das jovens oitocentistas ao lar, como a sugerir que as mulheres brancas não tiveram vida pública antes do século XX.

Consideramos — portanto — imprescindível contar com a presença dessas autoras nas histórias da literatura mineira, e também da brasileira, uma vez que o apagamento de seus nomes e de seu trabalho intelectual nos dicionários bibliográficos e na maioria das antologias tem como consequência a ausência de estudos sobre elas e de reedições de suas obras.

Neste ensaio, optamos por apresentar um panorama da literatura de autoria feminina em Minas Gerais e, para tanto, selecionamos algumas escritoras de ontem e de hoje, organizando-as a partir dos registros da poesia, do memorialismo, da prosa de ficção e da literatura infantojuvenil. Temos consciência de que a seleção de alguns nomes implica, invariavelmente, a exclusão de outros, e que os nomes que aqui comparecem não esgotam o tema, mas apontam para linhas de força que têm coexistido ao longo do tempo.

## DUAS PIONEIRAS, QUASE DESCONHECIDAS

Bárbara Heliodora, nascida em São João del-Rei, em 1759, ilustre descendente de Amador Bueno, o respeitado administrador da Capitania de São Vicente, é considerada a primeira poetisa brasileira. Num tempo em que as mulheres, inclusive as da elite, eram majoritariamente analfabetas, Bárbara Heliodora recebeu esmerada educação e se destacou por sua ampla cultura. Ainda assim, sua obra desapareceu no tempo, por descrito ou esquecimento dos que ajudaram a construir o cânone.

Mesmo os três únicos poemas que ainda são hoje atribuídos a ela — as sextilhas “Conselhos a meus filhos”; o soneto “Amada filha”; e o poema “O sonho” —, além de demonstrarem o quão importante foi seu trabalho, foram objeto de dúvida por parte de antigos historiadores e filólogos, tal era o ineditismo de uma mulher, naquele momento, ser capaz de também escrever poemas. Casada com o inconfidente e poeta Inácio José de Alvarenga Peixoto, consideravam mais “natural” atribuir a ele toda produção literária produzida naquele lar, mesmo que alguns poemas tratassem declaradamente de questões femininas, como a maternidade.

Em “Conselhos a meus filhos”, como o título já indica, pretende apontar normas de comportamento, e lê-se na primeira estrofe:

Meninos, eu vou ditar  
As regras do bem viver;  
Não basta somente ler,  
É preciso ponderar,  
Que a lição não faz saber,  
Quem faz sábios é o pensar.<sup>2</sup>

Os vocábulos “ler”, “ditar” e “lição” indicam a postura de uma mestra diante de alunos numa sala de aula, assim como “ponderar” e “pensar” são verbos que remetem (ou sugerem) à necessidade imperiosa de se refletir sobre o momento presente. Nas estrofes seguintes, o eu lírico chama a atenção dos filhos/meninos para que desconfiem das

2 *Suplemento Literário Minas Gerais*; Belo Horizonte, ano IV, n. 143, 24 de maio de 1969, p. 1.

aparências e prestem atenção aos acontecimentos ao seu redor, pois “há bichinhos escondidos, / que só vivem de escutar”, numa evidente alusão à situação de insegurança diante das delações e perseguições que ocorriam devido à Inconfidência Mineira.

No caso do soneto dedicado à filha bem-amada pela passagem de um aniversário, ele também consiste num rosário de conselhos da mãe para que a menina não se desvie do caminho da moral e da religião cristã. Ainda assim, teve a palavra “mãe” substituída por “mão”, pelos que queriam atribuir ao pai a sua autoria:

Amada filha, é já chegado o dia,  
 Em que a luz da razão, qual tocha acesa,  
 Vem conduzir a simples natureza:  
 — É hoje que o teu mundo principia.

A mãe que te gerou, teus passos guia;  
 Despreza ofertas de uma vã beleza,  
 E sacrifica as honras e a riqueza  
 Às santas leis do Filho de Maria [...] <sup>3</sup>

O terceiro poema, “O Sonho”, em versos decassílabos, contém uma patriótica exaltação à natureza e ao nativismo, cujos versos vão antecipar a idealização do indígena que ocorreria nas décadas seguintes:

Oh que sonho! Oh! que sonho eu tive  
 n’esta,  
 Feliz, ditosa e sossegada sesta!  
 Eu vi o Pão de Açúcar levantar-se  
 E no meio das ondas transformar-se  
 Na figura de um índio o mais gentil,  
 Representando só todo o Brasil. <sup>4</sup>

O final de vida de Bárbara Heliodora, ocorrido em 1819, é controverso. Alguns historiadores afirmam que ela teria enlouquecido e que vagava esfarrapada pelas ruas de São Gonçalo de Sapucaí. Outros negam com firmeza tal versão, registram sua lucidez ao exigir da Coroa a parte dos bens que lhe cabia, e afirmam que ela teria vivido até o fim com certa fartura, apesar de isolada numa de suas fazendas, cercada pelos filhos e netos.

Por sua vez, Beatriz Brandão foi poetisa, educadora, musicista e tradutora de poesias italianas e francesas. Nascida na freguesia de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto, em 1779, destacou-se em seu tempo por

sua atuação intelectual. Era prima de Maria Doroteia Joaquina de Seixas, a amada de Tomás Antônio Gonzaga, que ficou eternizada em seus versos como Marília de Dirceu. Por ocasião de seu falecimento, Beatriz Brandão dedicou-lhe um poema, do qual transcrevemos uma estrofe:

Essa beleza, que imortalizara  
 Do mais terno amador a acorde lira;  
 Essa Marília de Dirceu querida,  
 Cessou de respirar, já não existe!  
 Cerraram-se esses olhos poderosos  
 Que inspiraram tão doces pensamentos  
 Ao Vate delicado, e inda nas sombras  
 Da esquálida masmorra iluminavam  
 O coração e a mente atribulados  
 Da vítima infeliz da prepotência,  
 Onde instruído de amorosa indústria  
 Tinta e pena formou de espécie nova [...] <sup>5</sup>

A propósito de sua carreira como educadora, o periódico *O Universal*, de Ouro Preto, em janeiro de 1829, anuncia a intenção da poetisa em fundar um colégio para meninas, em que fosse possível aprender, além de música, piano, desenho, bordado de bastidor e demais prendas femininas, também leitura, escrita, noções básicas de matemática e outras línguas, como francês e italiano.

Em 7 de julho de 1830, o mesmo periódico *O Universal* publicava a seguinte nota: “A 4 de maio abriu-se nesta cidade a Escola Pública de meninas que está confiada à direção da Professora D. Beatriz Francisca de Assis Brandão, cuja capacidade e distinto merecimento fazem esperar que o belo sexo aproveitará sobremaneira as suas lições e doutrina. Ela conta já com 14 alunas.” Se

3 Cf. VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Florilégio da poesia brasileira* (1946). Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1987.

4 Cf. VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Florilégio da poesia brasileira* (1946). Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1987.

5 PEREIRA, Cláudia Gomes. *Contestado fruto: a poesia esquecida de Beatriz Brandão (1779–1868)*. Lisboa: CLEPUL, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2011, p. 235.

considerarmos que a lei autorizando a abertura de escolas para meninas data de 1827, constatamos o quanto Beatriz Brandão estava atenta com as questões mais prementes de seu tempo, tornando-se uma das primeiras diretoras de escola feminina naquela região.<sup>6</sup>

Em 1832, após a corajosa decisão de se divorciar do marido, acusando-o de sevícias e de se apropriar de sua herança, ela se muda para o Rio de Janeiro, onde dará vazão à sua veia poética e dramática. Ainda em 1832, publica a tradução de “Cartas de Leandro e Hero”, no periódico *Parnaso Brasileiro*. De 1852 a 1855, divulga inúmeros poemas nos mais importantes jornais da cidade, como *Jornal do Comércio*, *Marmota Fluminense* e *O Guanabara*.

Ao primeiro livro, *Cantos da mocidade* (1856), logo se seguiram outros, como *Cartas de Leandro e Hero* (1859), *Catão – Drama trágico, em três longos atos e Lágrimas do Brasil* (1862), entre outros. Além disso, escreveu poemas circunstanciais para comemorar aniversários, casamentos ou dedicados às amigas. Predomina o estilo neoclássico, ou árcade, com motivos da natureza, pastores, nomes latinos, versos longos e descritivos. Em alguns poemas, inclusive, ela incentiva a participação da mulher na vida literária; em outros, antecipa temas que seriam tratados mais detidamente pelo Romantismo, como o amor sentimental e o amor à Pátria.

Beatriz Brandão, que faleceu no Rio de Janeiro em 1868, deixou cerca de doze obras publicadas, prova incontestada de sua profícua atuação como escritora.

#### IMPrensa FEMININA — EM DEFESA DA EMANCIPAÇÃO

Em 1867, em Pouso Alegre – MG, nascia Presciana Duarte de Almeida, prima da conhecida escritora Júlia Lopes de Almeida. Sua importância para as letras femininas reside sobretudo no fato de ter fundado, em 1897, na cidade de São Paulo, uma revista feminista que circulou até 1900, intitulada *A Mensageira*. No editorial de seu primeiro número, a revista destaca o objetivo de “estabelecer entre as brasileiras uma simpatia espiritual, pela comunhão das mesmas ideias”. Para tanto, promoveu debate em torno de importantes questões, como a submissão da

mulher na sociedade patriarcal, o direito ao ensino secundário e ao trabalho remunerado, e ainda incentivou e abriu espaço para as nascentes vocações literárias. Um fragmento do editorial que publicou em 30 de outubro de 1897 é exemplar de sua militância:

Sempre que se fala em modificar a educação da mulher ou ampliar os seus meios de ação, aparece alguém que faça a apologia da mulher como rainha que deve ser... pela fraqueza! Que o encanto da mulher está justamente na sua ignorância, na sua timidez, na sua infantilidade!

Pensem assim ou não, entretanto, queiram ou não queiram, a mulher instruída, forte, capaz de velar à cabeceira de um filho enfermo, auxiliando as perscrutações da ciência; ou de repelir com energia as chalaças de qualquer imbecil, será a mulher do futuro, será a verdadeira companheira do homem, que sabe participar de todos seus pensamentos e ajudá-lo em todas as resoluções difíceis.

A posição negligente de tutelada deixará de existir quando a mulher compreender que sobre seus ombros pesam também as responsabilidades sociais.<sup>7</sup>

Presciana Duarte colaborou em outros periódicos e publicou vários livros, como *Rumores* (1890), *Sombras* (1906), *Páginas infantis* (1908), *O livro das aves* e *Vertiver* (1939).

Também com uma contribuição significativa no campo da imprensa, destaca-se a professora e escritora Francisca Senhorinha da Mota Diniz, nascida em São João del-Rei – MG, que fundou o jornal *O Sexo Feminino*, em Campanha da Princesa – MG, em 1873. Considerado um dos mais atuantes na defesa das ideias feministas de sua época, o periódico circulava por diversas cidades da região e chegou a ter o surpreendente número de 800 assinantes. No primeiro número, a editora

6 Também Jacinta Carlota de Oliveira Meireles e Policena Tertuliana de Oliveira foram nomeadas mestras na cidade de Ouro Preto, na mesma época que Beatriz Brandão.

7 *A Mensageira*, Revista literária dedicada à mulher brasileira. São Paulo, ano I, n. 2; 30 de outubro de 1897, p. 1.

dirige-se aos leitores de forma incisiva e corajosa, antecipando as demandas que o jornal abraçaria nos anos seguintes:

Zombem muito embora os pessimistas do aparecimento de um novo órgão na imprensa — *O Sexo Feminino*; tapem os olhos os indiferentes para não verem a luz do progresso, que, qual pedra desprendida do rochedo alcantilado, rola violentamente sem poder ser impedida em seu curso; riam os curiosos seu riso sardônico de reprovação à ideia que ora surge brilhante no horizonte da cidade da Campanha; agourem bem ou mal o nascimento, vida e morte do *Sexo Feminino*; persigam os retrógrados com seus ditérios de chufa e mofa nossas conterrâneas, chamando-as de utopistas: *O Sexo Feminino* aparece, há de lutar até morrer: morrerá talvez, mas sua morte será gloriosa e a posteridade julgará o perseguidor e o perseguido.

O século XIX, século das luzes, não se findará sem que os homens se convençam de que mais da metade dos males que os oprimem é devido ao descuido que eles têm tido na educação das mulheres, e ao falso suposto de pensarem que a mulher não passa de *um traste de casa*, grosseiro e brusco gracejo que infelizmente alguns indivíduos menos delicados ousam atirar à face da mulher, e o que é mais às vezes, em plena sociedade familiar!!!!<sup>8</sup>

Em 1875 Francisca Senhorinha transfere-se para o Rio de Janeiro e o jornal ganha novo fôlego na defesa da abolição da escravatura, do divórcio, do voto feminino, e também da educação como única garantia para a emancipação da mulher. Com a Proclamação da República, ela muda o nome do jornal para *O Quinze de Novembro do Sexo Feminino*, na expectativa de que a República beneficiasse as mulheres, tanto no campo jurídico como no cívico e no educacional, o que a Constituição de 1891 não realiza. Ao contrário: proibiu o acesso ao ensino superior que apenas começava, e regulamentou o ensino para meninas dando ênfase ao desenvolvimento das habilidades domésticas.

Em 1880, Francisca Senhorinha lançou mais dois periódicos, *A Primavera* e *A Voz da Verdade*, também identificados ao ideário feminista. Além de inúmeros artigos e poemas

que ficaram dispersos nas páginas de seus jornais e também em outros, a jornalista publicou o romance *A judia Rachel*, em 1886, com a colaboração de sua filha Albertina Diniz. Não é conhecida a data de seu nascimento, apenas a de falecimento ocorrido em 1910, no Rio de Janeiro.

Maria Lacerda de Moura é outro nome de destaque na literatura e na imprensa feminista, agora já nas primeiras décadas do século XX. Nascida em 1887 em Barbacena, foi professora, jornalista, escritora, poeta e conferencista. Em seus textos, defendia veementemente a educação como a única forma de promover mudanças sociais, sobretudo no que se referia à condição da mulher. É assim que, em 1918, publica, com grande repercussão, *Em torno da educação*, conjunto de crônicas e conferências proferidas em Barbacena, cidade na qual passou parte de sua vida.

Colaborou ativamente na imprensa anarquista, em periódicos como *A Plebe*, *A Lanterna* e *A Patrulha Operária*, e em 1923 lançou a revista mensal *Renascença*, para melhor difundir o que pensava sobre Feminismo. Também participou da fundação da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, ao lado de Bertha Lutz, da Federação Internacional Feminina e do Comitê Feminino contra a Guerra. Ainda publicou inúmeros livros, com destaque para *A mulher é uma degenerada?* (1921), *Religião do amor e da beleza* (1926), *Amor e não vos multipliqueis* (1932), entre outros.

Segue-se pequeno trecho de *Religião do amor e da beleza*, a título de ilustração do pensamento desta escritora:

As liberdades não se pedem, conquistam-se, e não é cedendo que alguém conseguiu alguma prerrogativa — ou algum direito na vida.

O escravo, se não luta, se não protesta, se não foge, se se submete, não obtém a sua carta de alforria.

A atual organização social e a desinteligência a que chegaram os sexos — um habituado a ser servido e o outro

8 *O Sexo Feminino*, Semanário em defesa dos interesses da mulher. Campanha – MG, Ano 1, n. 1, 7 de setembro de 1873, p. 1. (itálicos no original)

habitado a servir, não admite tréguas; não há dúvida que as concessões mútuas acalmam certas situações, mas só os homens superiores concedem naturalmente, generosamente, e esses contam-se pelos dedos.

Quanto ao mais, ela terá de lutar corajosamente, passo a passo, tenaz e persistentemente, para obter o mínimo. E por que há de sempre ceder a parte mais fraca e secularmente subjugada?<sup>9</sup>

## AUTORIA FEMININA E MEMORIALISMO

No memorialismo mineiro, dentre tantos nomes vamos destacar Helena Morley, Maria Helena Cardoso e Carolina Maria de Jesus. A primeira, Helena Morley, pseudônimo de Alice Dayrell Caldeira Brant, nasceu em Diamantina em 28 de agosto de 1880. Tendo cursado a Escola Normal e se dedicado ao magistério, desde cedo foi estimulada pela família a registrar percepções sobre o mundo ao seu redor.

Foi assim que, entre os 13 e os 15 anos, manteve um diário no qual registrava os costumes e comportamentos dos habitantes da cidade em que vivia, e também o dia a dia na escola e na família. O panorama por ela traçado permite que se conheçam aspectos da vida interiorana de seu tempo, e as expectativas de vida para as mulheres, quase sempre relacionadas ao casamento e à maternidade. Por vezes a menina questiona os saberes tradicionais, como na passagem a seguir:

Poucas são as vezes que entro em casa que mamãe não repita o verso:

*A mulher e a galinha  
Nunca devem passear;  
A galinha bicho come,  
A mulher dá que falar.*

E depois diz: “Era por minha mãe nos repetir sempre este conselho, que fomos umas moças tão recatadas. Vinham rapazes de longe nos pedir em casamento pela nossa fama de moças caseiras.”

Eu sempre respondo: “As senhoras eram caseiras porque moravam na Lomba. E depois, a fama foi o caldeirão de diamantes que vovô encontrou. Moça caseira a senhora não vê que não pode ter fama? Como? Se ninguém a vê?”<sup>10</sup>

Mais tarde, casada e residindo no Rio de Janeiro, é incentivada a publicar o antigo diário. E surge *Minha vida de menina* (1942), considerada autêntica crônica da sociedade diamantinense daquele tempo, ainda que calado na percepção de uma adolescente. Além das preocupações domésticas, e do registro da afetuosa ligação com a avó, ela observa a decadência das lavras e das minas, o final do sistema escravocrata e aponta para a ainda incipiente chegada do trabalho livre.

Traduzido para o inglês por Elizabeth Bishop em 1958, *Minha vida de menina* foi muito bem recebido em outros países, como Portugal, França e Itália, e recebeu uma adaptação cinematográfica em 2005, que venceu o Festival de Gramado daquele ano.

Também nascida em Diamantina, em 1903, tivemos Maria Helena Cardoso, irmã do conhecido escritor Lúcio Cardoso. Sua estreia literária se deu em 1967, com o livro *Por onde andou meu coração*, em que aborda a infância, a família, os afetos e sua paixão pela música e pela literatura, com o qual ganhou o Prêmio Fernando Chinaglia, da União Brasileira de Escritores, e o Prêmio Jabuti, na categoria de autor estreante. Conforme observa Maria Inês de Moraes Marreco, as personagens que na obra desfilam são o mais diversificadas possível:

*poetas, beatas, alcoviteiras, puritanas, loucos, professoras, cozinheiras, lavadeiras, costureiras, enfim, toda a gente humilde ou abastada do interior. Enfocou também acontecimentos marcantes da vida brasileira, como as revoluções de 1930 e 1932, o golpe de 1937, a Segunda Guerra Mundial e o fim da ditadura getulista de 1945.*<sup>11</sup>

- 9 MOURA, Maria Lacerda de. In: LEITE, Miriam L. Moreira. *Maria Lacerda de Moura: uma feminista utópica*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2005, p. 119.
- 10 MORLEY, Helena. *Minha vida de menina*. 13. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1975, pp. 186–7 (Coleção Sagarana)
- 11 MARRECO, Maria Inês de Moraes. *Para aplacar uma grande saudade*. Belo Horizonte: Idea Editora, 2015, p. 103.

A obra traz memórias de caráter individual, mas também coletivo, ao abordar acontecimentos históricos que, em menor ou maior grau, interferem nas histórias e vivências particulares. Maria Helena Cardoso publicou mais dois livros: *Vida-vida* (1973), de caráter também memorialístico, sobre sua relação com o irmão Lúcio Cardoso, vítima de um acidente vascular cerebral; e *Sonata perdida: anotações de uma velha dama digna* (1979). Deste último, selecionamos um pequeno fragmento que, ainda assim, é capaz de contagiar o leitor:

No momento em que a orquestra deu início ao concerto que encerrava o programa, a mão de Jaques procurou a sua. Sentiu-se perturbada, não esperava por aquilo. Mas pensou: não existe mal, posso ser mãe dele. Aqueles dedos enlaçados tinham vida própria, unindo-se às batidas fortes do coração de cada um. A música lhes parecia ainda mais bela, mais apaixonada. [...] Sempre tinha achado que a partir de um tempo tudo para ela seria fim e nunca começo. E naquele momento estava certa de que poderia começar ainda, por muitas e muitas vezes.<sup>12</sup>

Maria Helena Cardoso faleceu em 1997, no Rio de Janeiro.

Em Sacramento, em 1914, nascia Carolina Maria de Jesus. De família muito pobre, neta de escravos e filha de empregada doméstica, teve pouca educação formal — cursou até o segundo ano primário —, contudo, isso não foi um empecilho para que desenvolvesse a paixão pela escrita. Nos anos de 1930, morando na favela do Canindé, em São Paulo, a catadora de papel passou a registrar em um velho caderno impressões sobre a própria vida, sobre a cidade, com seus problemas e contradições. Futuramente este caderno viria a ser a obra *Quarto de despejo*, compilação de suas memórias publicada em 1960, quando o jornalista Audálio Dantas o descobre, e que descreve as vivências da autora no período de 1955 a 1960.

A primeira edição, pela Editora Francisco Alves, teve 10 mil exemplares, os quais se esgotaram em uma semana. A obra teve enorme repercussão, tendo sido reeditada inúmeras vezes e traduzida para 15 idiomas. É instigante refletir sobre sua escrita e a

linguagem objetiva e marcada pela oralidade: ao mesmo tempo em que aparecem desvios ortográficos e sintáticos da norma culta, típicos do nível de escolarização da autora, aparecem também recursos mais sofisticados, como o uso de comparações e metáforas, o que aponta para o fato de que Carolina tinha certo traquejo com a linguagem literária, como se lê na passagem a seguir, elucidativa acerca do título da obra: “Eu denomino que a favela é o quarto de despejo de uma cidade. Nós, os pobres, somos os trastes velhos.”

Impressionante também é o fôlego de sua obra, composta de romances, poemas, contos, quadras populares, registrada em 29 cadernos manuscritos, dentre os quais já foram publicados 12 livros, cujo principal foco é a miséria e a fome. Feito surpreendente por ser uma escritora negra e pobre, Carolina Maria de Jesus vive atualmente um feliz momento de ressurgimento, com muitos estudos acadêmicos sobre sua obra, novas reedições e biografias. A escritora faleceu em São Paulo, em 1967.

#### NA PROSA, TRADIÇÃO VERSUS SUBVERSÃO

Iniciando pelo campo ficcional, destacamos Lúcia Miguel Pereira. Nascida em Barbacena em 1901, e tendo pertencido a uma família de mulheres instruídas, desde criança demonstrava apreço pelo campo das Letras. Ainda que a escritora seja mais conhecida como crítica literária — sobretudo por seu premiado estudo sobre Machado de Assis, de 1935 —, seus romances apresentam um interessante panorama das relações de gênero nas primeiras décadas do século XX, sobretudo no que se refere à condição feminina, com personagens que questionam e denunciam o *status quo*. Publicou quatro romances: *Maria Luísa* (1933), *Em surdina* (1933), *Amanhecer* (1938) e *Cabra-cega* (1954).

Sua obra, juntamente com a de outras escritoras, abre espaço para o reconhecimento da mulher ficcionista na literatura brasileira. Ao expor a situação da mulher branca, de

12 CARDOSO, Maria Helena. *Sonata perdida*. Anotações de uma velha dama digna. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1979, p. 40.

classe média, das primeiras décadas do século XX, por meio da introspecção e do uso de recursos como o discurso indireto livre, Lúcia Miguel Pereira contribuiu para uma dupla reflexão sobre a condição feminina: sua inserção histórica e social, inclusive no âmbito familiar; e sua exposição interior, ao apresentar indagações, questionamentos e sentimentos femininos em relação ao lugar ocupado pelas mulheres no mundo. Nas palavras de Edwrigens A. Ribeiro Lopes de Almeida, sua obra

torna possível o conhecimento da intimidade psicológica e social das mulheres em tempos em que era evidente o controle das escolhas, das ideologias e das práticas femininas pelo provedor — o pai ou o marido. Como suas contemporâneas, Lúcia Miguel Pereira apropria-se da observação e da imaginação para dar vida às vozes femininas que emergem de seus textos.<sup>13</sup>

Ao agregar o projeto ideológico ao estético, a autora dá um passo à frente de seu tempo e, muito provavelmente por esse mesmo motivo, só teve sua obra ficcional reconhecida tardiamente. A escritora faleceu em um desastre aéreo com o marido, no Rio de Janeiro, em 1959.

Também a literatura infantojuvenil tem uma autora de destaque em terras mineiras. Em Nova Granja, hoje São José da Lapa, em 1910, nasce Lúcia Machado de Almeida, reconhecida escritora e intelectual devotada à cultura e à arte brasileira, tendo sido, inclusive, editora do *Suplemento Literário do Minas Gerais*. Oriunda de uma família de escritores — Aníbal Machado, Paulo Machado, Carolina Machado e Maria Clara Machado, dentre outros —, inicia sua escrita ainda adolescente. Em 1943, publica seu primeiro livro: *Estórias do fundo do mar*, que obtém enorme sucesso entre os leitores e a crítica nacional.

Nos anos 1980, passou a integrar a coleção Vaga-Lume, da Editora Ática, que contribuiu para aumentar a repercussão de seus livros junto ao público jovem: *O caso da borboleta Atíria* (1951), *Xisto no espaço* (1956) e *O escaravelho do diabo* (1956) foram alguns destes títulos que se tornaram familiares para diversas gerações de estudantes.

Para além de seu destaque na literatura infantojuvenil, publicou, na década de 1960, *Passeio a Ouro Preto*, *Passeio a Diamantina* e

*Passeio a Sabará*, trilogia que traz instigantes roteiros permeados de literatura e muita cultura, reeditada pela Editora UFMG. A seguir, parte do primeiro parágrafo de *Passeio a Sabará* — que foi lindamente ilustrado com desenhos de Guignard:

Eis que certo dia, lá pelo ano de 1674, o senhor Manuel de Borba Gato, calçando botas de cordovão e metido num gibão de couro de anta, surgiu por estes lados com a bandeira de seu sogro Fernão Dias Paes. De muito longe vieram eles, subindo e descendo morros, afrontando matas virgens, índios, febres e feras, sem medo nenhum. E nestes chãos plantaram sua bandeira tesa, bordada com os sete castelos das armas de Portugal. Fernão Paes seguiu adiante, atrás de uma serra de esmeraldas que diziam existir perto da misteriosa lagoa Vapabuçu, mas o genro decidiu ficar. E descobriu ouro no Rio das Velhas, dormiu em tendas e plantou roças.<sup>14</sup>

Falecida em 2005, seu precioso acervo foi doado pelos filhos ao Acervo de Escritores Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais, ali permanecendo à disposição dos pesquisadores.

Rachel Jardim, nascida em 1926, na cidade de Juiz de Fora, também é nome de destaque na prosa mineira. Formada em Direito, dirigiu o Patrimônio Cultural e Artístico do Rio de Janeiro, e sua estreia literária se deu em 1973, com o livro de memórias *Os anos 40 (A ficção e o real de uma época)*. A este seguiram-se *Cheiros e ruídos* (1975), *Inventário das cinzas* (1980), *A cristaleira invisível* (1982), *O penhoar chinês* (1985) e *Num reino à beira do rio* (2004), em coautoria com Alexei Bueno. Tem ainda diversos contos publicados em antologias.

Apesar de ter escrito somente um livro nitidamente memorialístico, é curioso observar

13 ALMEIDA, Edwrigens A. Ribeiro Lopes de. *O legado ficcional de Lúcia Miguel Pereira*. Escritos da tradição. Florianópolis: Editora Mulheres, 2011, p. 19.

14 ALMEIDA, Lúcia Machado de. *Passeio a Sabará*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 25.

que a crítica costuma destacar muito este aspecto e considerar sua obra em permanente trânsito entre memória e ficção. Em *Os anos 40*, as questões femininas também são abordadas: é flagrante a ausência da voz da mulher em uma Juiz de Fora com costumes patriarcais ainda arraigados. Em sua ficção, destaca-se *O penhoar chinês*, no qual se condensam temas caros à escritora, como o tempo, o espaço e a solidão. O bordado e a casa são metáforas importantes para se pensar a própria literatura e os papéis ocupados pela mulher na sociedade — tradicionalmente circunscritos ao espaço privado.

Além disso, a relação humana com o tempo e as marcas que este imprime na memória e no corpo recebem atenção já às primeiras páginas do romance:

O tempo o que é? Redoma de vidro invisível que nos recobre e nos isola da eternidade? Vírus, doença inoculada na origem, com o poder de nos fazer decair e perecer? Lâmina afiada cortando o destino de sermos imperecíveis como os deuses que nos criaram? Em que minuto da criação soubemos da nossa decadência e percebemos essa fluência insana e inexorável, esse rio sorrateiro a correr rumo ao abismo? Tento recompor este tecido gasto trabalhando com a agulha mais fina pra não ferir demais as fibras envelhecidas.<sup>15</sup>

Desde os 18 anos a escritora reside no Rio de Janeiro, mas continua visitando a terra natal, sua fonte maior de inspiração, segundo suas palavras.

Maria Julieta Drummond nasceu na capital mineira em 1928 e herdou do pai — o poeta Carlos Drummond de Andrade — a enorme competência e sensibilidade literária. O primeiro livro, a novela intitulada *A busca* (1946), escrito aos dezessete anos, teria sido publicado por incentivo de Rachel de Queiroz junto a seu pai. A protagonista, tão jovem como sua autora, vive os conflitos existenciais inerentes à idade e ao seu tempo.

Diplomada em Línguas Neolatinas pela PUC do Rio de Janeiro, Maria Julieta casou-se em 1949 com Manoel Graña Etcheverry, importante intelectual argentino, com quem teve três filhos, passando a residir em Buenos Aires. Nesta cidade, ministrou cursos de

Literatura, traduziu para o castelhano obras de autores brasileiros, e, para o português, escritores de língua hispânica, e ainda presidiu o Centro de Estudos Brasileiros e participou de programas culturais no rádio e na televisão. Pelo trabalho de divulgação e aproximação cultural que realizou por mais de 30 anos, recebeu, em 1980, um prêmio conferido pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), no Brasil, e o título de Personalidade do Ano pela Universidade de Buenos Aires.

Maria Julieta colaborou em diversos jornais, como *O Globo*, *Correio da Manhã*, *Jornal de Letras*, do Rio de Janeiro, e na revista *O Cruzeiro*, com textos escritos com graça e bom humor sobre o cotidiano, que se assemelham ora a crônicas, ora a contos. Em 1983 voltou a residir no Rio de Janeiro e, em 1985, foi membro do Conselho Federal de Cultura.

Além da novela *A busca*, Julieta Drummond publicou *Um buquê de alcachofras* (1980) e *O valor da vida* (1982), que reúnem apenas parte de suas crônicas; o livro de memórias intitulado *Diário de uma garota* (1985); e dois para o público infantil: *Loló e o computador* (1986) e *Gatos e pombos* (1987). Para ilustrar, um fragmento de *A busca*:

Eu estava sozinha em casa. Pensei que ia ser bom, sentia uma urgência biológica de solidão. Naquele momento nenhum ser me era realmente indispensável: e, se pudesse, eu me separaria até de mim mesma. Nós somos, às vezes, tão cacetes, que esforço para me aturar. Mas em vão. Éramos imprescindíveis uma à outra. — eu e a vida. Como um bicho morto atado às costas. Agora todo mundo saíra, respirei com intensidade. No quintal, além dos canteiros brancos, cor-de-rosa e amarelos, ficavam as árvores. Numa sadia terra vermelha, ao mesmo tempo tão impregnada do nosso jeito de família.<sup>16</sup>

15 JARDIM, Rachel. *O penhoar chinês*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1985, p. 3.

16 ANDRADE, Julieta Drummond de. *A busca*. 4 ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1982, p. 34.

A escritora faleceu em 5 de agosto de 1987, no Rio de Janeiro, doze dias antes da morte de seu pai.

Maura Lopes Cançado nasceu em 1930, numa fazenda nas proximidades de São Gonçalo do Abaeté – MG. Nos anos de 1950, muda-se para o Rio de Janeiro, onde passa a trabalhar no Suplemento Literário do *Jornal do Brasil* e no Ministério da Educação, e a conviver com os mais importantes jornalistas e intelectuais da época. Parte significativa de suas crônicas e de seus contos foi publicada no *Correio da Manhã* e no *Jornal do Brasil*, mas foi o livro *Hospício é Deus*, de 1965, que atraiu atenção por se tratar de um depoimento sobre as agruras sofridas pela autora em hospitais psiquiátricos.

Muitos foram os obstáculos enfrentados por Maura Lopes, sobretudo de caráter familiar. Sua atuação como escritora não era bem aceita pelos mais próximos, tanto que a primeira edição de *Hospício é Deus* “foi esgotada sem leitura, tendo sido retirada das livrarias e bibliotecas, destruída: ‘mineiramente esgotada’, índice da mineira inquisição”.<sup>17</sup> Por apresentar comportamento considerado extravagante para uma mulher — como pilotar durante anos um avião Paulistinha CAP-4 —, por diversas vezes foi internada pela família em hospitais psiquiátricos.

Também, ao tratar temas avessos ao que era esperado de uma “escritora”, fugindo de um modelo mais tradicional de romance, Maura Lopes conseguia chocar a parcela mais conservadora da sociedade e, ao mesmo tempo, surpreender os demais leitores, tanto que sua obra teve expressiva repercussão e chegou a ser considerada como revelação da literatura brasileira. No entanto, em 1974, ela foi interdita pela Justiça ao cometer um crime na clínica psiquiátrica em que estava.

Pouco lida e estudada, teve seus dois únicos livros, *Hospício é Deus* e *Sofredor do ver* (reunião de contos), reeditados pela Editora Autêntica, em 2015, o que sinaliza para uma revalorização, ainda que incipiente, de sua obra. Faleceu no Rio de Janeiro, em 1993.

Em 1931, nasce, em Itaguara, Vilma Guimarães Rosa, professora, ficcionista e ensaísta. Filha do escritor Guimarães Rosa, desde jovem escreve artigos e contos para periódicos nacionais e internacionais. Fez os estudos superiores na Universidade Sorbonne e na Aliança Francesa, em Paris, onde viveu durante alguns anos.

Em 1967, estreou na literatura com *Acontecências*, que reúne contos e poemas, nos quais a temática do mar se destaca e o dramático e o lírico se misturam. Publica ainda *Setestórias* (1970), *Por que não?* (1972), *Serendipity* (1974), *Carisma* (1978), *Clique!* (1981), *Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai* (1983), *Mistérios do existir* (1999) e *As visionárias* (2001). À guisa de ilustração, segue-se pequeno trecho do primeiro conto de *Carisma*, “A menina”:

Chove miudinho, molhando a alma, até que eu sinta no rosto e nos braços nus, o contato úmido das gotas de céu.

A menina vem vindo. Na calçada estreita, acontecerá o inevitável instante do nosso encontro.

Dentro do vestidinho de croché, ela me lembra vagamente alguém, nas esquinas da memória. A franja de cabelos claros e finos talvez oculte uma testa larga. O laçarote pousado na cabeça lembra uma borboleta de cetim. Seu rosto é expressivo. De um verde intenso os grandes olhos perguntantes, sombreados pelos tons da tarde.<sup>18</sup>

Ainda que a escritora tenha buscado trilhar seu próprio caminho literário, inclusive angariado diversos prêmios ao longo de sua carreira, muitos críticos e historiadores da literatura se ocuparam em buscar em suas obras apenas o que haveria de influência da escrita rosiana, perdendo a chance, em muitos casos, de usufruir de uma outra escrita, com personalidade própria. Mesmo hoje, costumam citá-la mais como “filha de Guimarães Rosa”, ignorando tudo o que publicou, como se não houvesse espaço na família para mais um escritor, principalmente se for mulher. Esta situação, aliás, se repete com inúmeras outras

17 Cinara de Araújo, 2002 apud COELHO, Maria do Socorro Vieira; MARRECO, Maria Inês de Moraes. Maura Lopes Cançado. In: DUARTE, Constância Lima (Org.). *Mulheres em Letras*: antologia de escritoras mineiras. Florianópolis: Editora Mulheres, 2008.

18 ROSA, Vilma Guimarães. *Carisma. Estórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1978, p. 9.

autoras, como Bárbara Heliodora, Maria Helena Cardoso e Maria Julieta Drummond, já citadas, e muitas outras. Talvez esteja aí a explicação para a carência de estudos sobre elas, mesmo quando há reconhecimento de sua vitalidade literária.

Outra figura que merece ser destacada na prosa mineira é Maria José de Queiroz. Nascida em 1936, em Belo Horizonte, tornou-se, aos 26 anos, a mais jovem catedrática do país. Como escritora, apresenta ampla produção literária, a qual reúne aproximadamente 30 títulos entre poesia, conto, romance, literatura infantojuvenil e inúmeros ensaios críticos. A partir dos anos de 1950, colabora com frequência em revistas, suplementos e periódicos literários do Brasil e da Europa.

Em sua produção ficcional, destaque-se *Joaquina, filha do Tiradentes* (1987), romance que perscruta, sob uma ótica feminina, um dos mais significativos eventos da história mineira. Por ser filha bastarda do Alferes, a protagonista Joaquina se vê às voltas com humilhações e cerceamentos de toda sorte, valendo-se de um discurso melancólico e ao mesmo tempo intimista. O enredo mostra os bastidores de Vila Rica no período colonial, e a obra guarda certa intertextualidade com *O Romancero da Inconfidência*, por meio de epígrafes extraídas do livro de Cecília Meireles.

Dentre tantos títulos, lembramos ainda, na ficção: *Homem de sete partidas* (1980), *Sobre os rios que vão* (1991), *Vladslav Ostrov, Príncipe de Juruena* (1999), *Amor cruel, amor vingador* (1996); na poesia: *Exercício de levitação* (1971), *Exercício de fiandeira* (1974), *Para que serve um arco-íris?* (1982); e no ensaio: *A literatura e o gozo impuro da comida* (1994), *Os males da ausência ou A literatura do exílio* (1998) e *Em nome da pobreza* (2006), entre muitos outros. Não poderíamos concluir esta incompleta relação de suas obras sem destacar *O livro de minha mãe* (2014), em que a autora constrói o próprio memorial, relatando episódios da infância, a morte do pai, e as conquistas acadêmicas, tendo sempre ao seu lado a força, a sensibilidade e a coragem de sua mãe, dona Honória.

Maria José de Queiroz divide sua residência entre Belo Horizonte, Rio de Janeiro e Paris.

## POESIA MINEIRA: LINGUAGEM E SENSIBILIDADE

O primeiro grande nome da poesia mineira do século XX que nos ocorre é o de Henriqueta Lisboa. Nascida em Lambari, em 1901, foi professora, tradutora, ensaísta e escritora, e primeira mulher a ocupar um lugar na Academia Mineira de Letras. Sua estreia literária se deu em 1922, aos 21 anos, com o livro de poemas *Fogo fátuo*. Depois vieram *Enternecimento* (1929) e *Velário* (1936). Com um lirismo por vezes transcendente e metafísico, Henriqueta fez uma poesia impactante, em que o trabalho com a linguagem poética sempre foi força motriz, sobretudo a partir de 1941, com a publicação de *Prisioneira da noite*.

E Henriqueta não parou mais de publicar: *A face lívida* (1945), dedicado à memória de Mário de Andrade; *Flor da morte* (1949); *Madrinha lua* (1952); *Azul profundo* (1955); *Nova lírica* (1971); *Belo Horizonte bem querer* (1972); *Pousada do ser* (1982) e *Poesia geral* (1985). Para as crianças, deixou o volume *O menino poeta* (1943), reeditado em 1975, em que brinca com os sons, o ritmo e a rima, como no poema que se segue:

Andorinha no fio  
 escutou um segredo.  
 Foi à torre da igreja,  
 cochichou com o sino.

E o sino bem alto:  
 delém-dem  
 delém-dem  
 delém-dem  
 dem-dem!

Toda a cidade  
 ficou sabendo.<sup>19</sup>

Uma das poucas interlocutoras femininas de Mário de Andrade nos anos de 1940 por via epistolar, Henriqueta, em um tempo no qual o espaço público pertencia aos homens, destacou-se por uma participação intelectual ativa e pela produção de uma poesia nem sempre

19 LISBOA, Henriqueta. *Obras completas*. I Poesia Geral (1929–1983). São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1985, p. 83.

compreendida em seu tempo, como atestam dois acontecimentos que marcaram sua trajetória literária e cuja comprovação está justamente nas cartas trocadas com Mário.

O primeiro diz respeito à sugestão de Andrade para que ela enviasse o livro *O menino poeta* ao crítico Álvaro Lins, sugestão que encontra a recusa por parte de Henriqueta, já que o referido crítico, até então, só tecera comentários negativos sobre a sua obra. Ressalte-se que a autora fazia uma poesia distante das convenções modernistas, com traços simbolistas em alguns trabalhos — como *Velário*, de 1936 — e com um viés intimista latente, ao recorrer ao misticismo e à musicalidade. O segundo acontecimento dá conta da situação enfrentada pela mulher escritora àquele tempo: não é convidada para o I Congresso Brasileiro de Escritores, ocorrido em São Paulo, em 1945.

Poderíamos citar, ainda, a não inclusão de seu nome em antologia organizada por Manuel Bandeira em 1961, *Apresentação da poesia brasileira*, que reuniria, em tese, os grandes nomes que faziam poesia naquele momento. Apesar de Bandeira depois se desculpar através de uma carta, seu “esquecimento” é prova inconteste do *memoricídio* pelo qual tantas escritoras e suas respectivas obras passam, conceito já mencionado neste ensaio. Henriqueta Lisboa faleceu em 1985, em Belo Horizonte.

Laís Corrêa de Araújo, por sua vez, nasceu em Campo Belo em 1928. Pertencente a uma família que incentivava as mulheres a se profissionalizarem — sua mãe, para se casar, impôs a condição de continuar na carreira docente —, forma-se em Línguas Neolatinas e Filosofia pela Faculdade de Filosofia da UFMG, aos 22 anos de idade. Foi poeta, cronista, jornalista, professora, tradutora e crítica literária. Participa com seus primeiros poemas da revista *Vocação*, ao lado do também poeta Affonso Ávila, com quem era casada. Posteriormente, passa a integrar o grupo Tendência, com propostas estéticas vanguardistas, no qual ela era a única integrante feminina.

Em 1951, publica o primeiro livro de poemas, *Caderno de poesia*, que obtém excelente repercussão crítica; em 1955, *O signo e outros poemas*; em 1967, *Cantochão*. Publica ainda outros livros de poesia e de ensaios, como *Sedução do horizonte* (1996), em que

foi responsável por pesquisar e organizar preciosos depoimentos de estudiosos e escritores sobre a cidade de Belo Horizonte.

Em 2004, a Editora UFMG publica a reunião de sua obra poética: *Inventário: 1951/2002*, que revela o quão multifacetada é sua poesia, rica na diversidade de procedimentos artísticos e na abordagem temática. Sempre preocupada com o signo poético, Laís Corrêa experimenta desde as formas tradicionais, como soneto, baladas e canções, até o concretismo, em que a palavra explode sonora e visualmente, no livro *Decurso de prazo* (1988). Com uma obra que abarca mais de 50 anos, a escritora, falecida em 2006, demonstra intenso apuro poético, carecendo (e merecendo) ainda de estudos mais sistematizados.

Lembremo-nos de que Laís tinha duas irmãs escritoras que também merecem ser lidas e revisitadas pela crítica: Zilah Corrêa de Araújo (1916–1975), cujo pseudônimo era Bárbara de Araújo, e Maria Lysia Corrêa de Araújo (1921–2012), ambas nascidas em Campo Belo. A primeira foi jornalista, advogada, romancista e contista; a segunda, jornalista, e dedicou-se à literatura e ao teatro. Ambas as escritoras não têm reedições recentes de seus livros, os quais mal são encontrados em sebos. Certamente este é um dado que converge para o esquecimento dessa obra.

## E HOJE? QUAL O LEGADO DAS ESCRITORAS MINEIRAS?

Na ficção contemporânea afrodescendente, destacam-se, dentre outras, Conceição Evaristo e Ana Maria Gonçalves. Ganhadora do Prêmio Jabuti com o livro de contos *Olhos d'água*, em 2016, *Conceição Evaristo* nasceu em Belo Horizonte, em 1946, e teve sua estreia literária em 1990, com a publicação de contos e poemas nos *Cadernos Negros*, do grupo Quilombhoje, de São Paulo. Apresenta uma escrita calcada na *escrevivência* — conceito cunhado pela autora que remete à apropriação literária de suas vivências, ou seja: seu lugar de fala reflete experiências pessoais e coletivas como mulher negra, ainda que tais experiências apareçam por meio de personagens fictícias e narrativas ficcionais.

Em 2003, estreia como romancista com *Ponciá Vicêncio*; e em 2006, surge um novo

romance, *Becos da memória*. E desde então não parou de publicar: em 2008, surge *Poemas da recordação e outros movimentos*; em 2011, os contos de *Insubmissas lágrimas de mulheres*; de *Olhos d'água*, em 2014; e de *Histórias de leves enganos e parencças*, em 2016. Sua mais recente obra é a novela *Canção para ninar menino grande*, de 2018. Segundo Eduardo Assis Duarte, estudioso da literatura afro-brasileira, a obra de Evaristo apresenta um procedimento que chama de “brutalismo poético”, pois

seus escritos se destacam pela forma poética com que representa a crueldade do cotidiano dos excluídos. A mescla de violência e sentimento, de realismo cru e ternura, revela o compromisso e a identificação da intelectual afrodescendente com os irmãos colocados à margem do desenvolvimento.<sup>20</sup>

Ao abordar questões sociais complexas e frequentemente silenciadas, como racismo e sexismo, a obra de Conceição Evaristo vem tendo uma excelente recepção junto à crítica e está traduzida para o inglês, o francês, o espanhol, o italiano e o árabe.

Ana Maria Gonçalves, publicitária, escritora nascida em Ibiá, em 1972, estreou no romance em 2002, com a publicação de *Ao lado e à margem do que sentes por mim* — em edição artesanal e pequena tiragem. O sucesso e imediato reconhecimento do público veio com o segundo romance, *Um defeito de cor*, de 2006, que arrebatou o prestigioso Prêmio Casa de las Américas, como melhor romance do ano, e incentivou o surgimento de inúmeras resenhas, artigos e estudos por todo o país.

Com mais de 900 páginas, o romance mistura com muita competência história e ficção ao retratar a saga de Luiza Mahin — ou Kehindé —, desde sua vinda da África ainda criança para o Brasil, a Revolta dos Malês, na Bahia, sua inserção como escrava e depois como liberta numa sociedade patriarcal, enquanto dialoga com o modelo pós-moderno da metaficção historiográfica e toca em feridas seculares da história brasileira. A leitura e a escrita são as duas ferramentas que possibilitam que a personagem redimensione seu papel naquela sociedade, apontando para o fato de que, ainda hoje, essas mesmas

ferramentas são as armas possíveis para a mulher enfrentar uma sociedade que insiste em ser falocêntrica.

Ana Maria Gonçalves, sempre solidária com os estratos subalternizados da população, participa com frequência de debates no Brasil e no exterior sobre as relações sociais de gênero, a permanência do racismo e demais formas de discriminação.

Para terminar, vejamos a poesia mineira contemporânea que passa por uma fase das mais promissoras, com nomes surgidos na internet, na universidade, no interior ou na periferia, os quais surpreendem pela qualidade e originalidade de seus trabalhos poéticos. Em um cenário tão amplo e tão rico, optamos por destacar Ruth Silviano Brandão, Maria Esther Maciel, Vera Casa Nova, Ana Martins Marques e Ana Elisa Ribeiro.

Ruth Silviano Brandão, mineira de Belo Horizonte, é uma ilustre descendente de nossa primeira poetisa: Beatriz Brandão. Doutora em Estudos Literários pela UFMG, como professora de Literatura da mesma instituição trabalhou intensamente com as interfaces entre literatura e psicanálise, e a representação de personagens femininas na literatura. Dentre sua obra ensaística, estão: *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura* (1993), *Literatura e psicanálise* (1996), *A vida escrita* (2006), entre outros.

A produção literária transita com desembaraço entre a ficção e a poesia, a tradição e a contemporaneidade, por vezes mesclando o registro autobiográfico, o mítico e o inventivo. Alguns títulos: *Para sempre amada* (1998), *Aporias de Astérion* (2004), *Minha ficção daria uma vida* (2010), *Flor da pele* (2000), *Na frente do coração* (2006), *Breve vida no branco* (2011), *Ventos e sóis alumbram o dia* (2013), *Minotauro, o insuportável designio* (2015), entre muitos outros.

Em um de seus livros mais recentes, *Marília e Dirceu: ter amado não acaba, ter amado não tem fim* (2018), Ruth Silviano Brandão faz uma releitura instigante dos amores de Marília e Dirceu, narrada com linhas escritas e também linhas bordadas, que entrelaçam

20 DUARTE, Eduardo Assis. O *Bildungsroman* afro-brasileiro de Conceição Evaristo. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 14, n. 1, jan./abr. 2006, p. 306.

história e ficção. Esta pequena amostra de prosa poética revela muito da sensibilidade e consciência desta autora:

Escrever com outras vozes outros poetas que nem sempre se descobrem. São poetas, e as palavras, sua matéria. Um roubo não se sabe de quem, de quando, de onde. A impressão de uma repetição infinda, de outras descobertas, outras experiências e nada é novo. Aquietar-se nesta poeira de sóis e ventos.<sup>21</sup>

Maria Esther Maciel, poeta, ensaísta e escritora, nasceu em Patos de Minas em 1963. Doutora em Literatura Comparada e Pós-doutora em Cinema, foi professora Titular de Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da UFMG. Sua produção intelectual nas duas últimas décadas tem sido exemplar no sentido de conciliar com delicada pertinência os estudos teóricos de literatura — sobre a poesia de Octavio Paz, Laís Corrêa de Araújo e Jorge Luis Borges, por exemplo — com a rigorosa tessitura de versos e textos ficcionais. Tanto sua obra literária como a ensaística está em permanente diálogo com a de outros autores, perceptível através das citações e referências que surgem com naturalidade, sugerindo sempre novas leituras e interpretações.

A estreia na poesia ocorreu em 1985 com *Dos haveres do corpo*; e só na década seguinte surgiu *Triz*, em 1999. Também, até o momento, são dois os livros de ficção: *O livro de Zenóbia* (2004), que mereceu destaque entre os premiados do Portugal Telecom, de 2005; e *O livro dos nomes* (2008), que também foi finalista dos Prêmios São Paulo de Literatura, Portugal Telecom e Jabuti, e ainda recebeu menção especial no Prêmio Casa de las Américas, de 2009.

Dentre os ensaios mais recentes, destacam-se os estudos entre literatura e animalidade, como *Pensar/escrever o animal* (2010) e *Literatura e animalidade* (2016). O poema “Ofício” parece condensar seu projeto literário:

Escrever  
a água  
da palavra mar  
o voo  
da palavra ave  
o rio  
da palavra margem

o olho  
da palavra imagem  
o oco  
da palavra nada.<sup>22</sup>

Já *Vera Casa Nova* é mineira de coração. Nascida no Rio de Janeiro reside em Minas desde a década de 1980. Doutora em Semiologia e professora da Faculdade de Letras da UFMG, trabalhou principalmente com questões relacionadas à escritura e às artes, análise narrativa, análise semiótica, poesia contemporânea e literatura e arte.

Além de ensaísta com diversos livros publicados, é também ficcionista e poeta, que prima pela sofisticação e permanente diálogo com a contemporaneidade — *Canto zero* (1997), *Corpos seriais* (1999), *Lucia Rosas: textos impuros* (2000), *Desertos* (2004), *Rastros* (2006), *Poemas da página e da tela* (2014), *Língua plena* (2019). Ao seu cuidado com a linguagem, vem se somar o gosto por edições por vezes artesanais, criativas e de muito bom gosto. Refiro-me em especial à recente publicação de *Poemas para meu pensamento* (2019), recém-saída da Tipografia do Zé. Alguns versos de Vera Casa Nova:

Quero o verso inquieto  
Sôfrego  
Ambíguo  
Nostálgico  
O verso-corpo  
Onde pairam  
Todas as alegrias e  
As angústias  
De meu tempo  
E do tempo de um outo  
O estranho  
O ambivalente  
O fino traço do corpo.<sup>23</sup>

Quase íamos esquecendo de dizer que ela tem um programa na Rádio UFMG Educativa

21 BRANDÃO, Ruth Silviano. *Ventos e sóis alumbam o dia*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013, p. 72.

22 MACIEL, Maria Esther. *Triz*. Belo Horizonte: Orobó Edições, 1998. (2 ed. 1999), p. 13.

23 NOVA, Vera Casa. *Língua plena*. Rio de Janeiro: Gramma, 2018, p. 10.

—“Toque de Poesia”—, em que faz exatamente isso: dá preciosas dicas sobre literatura.

Ana Elisa Ribeiro, nascida em Belo Horizonte em 1975, é doutora em Letras pela UFMG, professora no CEFET-MG, e profundamente apaixonada pela literatura e pelo livro enquanto objeto. Começou a publicar versos em fanzines, como *Vitamina Rock*, e também em jornais, como *Estado de Minas* e *Suplemento Literário*. O primeiro livro — *Poesinha* — surgiu no ano do centenário de Belo Horizonte, 1997. Depois não parou mais, entre poemas, novelas, crônicas, romances e ensaios.

Dentre seus muitos títulos, destacamos *Perversa* (2002), *Fresta por onde olhar* (2008), *Anzol de pescar infernos* (2013), *Xadrez* (2015), e *Por um triz* (2016). Em seu mais recente livro de poesia, *Álbum* (2018), vencedor do Prêmio Manaus na Categoria Poesia, como o próprio título indica, poesia e fotografia se interseccionam. Afinal, como nasce uma foto — o flagrar de um instante? E um poema? Surgem ambos da mesma forma? No poema de abertura é possível perceber que tais indagações são cruciais:

O obturador  
deixará passar  
a luz necessária.

Que mecanismo  
deixará passarem  
as palavras/necessárias  
ao poema?<sup>24</sup>

Ana Martins Marques, nascida em 1977, em Belo Horizonte, é doutora em Literatura Comparada pela UFMG. Desde os primeiros livros — *A vida submarina* (2009) e *Da arte das armadilhas* (2011) — tem se destacado no cenário literário nacional e recebido importantes prêmios, como Cidade de Belo Horizonte (2007 e 2008), Alphonsus de Guimaraens (2011), Prêmio Literário da Fundação Biblioteca Nacional (2012) e o da Associação Paulista dos Críticos de Arte (2015), entre outros.

Seu requintado trabalho com a linguagem ressignifica e renomeia objetos cotidianos, ao mesmo tempo em que articula reflexões sobre a vida e a passagem do tempo, cujo resultado costuma ser impactante. Afinal, “e o que é o mundo senão as coisas empilhadas e, por cima delas, a experiência que carregam e

que carregamos por conhecê-las?”<sup>25</sup> Alguns versos do poema “Belo Horizonte” ilustram com maestria o que foi dito:

[1]  
Um dia vou aprender a partir  
Vou partir  
Como quem fica

[2]  
Um dia vou aprender a ficar  
Vou ficar  
Como quem parte

Mas ainda é a mesma que fica, na tensão de um Odisseu que pode ou não voltar, confundindo entre poemas lembranças e perda.<sup>26</sup>

Trata-se de um belo poema para fechar este ensaio, tão cheio de incompletudes e de nomes que mereciam ser lembrados: Ana Elisa Gregori, Branca Maria de Paula, Cidinha da Silva, Conceição Parreiras Abritta, Elizabeth Rennó, Guiomar de Grammont, Janete Clair, Jussara Santos, Lacyr Schettino, Leda Martins, Letícia Malard, Livia Paulini, Lucia Castello Branco, Madu Costa, Malluh Praxedes, Maria Amorim Ferrara, Maria Ângela Alvim, Maria Clara Machado, Maria Lúcia Alvim, Mietta Santiago, Neusa Sorrenti, Sônia Queiroz, Stella Maris, Tania Diniz, Terezinha Alvarenga, Terezinha Pereira, Vera Brant, Vivina de Assis Viana, Yeda Prates Bernis, entre muitas, muitas outras... Ainda assim, esperamos ter dado mostras da vitalidade da literatura de autoria feminina em terras mineiras.

24 RIBEIRO, Ana Elisa. *Álbum*. Belo Horizonte: Relicário, 2018, p. 18.

25 PIMENTA, Heyk. Bordados são melhores do que selos? Resenha de *Da arte das armadilhas*, de Ana Martins Marques. *Jornal Rascunho*, n. 159. Disponível em: <rascunho.com.br>. Acesso em: 8 abr. 2019.

26 MARQUES, Ana Martins. *Da arte das armadilhas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.



# FALAS DO NEGRO NAS LETRAS DE MINAS

EDUARDO ASSIS DUARTE

eu,  
pássaro preto,  
cicatrizo  
queimaduras de ferro em brasa  
fecho corpo de escravo fugido  
e  
monto guarda  
na porta dos quilombos.

Adão Ventura  
1980

Publicado no momento em que a anistia aos perseguidos pela ditadura civil-militar inaugurava a chamada “abertura” do regime, que sobreviveria ainda até 1985, *A cor da pele*, de Adão Ventura (1939–2004), assinala a chegada a Minas do projeto da literatura negra ou afro-brasileira, como se constata a partir dos versos em epígrafe. Projeto que implica trazer para o texto não só as marcas culturais e identitárias inerentes à ascendência africana, mas igualmente a memória de séculos de hegemonia escravocrata a se projetar sobre o presente em forma de racismo, exclusão e de toda uma condição social marcada pela subalternidade. É nesse “quilombo de palavras”, arena discursiva em que se debatem as narrativas *de* e *sobre* o negro — e seu papel em nossa constituição enquanto sociedade — que a poesia de *A cor da pele* se insere.

A presença de uma textualidade marcada pelo *existir negro* no país da “democracia racial” dialoga com a tradição da escrita afro-diaspórica ocidental, a abarcar desde as *slave narratives* e a ficção abolicionista do século XIX, à *Harlem Renaissance* estadunidense e à *Négritude* francófona da primeira metade do século XX. Mais tarde, nomes de relevo do hemisfério norte se incorporam a essa tradição, como Toni Morrison, Alice Walker, James Baldwin, Ralph Ellison, René Depestre, Patrick Chamoiseau, entre tantos outros.

No Brasil construído pela narrativa hegemônica como paraíso mestiço infenso a preconceitos e discriminações, falas precursoras também se fizeram ouvir, já no século XIX, pelos textos de Luiz Gama, Maria Firmina dos Reis, Machado de Assis e Cruz e Sousa, entre outros. A estes se seguem Lima Barreto, Nascimento Moraes, Lino Guedes, Solano Trindade e Abdias Nascimento, sem esquecer a mineira Carolina Maria de Jesus, cujo memorialismo ganha o mundo a partir de 1960, ao desnudar os mitos ostentados como marcas da nacionalidade.

Com efeito, as últimas décadas do século XX irão propiciar o surgimento de coletivos de escritores negros, como o *Quilombhoje*, em São Paulo; *Negrícia*, no Rio de Janeiro; *Palmares*, em Porto Alegre e *GENS*, em Salvador. Dentre todos, o mais longevo é o *Quilombhoje*, responsável pela edição dos *Cadernos Negros*, iniciada em 1978, com a publicação anual de um volume coletivo alternando poesia nos anos pares e ficção nos ímpares.

Em seus quarenta e um anos de existência, os *Cadernos* propiciaram o surgimento de nomes, como Conceição Evaristo e Cuti, além de incorporarem os hoje decanos Carlos de Assumpção e Oswaldo de Camargo.

Em Minas, todavia, não se tem notícia deste nível de mobilização. Mas Adão Ventura não ficaria ausente da vertente afro em consolidação na literatura brasileira. Dois anos após a publicação de *A cor da pele*, integra a antologia *Axé*, organizada por Paulo Colina, vencedora do Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte de 1982. E logo na abertura do livro encontramos:

Negro Forro  
minha carta de alforria  
não me deu fazendas,  
nem dinheiro no banco,  
nem bigodes retorcidos.

minha carta de alforria  
costurou meus passos  
aos corredores da noite  
de minha pele.<sup>1</sup>

A contundência do protesto lembra a produção anterior à censura do regime militar e denuncia as novas formas de exploração do negro, cujos movimentos estão “costurados” aos “corredores” da condição subalterna imposta pelo racismo institucionalizado. O poeta participa ainda de duas antologias que são referências na produção afro-brasileira da época: *A razão da chama*, de 1986; e *O negro escrito*, de 1987, organizadas por Oswaldo de Camargo. E, em 1992, traz a público *Texturaafro*, no qual mantém a intensidade presente em seu livro anterior:

1 VENTURA, Adão. In: COLINA, Paulo (Org.). *Axé: antologia contemporânea de poesia negra brasileira*. São Paulo: Global, 1982, p. 15.

## AINDA

Numa senzala  
fa  
vela  
acesa  
— marca de ferro  
& fogo  
chicote de polícia  
— lanhos  
nos ombros  
— garrote em corte  
de morte alheia.<sup>2</sup>

Sobressai de imediato a ligação entre a favela contemporânea e a senzala dos tempos coloniais. Remetem ambas aos espaços de exclusão inerentes tanto ao capitalismo mercantil de séculos anteriores quanto a sua versão contemporânea. Mudam-se os tempos, mas não as marcas da violência, em que a polícia de agora vez por outra faz o trabalho dos antigos capitães do mato.

Já Edimilson de Almeida Pereira (1963), poeta, crítico e antropólogo dedicado à pesquisa da cultura negro-mestiça em Minas Gerais, sobretudo de matriz banto, incursiona pelo candomblé, pelo congado e demais manifestações em diálogo com o pensamento banto-católico. Em parceria com Núbia Pereira Gomes, possui uma gama de estudos de grande relevância para a cultura afro-brasileira, tais como *Os Arturos: Olhos do Rosário*, de 1990; *Os tambores estão frios: herança cultura e sincretismo religioso no ritual de Candomblé*, de 2005; além de *Ardis da imagem: exclusão étnica e violência nos discursos da cultura brasileira*, de 2001, entre outros.

Autor prolífico, com mais de 50 títulos lançados, Edimilson de Almeida Pereira estreia na poesia em 1985 com *Dormundo*, publicado aos 22 anos, mas que já aponta para um projeto estético distinto da retórica contundente dos exemplos acima. Se nos versos de Adão Ventura, Conceição Evaristo e tantos mais emergem a memória dos antepassados e a denúncia das novas formas de exploração, nos textos do poeta juiz-de-forano vê-se a opção pelo mergulho na ancestralidade africana e na rica herança que irá embasar a cultura popular afro-mineira, como se constata em *Árvore dos Arturos*, de 1988:

Capelinha do Rosário  
*Ao Adão Pinheiro*

Os negros estão chegando  
com seus tambores: silêncio.  
Os negros cantam velados.

Os Arturos estão chegando  
com seus lenços azuis: silêncio.  
Os Arturos cantam velados.  
Os negros estão chegando  
com seus padroeiros: silêncio.  
Os negros têm nomes velados.

Os Arturos estão chegando  
com seus santos: silêncio.  
Os Arturos têm deuses velados.

Os negros Arturos com seus  
tambores sagrados. Silêncio,  
estão cantando calados.

Os negros Arturos com seus  
terços de contas. Silêncio:  
são mil negros guardados.<sup>3</sup>

O poema trabalha as tensões entre a expressão e o silêncio, a presença e a ausência, para inscrever a dissimulação implícita ao sincretismo religioso como forma de resistência. Fica evidente a opção por um modo distinto de representação, em consonância, aliás, com a diversidade de abordagens da afro-brasilidade, constituída tanto pela escrita dos precursores quanto dos contemporâneos de outras regiões do país, a exemplo de Ronald Augusto, no Rio Grande do Sul, dentre outros.

Nessa linha, traz a lume, em 1996, *A roda do mundo*, em parceria com Ricardo Aleixo (1960), dividido em dois segmentos: “Nós os Bianos”, a cargo de Pereira, seguido dos “Oríkis” de Aleixo. No primeiro, o livro se põe à escuta da ancestralidade banta; no segundo, da herança jeje-iorubana, como destaca

2 VENTURA, Adão. *Texturaafro*. Belo Horizonte: Editora Lê, 1992, p. 19.

3 PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Árvore dos Arturos*. Juiz de Fora: Edições D’Lira, 1988, p. 98. Com o título de “Capelinha”, está incluído na coletânea *Casa da Palavra: Obra poética 3*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2003, p. 76.

Antônio Risério na apresentação. Em ambos, tem-se as Minas Gerais de agora como espaço de encenação de um legado vivo e resiliente, a exemplo do poema-saudação de Ricardo Aleixo:

EXU

Primeiro  
que nasceu  
último  
a nascer.  
Deus capaz  
de ardis,  
controlador  
dos caminhos.  
Elegbara,  
parceiro  
de Ogum.  
Barrete.  
Cabelo pontudo  
como um falo.  
Dono dos oitocentos  
porretes.  
Oitocentos  
porretes nodosos.  
Senhor da fala  
fácil.  
Sopra a flauta  
e seus filhos vêm.  
Bará chega fungando.  
O povo pensa  
que é o trem  
partindo.<sup>4</sup>

Por sua vez, Conceição Evaristo (1946), que estreia em 1990 no número 13 de *Cadernos Negros*, constrói uma poesia intensa que, sem deixar de lado a ancestralidade, concentra-se nas falas voltadas para a “condição da mulher negra na sociedade brasileira”, que toma como verdadeiro mantra para a sua *escrivência*. Em “Vozes mulheres” clama no feminino na mesma clave com que Adão

Ventura “monta guarda” na memória familiar dos antepassados que não passam:

Vozes-mulheres

A voz de minha bisavó  
ecoou criança  
nos porões do navio.  
Ecoou lamentos  
de uma infância perdida.  
A voz de minha avó  
ecoou obediência  
aos brancos-donos de tudo.  
A voz de minha mãe  
ecoou baixinho revolta  
no fundo das cozinhas alheias  
debaixo das trouxas  
roupagens sujas dos brancos  
pelo caminho empoeirado  
rumo à favela.  
A minha voz ainda  
ecoa versos perplexos  
com rimas de sangue  
e  
fome.  
A voz de minha filha  
recolhe todas as nossas vozes  
recolhe em si  
as vozes mudas caladas  
engasgadas nas gargantas.  
A voz de minha filha  
recolhe em si  
a fala e o ato.  
O ontem — o hoje — o agora.  
Na voz de minha filha  
se fará ouvir a ressonância  
o eco da vida-liberdade.<sup>5</sup>

Outro nome a ser lembrado é o de Waldemar Euzébio Pereira (1946), músico, poeta e ficcionista, contemporâneo de Adão Ventura e Conceição Evaristo, que surge nas letras de Minas em 1976, com *Prosoema*, volume caracterizado pelo experimentalismo. O título

4 In: PEREIRA, Edmilson de Almeida; ALEIXO, Ricardo. *A roda do mundo*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1996, p. 35. Republicado em ALEIXO, Ricardo. *Pesado demais para ventania*. São Paulo: Todavia, 2018, p. 23. Nas décadas seguintes, Ricardo Aleixo mantém o rico diálogo com a ancestralidade africana, além de inscrever suas críticas

ao racismo em diversos textos, performances e posturas enquanto agitador cultural. No entanto, tem reiterado sua independência frente ao projeto da literatura afro-brasileira, além de repudiar a classificação como “poeta negro”: “esse rótulo é limitante e eu quero expandir ao máximo a minha atuação, quero a liberdade. Sou, mais do

que tudo, um poeta.” In: CÂNDIDO, Jornal da Biblioteca Pública do Paraná, n° 52, nov. 2015, p. 20.

5 EVARISTO, Conceição. In: *Cadernos Negros 13*. São Paulo: Quilombhoje, 1990, pp. 32–3. Ver também *Poemas de recordação e outros movimentos*, 3. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2017, pp. 24–5.

não deixa dúvidas quanto ao entrelaçamento da veia poética autoral com a necessidade cártica de narrar a infância pobre e a memória dos antepassados, traço marcante de seus escritos: “eu falo as vozes de totunha, do avô mazola, do tio balê e de toda uma nação de gente que, sem saber, carregou no dentro de si a voz dos cantos, a felicidade, a angústia e uma história que se perde no seu começo.”<sup>6</sup>

Mas é com *Do cinza ao negro*, de 1993, que o poeta irá explicitar mais fortemente sua negritude como lugar de onde emerge a memória poética do passado marcado pela subcidadania herdeira da escravização:

16. era preciso ciso  
 riso não  
 negro tisno sem batismo  
 cão  
 sem dente  
 demente  
 doente  
 samba? samba ... samba!  
 benguela  
 banguela  
 bantu  
 urubu  
 o povo zomba  
 a fome comendo o dia.  
 ria? ria... ria!  
 tosse  
 torse  
 contorse  
 agonia  
 é noite  
 não  
 é dia  
 o filho  
 a filha  
 a família  
 trapo  
 tripa  
 forca/forquilha<sup>7</sup>

Ampliando o panorama, chegamos a Anelito de Oliveira (1970), cujas publicações se iniciam em 2000 com *Lama* e prosseguem alternando ensaio, ficção e, sobretudo, poesia, como no volume *Degredo*, de 2019. Para este trabalho, impõe-se destacar um trecho de *Três festas: a love song as Monk*, de 2004, livro no qual o autor mergulha na arena discursiva contemporânea, num dialogismo que aproxima falas opostas em ritmo

intenso, próximo dos improvisos jazzísticos de Thelonius Monk, como o próprio título anuncia. O longo poema faz a ironia evoluir para a sátira e o escárnio quando dá voz ao vazio autoritário dos estereótipos hegemônicos no tocante às questões sociais. “Um jazz para ser lido”, como destaca Antônio Wagner Rocha no posfácio:

[...]

Alguns radicais, atrasados, continuam  
 Acusando o país de racista, querem  
 Regalias como, por exemplo, cotas nas  
 Universidades públicas, e isso, sim, seria  
 Racismo, seria o mesmo que reconhecer  
 Que os negros não têm capacidade de  
 Passar no vestibular e garantir sua vaga  
 Num curso superior, ora, o sol nasce pra  
 Todos, só não enxerga quem não quer,  
 [...]

Dizia para não brigar na Universidade,  
 Tudo bem a humilhação, mas o pai  
 daquele

Racista tem poder na cidade, deixa pra  
 Lá, você entra numa briga, te matam e  
 Depois, quem fica morto é você, nada  
 Acontece com ele, escuta também aquela  
 Outra voz, mais próxima, ou é isso ou a  
 [...]

Afinal—e vem outro instante dessa mesma  
 Voz—os negros têm uma participação  
 Violenta no processo social brasileiro,  
 Violenta, ouviram? Violenta, ouviram?  
 Violenta, porra!, como violenta?

—pergunta

Um militante—, eu quis dizer—argumenta  
 Aquela voz—importante, significativa,  
 Sabe, na culinária, sabe, na capoeira, sabe,  
 Na música, sabe, na religião, sabe, mas  
 Olha que cabelo lindo! Lindo! O que a  
 Gente precisa é fazer muita pesquisa e  
 Mostrar para as pessoas preconceituosas  
 Que os negros são muito importantes para  
 O Brasil, mas sem briga, sem guerra, o  
 Brasil é mesmo uma democracia racial

6 PEREIRA, Waldemar Euzébio. In: Quilombhoje (Org.). *Cadernos Negros – os melhores poemas*. São Paulo: Quilombhoje, 1998, p. 126.

7 Ibid. *Do cinza ao negro*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1993, p. 35. Os poemas são intitulados por números.

E é também por isso que vai ser um grande

País, vamos tomar uma cerveja, vamos?!  
Você viu a novela das 8? E o big brother?  
[...]»<sup>8</sup>

Após esse breve panorama da poesia afro-brasileira feita em Minas, é chegada a hora de visitar a prosa. E não há como deixar de lado o memorialismo de Carolina Maria de Jesus (1914–1977), mineira de Sacramento, e vítima da diáspora interna que a desloca para o Rio de Janeiro e, em seguida, São Paulo. Lá, desponta como primeira escritora a fazer a crítica do processo de modernização excludente instalado no país a partir da perspectiva de suas próprias vítimas. Submetida à fome e à miséria, abandonada pelos três pais de seus três filhos, apesar da pouca escolarização, tem publicados até o momento nove títulos, a maioria deles após sua morte, em 1977. E os arquivos ainda conservam inéditos de ficção à espera dos editores.

Seu livro mais conhecido, *Quarto de despejo*, de 1960, está traduzido em 14 idiomas e circula em 46 países. Desvinculada do projeto estético da literatura negra, coloca-se, todavia, como voz autorizada pela trajetória de agruras e sofrimentos a expressar o lugar de fala da mulher reduzida a objeto sexual e força de trabalho submissa. Em diversas passagens de seus escritos ressalta a humanidade do sujeito negro, como em “Sócrates africano” e outros. Abaixo, uma amostra de um texto pouco conhecido do público:

— Se eu pudesse comprar isto! Se eu pudesse comprar aquilo!

Vestia um vestido de minha mãe, amarrava um barbante na cintura e pulava o muro da vizinha, trepava nas árvores, colhia as frutas, ia introduzindo-as dentro do seio, depois descia e ia saboreá-las.

Mas não sentia tranquilidade interior. O meu subconsciente me advertia que havia praticado um ato indigno. Eu não tenho coragem de roubar. Devo e deverei lutar para conseguir tudo com honestidade. Tinha a impressão que alguém sussurrava nos meus ouvidos — seja honesta, seja honesta, seja honesta — como se fosse um tique-taque de um relógio. Parece que eu tinha um preceptor dirigindo-me. Quando eu ganhava uma

fruta, ou comprava, não ficava atemorizada, todos têm o bom senso. Se o homem rouba, é porque ele é canalha.

Passados uns dias, resolvi entrar no quintal da vizinha. Quando fui pegar uma manga, a cobra foi pondo a boca. Assustei, perdi o equilíbrio e a noção. Fui desprendendo-me de cima para baixo, batendo nos troncos e caí no solo semi-inconsciente. Esqueci que estava furtando as mangas. Comecei a gemer, os cães, ouvindo-me gemer, ladraram e as galinhas cacarejaram. A dona Faustina foi averiguar o que havia. Encontrou-me com o seio recheado de mangas. Dirigiu-me um olhar que amedrontou-me. Percebi que ela era avarenta. Reprendeu-me!

— Então é você quem rouba as minhas frutas. Negrinha vagabunda. Negro não presta.

Respondi:

— Os brancos também são ladrões porque roubaram os negros da África. Ela olhou-me com nojo.

— Imagina só se eu ia até a África para trazer vocês... Eu não gosto de macacos. [...]»<sup>9</sup>

A contundência da cena vivida pela criança fala por si e confere à mulher adulta o necessário combustível para a inscrição memorialística. Com efeito, o passado de carências e constrangimentos, como o da injustificada prisão em Sacramento, ainda na adolescência<sup>10</sup>, não se faz traumático a ponto de calar sua voz. Ao contrário, impele-a cada vez mais à crônica da miséria presente nos “quartos de despejo” humanos, instalados nos avessos das “salas de visita” das cidades brasileiras.

O impacto da recepção dos escritos carolinianos sobre as gerações que se seguiram ainda está por ser devidamente aquilatado.

8 OLIVEIRA, Anelito de. *Três festas, a love song as Monk*. Belo Horizonte: Orobó Edições/Anome Livros, 2004, pp. 24–5.

9 JESUS, Carolina Maria de. “Os negros”. In: *Diário de Bitita*. São Paulo: SESI-SP Editora, 2014, pp. 57–8.

10 Cf. FARIAS, Tom. *Carolina, uma biografia*. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

No entanto, um nome desponta, sem dúvida. Em sua adolescência, Conceição Evaristo, a esta altura já frequentadora da principal biblioteca pública de Belo Horizonte, assiste a sua mãe, Joana Evaristo (1923), não só ler *Quarto de despejo* como escrever ela também seu diário de doméstica, como se constata nos excertos mais tarde inseridos pela filha na brochura distribuída na *Ocupação Conceição Evaristo*, realizada em São Paulo em 2017.<sup>11</sup>

O dia a dia da mulher negra e pobre figura como *leit motiv* a percorrer em intensidade variável os romances, contos e novelas de Conceição Evaristo, e também se faz presente em sua poesia. Já em 1991, o conto “Maria” — verdadeira obra-prima do que qualifiquei de *brutalismo poético*, como suplemento ao conceito de “brutalismo” formulado por Alfredo Bosi — expunha em intensidade máxima o cotidiano de violência que tomou conta das cidades brasileiras a partir da segunda metade do século XX. Empregada doméstica, Maria volta para casa com os restos da comida dos patrões, mas é linchada pelos passageiros do ônibus em que viajava, após ser poupada do assalto ali ocorrido, por ser ex-companheira de um dos bandidos.<sup>12</sup>

A mescla de violência e sentimento, realismo cru e ternura marca a *escrivência* da autora e revela sua identificação com os irmãos de cor colocados à margem do desenvolvimento. Desta postura surgem personagens como Di Lixão, menino de rua e filho de uma prostituta assassinada; Ana Davenga, favelada cujo aniversário é interrompido pelos tiros da polícia; Duzu-Querença, migrante desterrada e prostituída; ou ainda Natalina, estuprada que se vinga do último agressor após ter seu corpo explorado desde a adolescência. A elas se juntam Ponciá Vicêncio, do romance homônimo, de 2003, já traduzido em diversas línguas, inclusive para o árabe; Maria-Nova, de *Becos da memória* (2006), além de dezenas de outras, a figurar nos volumes de contos e novelas, como em *Canção para ninar menino grande*, de 2018. O diálogo com o memorialismo de Carolina Maria de Jesus alicerça o projeto da *escrivência* — que remete ainda à tradição da escrita negra do século XIX — e ganha corpo também na construção de espaços e seres marcados pela subalternidade, como se lê no episódio de desfavelamento presente em *Becos da memória*:

Naquele dia, Maria-Nova levantara cedo, visitara Vó Rita e andara muito para lá e para cá pisando e repisando um chão que tanto tempo fora seu. Os tratores estavam prontos para o trabalho do dia seguinte que seria eliminar o Buracão e aplinar a área em que estavam os últimos barracos. A tarde chegou amena, Maria-Nova contemplou durante muito tempo o pôr-do-sol. Teve vontade de ler e escrever alguma coisa, mas já havia guardado os livros e os cadernos num caixote que sempre lhe servira de cadeira ou mesa quando ela assentava no chão. A noite veio caindo lenta e carregada de pontos luminosos lá no céu. Aquela seria a sua última noite na favela, todos partiriam no dia seguinte. As coisas já estavam todas juntas. Tinha o corpo moído de cansaço. A tia e a mãe entregaram as últimas trouxas de roupa. Não haviam confirmado e nem dispensado a freguesia. Havia o medo, o incerto, o imprevisível do amanhã. Mas havia a tenacidade, a força, o desejo de vida.

Maria-Nova havia feito no dia anterior as provas finais, tinha se despedido dos professores, dos colegas e dos amigos. Não voltaria no próximo ano, mas voltaria a estudar um dia.

Sua casa, um barracão caiado de branco, montava sentinela na noite, numa área quase vazia. Maria-Nova deitou-se sobre o colchão rasgado, de barriga para cima. [...]

Dormiu. E foi Vó Rita que veio no seu último sono-sonho ali na favela.

Vó Rita entrou devagarinho no quarto. De repente. Calada. [...] Abriu a blusa e, através do negro luzidio e transparente de sua pele, via-se lá dentro um coração enorme.

E a cada batida do coração de Vó Rita nasciam os homens.

11 Cf. EVARISTO, Joana. “Caderno de Dona Joana”. In: *Ocupação Conceição Evaristo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2017, encarte.

12 Cf. EVARISTO, Conceição. “Maria”. In: *Cadernos Negros 14*. São Paulo: Quilombhoje, 1991, pp. 12–5. Reproduzido em EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas, 2014, pp. 39–42.

Todos os homens: negros, brancos, azuis, amarelos, cor-de-rosa, descoloridos...

Do coração enorme, grande de Vó Rita, nascia a humanidade inteira.<sup>13</sup>

Retirados das últimas páginas do romance, os parágrafos acima denotam sobretudo a resiliência do sujeito negro despojado em seus direitos fundamentais, a começar pela moradia. Para os favelados, não há Lei de Usucapião que resista ao poder dominante, metaforizado nos tratores dos pretensos donos do “Buracão” e adjacências. Da mesma forma, nos escritos de Carolina, a Lei do Ventre Livre e a própria Abolição figuram mais como retórica vazia do que prática efetiva, conforme se lê em suas narrativas, poemas e letras de música. O passado de exploração e aviltamento de mulheres e homens negros, que atravessa a história do Brasil, se estendendo da Colônia ao Império e daí à República, fundamenta o memorialismo de Carolina de Jesus, tanto quanto a *escrivência* de Conceição Evaristo, assim como as *slave narratives* estadunidenses do século XIX se fazem presentes na antecena dos romances de Toni Morrison e Alice Walker, para ficarmos em exemplos mais evidentes.

Essa tradição se renova no século XXI e novamente chega a Minas. Se faz metaficção historiográfica nas páginas de Ana Maria Gonçalves, marca presença nos contos-crônicas de Cidinha da Silva, e assume as formas curtas e multicores das narrativas infantis e juvenis de Júlio Emílio Braz, Jussara Santos, Madu Costa, Patrícia Santana, Nilma Lino Gomes e Jorge Dikamba.

Mineira de Ibiá, Ana Maria Gonçalves (1970) estreia em 2002 com a publicação de *Ao lado e à margem do que sentes por mim*. Por este tempo, já residia em Salvador, dedicada ao levantamento de fontes documentais sobre a histórica Revolta dos Malês, ocorrida em 1835. Publicado em 2006, seu romance *Um defeito de cor* recebeu o Prêmio Casa de las Américas no ano seguinte e acumula milhares de exemplares vendidos no Brasil e no exterior.

A narrativa tem início com um prólogo da autora, em que esta situa historicamente o enredo ao falar do projeto de escrever sobre o levante dos Malês. Para tanto, vale-se do conhecido recurso do encontro de documento

de época autobiográfico e presumidamente verídico. O prólogo narra o achado casual desse manuscrito em português arcaico, guardado por mais de um século na “Igreja do Sacramento, na vila de Itaparica [...] em um cantinho dos fundos da casa paroquial”.<sup>14</sup> O suposto manuscrito, de autoria de uma ex-escrava e destinado a seu filho, nada mais é do que o romance em si. Ao final do prólogo, Ana Maria Gonçalves se despede, não sem antes desejar “boa leitura” e explicar que “apenas alguns trechos” são ficção e foram escritos para cobrir partes perdidas do original. O prefácio cumpre a função de paratexto meta-ficcional e com isto passa a integrar o enredo, emoldurando a criação com a aura do discurso testemunhal. A autora/prefaciadora se esconde atrás de sua personagem e ainda provoca o leitor: “torço para que seja verdade, para que seja ela própria a pessoa que viveu e relatou *quase tudo* o que você vai ler nesse livro.”<sup>15</sup>

Vinculado à descrença contemporânea que interpreta o discurso da História como *narrativa*,<sup>16</sup> o texto de Ana Maria Gonçalves se faz metaficção historiográfica para abrigar outros relatos, inclusive aqueles não-reconhecidos como fontes científicas, origem de uma possível verdade dos fatos. Nesse dialogismo, emergem as vozes de uma memória afro-brasileira colocada nos antípodas da história oficial, que tensiona o discurso do romance rumo ao acoplamento de versões díspares. O enredo tem como protagonista Kehinde, avatar de Luiza Mahin, elevada a ícone do movimento negro no Brasil e supostamente mãe do poeta abolicionista Luiz Gama. Dentre as quase mil páginas do romance, destaco a reflexão da personagem sobre o “defeito de cor” vigente na legislação colonial portuguesa:

13 EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. 2 ed. Florianópolis: Editora Mulheres, 2013, pp. 254-6.

14 GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. Rio de Janeiro: Record, 2006, p. 15.

15 *Ibid.*, p. 17, grifos nossos.

16 Cf. WHITE, Hayden. *Meta-História*. São Paulo: EDUSP, 1992; LA-CAPRA, Dominick. *History and criticism*. Ithaca, NY, Cornell University Press, 1985; HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

fiquei muito espantada com o que ouvi logo depois, que em uma época não muito distante da nossa, os religiosos europeus se perguntavam se os selvagens da África e os indígenas do Brasil poderiam ser considerados gente. Ou seja, eles tinham dúvida se nós éramos humanos e se podíamos ser admitidos como católicos, se conseguiríamos pensar o suficiente para entender o que significava tal privilégio. Eu achava que era só no Brasil que os pretos tinham que pedir licença do defeito de cor para serem padres, mas vi que não, que na África também era assim. Aliás, em África, defeituosos deviam ser os brancos, já que aquela era a nossa terra e éramos em maior número. O que pensei naquela hora, mas não disse, foi que me sentia muito mais gente, muito mais perfeita e vencedora que o padre. Não tenho defeito algum e, talvez para mim, ser preta foi e é uma grande qualidade, pois se fosse branca não teria me esforçado tanto para provar do que sou capaz, a vida não teria exigido tanto esforço e recompensado com tanto êxito.<sup>17</sup>

Outro nome a ser lembrado é Cidinha da Silva (1967). Nascida em Belo Horizonte e presença constante nas redes sociais, conta com treze títulos publicados até o momento, entre crônicas, contos, narrativas infantis juvenis e um volume de poesia, além de dois textos dramáticos já encenados e três coletâneas organizadas com estudos no campo da Educação e da Cultura. Ativista do que classifica como “bibliodiversidade”, seu primeiro livro — *Cada Tridente em seu lugar*, de 2006 — revela a opção pela crônica como espaço para o enfoque do racismo institucionalizado e da condição subalterna imposta aos afrodescendentes. Mulher de seu tempo e de seu país, para lembrarmos a prescrição do também cronista Machado de Assis, a autora, sem deixar de lado questões que transcendem o dia a dia, revela um apego crítico ao presente, que tem no ativismo digital sua primeira ponte para o diálogo com os leitores. Em paralelo, penetra na ficção, em contos voltados quase sempre para o cotidiano das alteridades sociais, étnicas e de gênero.<sup>18</sup>

Outro ponto a destacar é o acento de ironia ácida quando trata das desigualdades sociais. Emerge então o “humor” com que

desconstrói a pretensa leveza da crônica, como se constata a seguir:

O menino negro aborda o casal de gringos brancos na sorveteria. Pega no braço do mais viril e faz gestos de abrir e fechar a boca, pra frente e para trás. Antes de dizer qualquer coisa, o mais feminino intervém: “ele quer sorvete, *darling*.”

O outro olha com ar de dúvida. Faminoso, o garoto tem os olhos muito dilatados, parece estar sob o efeito de alguma droga. O homem pega suavemente em seu ombro e pergunta-lhe o sabor. O garoto, nervoso, se ajoelha e repete os gestos com a boca. Acrescenta mais um gesto, as mãos abertas, dez dedos. O preço.

“*Baby*, vamos embora. Você oferece sorvete e ele parece que só aceita se você der mais dez reais. Não, não. Muito dinheiro”. Na saída da sorveteria, enquanto os dois caminhavam de mãos dadas, o menino esbraveja: “Gringo pão-duro! Faça por cinco.”<sup>19</sup>

“*Só derreal!*” choca sobretudo por enfrentar os tabus que cercam desde sempre a representação da criança na literatura. E também por encenar o universo LGBT e a prostituição decorrente da miséria, instalada inclusive nos pontos turísticos do país. A cruza do narrado é realçada pela escolha vocabular, que dá o tom do texto, e pelo ritmo acelerado da narrativa.

Excluída dos cursos de Letras e encarada como “menor” ou “paraliteratura”, a escrita

17 Ibid., p. 893.

18 Para Cidinha da Silva, “a crônica é um retrato do momento, do sentimento, do pensamento, da reflexão. É grito ou murmúrio, clareira ensolarada ou porão cheio de bichos rastejantes e sonolentos, escondidos pelos cantos. Corte fino de adaga, precisão de cutelo. E se é verdade que o romance ganha o leitor por pontos e o conto por nocaute, a crônica esgrima e vence por W. O.”. In: *O homem azul do deserto*. Rio de Janeiro: Malê, 2018, pp. 83–4.

19 Ibid. “*Só derreal!*”. In: *Cada tridente em seu lugar*. 2 ed. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007, p. 89.

para crianças e jovens vive um *boom* a partir da década de 1970, momento em que o feminismo e a revolução sexual quebram preceitos e tabus arraigados há séculos. Minas Gerais assume o protagonismo da nova tendência, com livros como *O menino e o pinto do menino* (1975) e *Os rios morrem de sede* (1976), de Wander Piroli (1931–2006); *Pivete* (1979), de Henry Correia de Araújo (1940); e ainda *Dia de ver meu pai* (1977), de Vivina de Assis Viana (1940), entre outros.

A escrita infantil e juvenil de tonalidade realista tem em Júlio Emílio Braz (1959) um de seus maiores expoentes. Mineiro de Manhumirim, Braz se fez autor mais do que prolífico, pois ostenta até o momento perto de duzentos livros publicados. E traz a condição da criança e do jovem negros para o centro de muitas de suas narrativas, como *Felicidade não tem cor*, de 1994 ou *Pretinha, eu?*, de 1997. Temas como o suicídio ou a prostituição de jovens, presentes em *Longas cartas para ninguém*, de 2011 e *Um conto de fim de mundo*, de 1995, compartilham sua vasta bibliografia com títulos como *Minhas férias*, de 2010, ou *Lendas negras*, de 2001, em que traduz narrativas ancestrais africanas para o leitor iniciante dos dias de hoje. Impera, todavia, o registro realista crítico nos temas citados, aos quais se acrescentam o abandono infantil e a marginalidade precoce decorrente da subcidadania. Destaque-se ainda o ponto de vista interno ao excluído como opção estética e ideológica:

Parece que eu nasci aos três anos, quando conheci outros como eu e um deles, com seis anos mais, começou a me carregar no colo, pelos cantos silenciosos e assustadores do Morro da Providência. Ele foi meu pai e minha mãe desde que me encontrou num monte de lixo na entrada do túnel João Ricardo, bem pertinho da delegacia que fecha à noite com medo de ladrão.<sup>20</sup>

Nessa linha se insere o também mineiro Jorge Dikamba (1972), autor de *Amani* (2010), livro em que situa o enredo na África dos tempos da colonização. O herói é criança e vive um cotidiano de tarefas comunitárias e de aprendizagem diária com os mais velhos. O texto ressalta a terra de Amani como espaço civilizado, em que imperam o respeito mútuo e as tradições presentificadas pelos ensinamentos

dos griots. A trama evolui em seguida para dramatizar a invasão da aldeia, até então pacífica, por um bando de “ladrões” cujo objetivo é roubar, acima de tudo, “pessoas”:

Um dia acordou com uma gritaria no meio da noite. Estava escuro e sua irmãzinha chorava muito, parecia estar com muito medo. Ele levantou-se para ver o que era e viu um monte de gente desconhecida espalhada pela aldeia. Estavam vestidos e pintados para a guerra, de cara fechada. Tiravam as pessoas de suas casas, outros pegavam as coisas de valor. Amani já ouvira falar deles, eram ladrões! Alguns deles entraram em sua casa e levaram sua mãe e sua irmãzinha. Um outro o pegou pelo braço e o levou para perto da fogueira. Pegaram sua irmãzinha e a entregaram para uma das vovós da aldeia, depois mandaram os outros fazerem uma fila, amarraram todos com uma corda e começaram a caminhar.<sup>21</sup>

Aqui a África surge não como paraíso idílico, mas como espaço onde o conflito também se faz presente. E gera resistências, como a do herói que consegue escapar dos inimigos e voltar para, juntamente com os anciãos, reconstruir a aldeia e chorar a ausência dos escravizados.

Lembramos agora as contribuições da também belo-horizontina Madu Costa (1953), que estreia em 2000 com *A Janta da Anta*, a que se seguem *Meninas negras* e uma dezena de outros trabalhos voltados para o leitor iniciante. Um dos traços de seu modo de escrever é a presença do poético, sempre a marcar sua narrativa com uma sonoridade e leveza que encantam à primeira vista. Vale destacar também sua biografia de Zumbi dos Palmares, publicada em 2013, e toda ela inscrita em formato de cordel, como na estrofe a seguir:

20 BRAZ, Júlio Emílio. *Pivete*. Ilustrações de Pedro Arcene e Sérgio Alves. São Paulo: Editora do Brasil, 1991, p. 12.

21 DIKAMBA, Jorge. *Amani*. Ilustrações de Juliana Buli. Belo Horizonte: C/ Arte, 2010.

Zumbi deixou sua marca,  
Zumbi nos deu seu exemplo.  
Morreu pela liberdade  
Em nós ainda vivendo.  
Cada dia para o negro,  
É o vinte de novembro.<sup>22</sup>

Outra autora a circular também pela escrita destinada a crianças e jovens é Jussara Santos (1963). Iniciada em 2002, com os contos *De flores artificiais*, a que se segue o volume, também de contos, *Com afagos e margaridas*, marcados ambos por encenações da violência urbana, sua trajetória inclui ainda a poesia de *Samba de santos*, de 2015. Em *Endira* (2009), volta-se para o universo da puberdade, a narrar com preciosa delicadeza o primeiro amor da protagonista. Já *Crespim* (2013) mergulha de vez no universo da magia infantil e traz um personagem anjo e criança. O personagem encabeça uma narrativa inovadora, sobretudo em função do público a que se destina. Ouçamo-lo:

— Ô, tia. Ops! Quer dizer, madrinha (!)  
(respondeu o anjinho),  
não quero ser Querubim, nem Serafim,  
tão pouco Tonim.  
Esses, aqui, já são demais.  
Tenho personalidade própria.  
A senhora sabe,  
Não toco harpa, nem trombeta,  
um dia, eu ainda guio lambreta (!)  
E para evitar confusão,  
deixa eu tocar percussão?  
[...]  
— Ataque se cura com atabaque!  
— replicou o afilhado,  
que já pegando o chocalho  
foi logo marcando o ritmo  
sem medo do som do tantã.  
Os anjos ficaram em festa,  
dançaram por mais de meia hora  
feito os povos da floresta.<sup>23</sup>

O tema da musicalidade afro-brasileira percorre também as páginas infantis de Nilma Lino Gomes (1961), conhecida por seu trabalho como educadora e pelas pesquisas de grande relevância no campo da Pedagogia e dos Estudos Culturais. Sua primeira incursão pela narrativa ficcional se dá com *Betina*, de 2009, ao qual se segue *O menino do coração de tambor*, de 2013. A identidade afro se vê

valorizada em ambos, com Betina ensejando toda uma discussão sobre o cabelo crespo, tema de extensa pesquisa da autora em seu doutorado, e o tambor do menino traduzindo a veia musical de tantas contribuições à nossa cultura.

Ressalte-se, ainda, Patrícia Santana, educadora mineira com três incursões de relevo na literatura infantil afro-brasileira, a saber: *Entremeio sem babado*, de 2007; *Minha mãe é negra sim*, de 2008; *Cheirinho de neném*, de 2011. Perpassa em todos eles a chama da afirmação identitária que almeja se instalar no horizonte de leitura de futuros cidadãos conscientes de seus direitos e deveres.

Ao lado dos nomes lembrados, outros tantos compartilham a diversidade literária afro-mineira: Eustáquio José Rodrigues (1946), ficcionista e cineasta; Leda Maria Martins, poeta e crítica carioca com profundas raízes mineiras; Marcos Antônio Dias (1959), poeta; Ana Cruz (1965), poeta desde cedo radicada no Rio de Janeiro; Rogério Andrade Barbosa, ficcionista também criado no Rio de Janeiro, autor de dezenas de livros infantis e juvenis, muitos deles localizados no continente africano, onde também residiu; Aciomar de Oliveira (1972), poeta, ficcionista, crítico; Anízio Viana (1971), poeta, crítico, músico; Elisa Pereira (1975), poeta e educadora residente em Paraty – RJ; e ainda toda uma nova geração que desabrocha nos últimos anos, como Nívea Sabino (1980), poeta e *slamer*; Grace Passô (1980), dramaturga e atriz, entre tantos mais.

São mulheres e homens a projetar suas vozes negras num coro dialógico de muitas tonalidades e pontos de vista. Aproxima-os, no entanto, a necessidade, quase sempre premente, da literatura.

22 COSTA, Madu. *Zumbi dos Palmares*. Ilustrações de Josias Marinho. Belo Horizonte: Mazza, 2013, p. 29.

23 SANTOS, Jussara. *Crespim*. Ilustrações de Vivien Gonzaga. Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2013, pp. 8–10.



# A “GERAÇÃO SUPLEMENTO” E O CONTO EM MINAS GERAIS

ELIANA DA CONCEIÇÃO TOLENTINO

O conto é um gênero que suscita muitas discussões. Escritores e teóricos buscam apontar seus traços, como a unidade de tempo, espaço e ação, bem como o número reduzido de personagens. Em termos históricos, pode-se dizer que é no século XIX que ele se desenvolve como um dos gêneros da literatura brasileira, tendo aqui como paradigmas os portugueses Eça de Queirós e Camilo Castelo Branco paradigmas da narrativa curta. Dentre os autores brasileiros da mesma época, é Machado de Assis quem tem a produção mais significativa. Entretanto, há outras escritas silenciadas, como aquelas que ficaram esquecidas nos jornais e revistas, muitas vezes de autores e autoras que, na juventude, iniciavam sua produção. Vários desses contistas iniciantes tomaram outros rumos e seguiram outras carreiras, enquanto outros continuaram escrevendo e se tornaram atualmente nomes consagrados e atuantes no cenário da literatura brasileira.

Em se tratando da literatura produzida por escritores mineiros, o conto apresenta certa especificidade. De um lado, temos Murilo Rubião como o principal representante do conto fantástico em Minas. Mas há também outras vozes. Vozes essas que iniciaram sua produção no *Suplemento Literário do Minas Gerais*, por exemplo. E o papel de Murilo Rubião se fez extraordinário na divulgação dessas outras tantas vozes, pois foi um dos idealizadores desse periódico.

A criação do *Suplemento Literário do Minas Gerais*, em 1966, deveu-se às políticas adotadas pelo governador Israel Pinheiro, em seu mandato de 1965 a 1970. Israel Pinheiro era amigo e auxiliar do ex-presidente Juscelino Kubitschek, que sempre se cercara de intelectuais durante seus mandatos tanto como prefeito de Belo Horizonte (1940–1945) como governador de Minas (1951–1955) e presidente do Brasil (1956–1961). Quando governador de Minas, ao seu lado teve escritores como Cyro dos Anjos, Murilo Rubião, Cristiano Martins, Autran Dourado, Fábio Lucas, Rui Mourão, Affonso Ávila e o carioca Augusto Frederico Schmidt, que era seu *ghost writer*.<sup>1</sup> A construção do complexo arquitetônico da Pampulha, sob a batuta de Oscar Niemeyer, juntamente com o engenheiro Joaquim Cardoso, o paisagista Burle Marx e o artista plástico Cândido Portinari deu início ao modernismo arquitetônico em

Minas Gerais. Essa movimentação política e intelectual envolvendo Belo Horizonte permitiu que um ideário que valorizava as artes ganhasse espaço.

Israel Pinheiro retorna de Brasília para Minas Gerais como governador, tendo sido eleito em 1965 e governando até 1970. Se, de um lado, havia de sua parte um incentivo às artes, de outro, a proximidade com escritores e artistas configurava-se como forma de cooptação e controle de possíveis manifestações oposicionistas da classe artística. Sabe-se ser essa uma prática comum de governo, o que justificava a presença de intelectuais na Imprensa Oficial, órgão que publicava o *Minas Gerais*, jornal encarregado da publicação de atos governamentais. De acordo com Werneck, no início da década de 1960, era um luxo da Imprensa Oficial contar com a atuação de um intelectual do porte de Murilo Rubião, que, por se ver sem função, tomava como tarefa apenas redigir e revisar leis e decretos estampadas no *Minas Gerais*.<sup>2</sup> A Imprensa Oficial, em contrapartida, patrocinava publicações desses intelectuais, como aconteceu com *Os dragões e outros contos*, de Murilo Rubião, em edição de mil exemplares, com a data de 1965. Antes disso, Murilo Rubião já publicara, pela Universal, em 1947, *O Ex-mágico* e, em 1953, *A estrela vermelha*, com apenas 116 exemplares, pela Hipocampo, editora de Geir Campos e Thiago de Mello.

Contando com um número significativo de intelectuais trabalhando no seu governo e na Imprensa Oficial, Israel Pinheiro projetou que o *Minas Gerais* trouxesse um encarte literário. Foi Raul Bernardo Nelson de Senna, sobrinho e secretário do governador, quem expôs aos intelectuais, que já trabalhavam na redação da Imprensa Oficial, Murilo Rubião, Aires da Mata Machado Filho e Bueno de Rivera, o novo projeto, encarte de uma página em que se poderia publicar alguma literatura. A criação dessa página de notícias literárias traria a possibilidade de integração do estado através da literatura, uma vez que em muitos lugares o acesso a um jornal impresso, naqueles idos de 1960, se dava apenas via o *Minas Gerais*. Com o órgão oficial do governo, que tinha

1 WERNECK, 1992, pp. 134–5.

2 Idem, 1992, p. 177.

uma tiragem de 27 mil exemplares, esse suplemento chegaria a quase 200 localidades de Minas Gerais. A partir desse projeto inicial — uma página semanal dedicada à literatura e às artes, que sairia aos sábados —, Affonso Ávila redigiu o anteprojeto de lei que instalou oficialmente o *Suplemento do Minas Gerais* (cf. figura 1 e figura 2).<sup>3</sup>

Por tratar-se de periódico elaborado por então jovens intelectuais, o *Suplemento* tinha especial cuidado em divulgar a literatura de jovens. Assim, é expressiva a participação dos “novos” em seções, como “O escritor mineiro quando jovem”, “Os novos de toda parte” e “Novos em antologia”.

“O escritor mineiro quando jovem” inicia-se em julho de 1969 e termina em janeiro de 1970, num total de doze seções. A coluna visa à publicação de textos de estreadantes escritores mineiros da capital e do interior. Os dois responsáveis pela coluna eram Humberto Werneck e Carlos Roberto Pellegrino. Na primeira edição, a seção ocupa duas páginas e traz um longo ensaio acerca de Luís Gonzaga Vieira, com o título “Luís Gonzaga Vieira: por uma literatura mal-comportada”. Trata-se de uma entrevista-depoimento-reportagem, com fotos do escritor e trechos de sua obra ou poemas. Assim acontece também nas outras edições, em que se focalizam vários escritores — não havendo nenhuma escritora.

A partir do número 179 do *Suplemento*, a seção passa a se chamar “Os novos de toda parte”, sob os cuidados de autores diversos, como os mesmos Humberto Werneck e Carlos Roberto Pellegrino, que assinam juntos quatro edições, Humberto Werneck assinando-a sozinho ou ainda com outros autores, como Jaime Prado Gouvêa, aparecendo ainda Luís Gonzaga Vieira, Sérgio Tross, Luís Márcio Vianna e Dulílio Gomes. “Os novos de toda parte” começa em 31 de janeiro de 1970 e vai até novembro do mesmo ano, num total de oito edições. Segundo Humberto Werneck, em entrevista a mim concedida em julho de 2005, essa seção é consequência da anterior, pois a ideia era ampliar os depoimentos e as entrevistas para escritores de outros estados.<sup>4</sup>

Um número especial de 1968, em edição dupla, intitulado “Os novos” e dedicado aos jovens escritores e artistas, é, segundo Werneck, um dos mais importantes.<sup>5</sup> Além de promover uma arqueologia cultural, fez uma

radiografia da nova geração que atuava em vários jornais e revistas, como *Ptyx*, *Vereda*, *Estória*, *Texto*, *Porta* etc. Murilo Rubião, nesse número especial, traça um eixo e uma identidade para uma geração que tinha origem em vários grupos — a geração suplemento.<sup>6</sup> Essas edições especiais e comemorativas desenhavam um painel da literatura e das outras artes, testemunhando assim um diálogo interdisciplinar entre as diferentes manifestações artísticas.

Essa longa abordagem da história do *Suplemento Literário* deve-se principalmente ao fato de ele ter sido um celeiro de produção e de divulgação de autores que surgiam naqueles idos de 1960 e 1970 não só em Minas Gerais como também no Brasil. Nesse contexto, por ele desfilava um número significativo de contistas que despontavam no cenário cultural. De fato, a presença dos jovens contistas no *Suplemento* integra o que foi chamado de *boom* do conto no Brasil, capitaneado pela geração de jovens escritores das Minas Gerais; saídos, em sua grande maioria, como afirma Dulílio Gomes, do *Suplemento Literário de Minas Gerais*.<sup>7</sup> Considerando as décadas de 1960–1970, podemos citar escritores, como Luiz Vilela, Antônio Carlos Braga, Sérgio Sant’Anna, Carlos Roberto Pellegrino, Luís Gonzaga Vieira, Jaime Prado Gouvêa, José Márcio Penido, Humberto Werneck, Sérgio Danilo, Sérgio Tross e José Francisco Rezek. Além desses, também as mulheres se

3 Cf. GUIMARÃES, Julio Castanõn. Um poeta de Minas e do mundo. In: *Suplemento Literário do Minas Gerais*. Belo Horizonte, maio de 2008, n.º 1311, pp. 12–3. Disponível em: <cultura.mg.gov.br/files/2008-maio-1311.pdf>. Acesso em 23/05/2019.

4 Cf. TOLENTINO, Eliana da Conceição. Literatura Portuguesa no *Suplemento Literário do Minas Gerais*: relações Brasil/Portugal. Disponível em: <repositorio.ufmg.br/handle/1843/ALDR-6WEQ3P>.

5 WERNECK, 1992, p. 180.

6 Cf. NUNES, Eliana Miriam Ferreira. *Geração suplemento*: memória e representação cultural. Disponível em: <repositorio.ufop.br/handle/123456789/2855>.

7 GOMES, 2005.

fizeram presentes, como Maria Lysia Corrêa de Araújo, Zilah Corrêa de Araújo, Lucienne Samôr, Eliane Zagury, Alciene Ribeiro Leite, Nelly Novaes Coelho, Tânia Jamardo Faillace, entre outras. Perpassa, nos contos publicados no *Suplemento*, o contexto da ditadura militar, as principais temáticas retratando o modo como a literatura apreendeu e transfigurou o período de exceção vivido pelo país, isso sem prejuízo da variedade temática e da liberdade de criação.

Ressalta-se, segundo Sérgio Sant’Anna, a importância do *Suplemento Literário* para os novos contistas deveu-se ao fato de cumprir ele a função de referência para a geração dos jovens mineiros.<sup>8</sup> Foi nas páginas do periódico, na convivência na sala Carlos Drummond de Andrade, na Imprensa Oficial, nos bares e ruas de Belo Horizonte que essa geração foi se formando, se constituindo, se construindo. Duílio Gomes, por exemplo, afirma ser

um escritor nascido de suplementos e revistas literárias. Inclusive os críticos percebem isto, porque eles falam em grupo ‘Estória’, grupo ‘Suplemento Literário’, e esse movimento parece que foi um marco mesmo, em 65, 66. [...] Em 66, eu entrei no concurso da *Revista Literária da Universidade Federal de Minas Gerais* e tirei o primeiro lugar. E a partir daí o negócio começou a crescer pra mim, eu conheci o pessoal da revista *Estória*. Nesse mesmo ano eu já estava publicando no ‘Suplemento Literário do *Minas Gerais*’, e também o pessoal todo da *Estória* estava no *Suplemento*.<sup>9</sup>

Um aspecto que deve ser considerado é o que se poderia chamar de “silenciamento” da voz feminina nas abordagens do *boom* de contistas, em termos gerais. Tomando como referência o livro organizado por Ítalo Moriconi, *Os cem melhores contos brasileiros do século*, publicado em 2000, nota-se que, na parte dedicada aos anos 1970, aparecem apenas cinco contistas mulheres. Contudo, a fim de fazer um cotejamento comparativo à antologia, pode-se tomar como referência a coletânea organizada por Edla van Steen, *O conto da mulher brasileira*, publicada em 1978 e republicada em 2008. Na edição de 1978, que, segundo a organizadora, pretendeu “traçar um panorama da literatura

feminina”, há dezenove contos de autoras, que revelam uma produção expressiva nos anos 1960–1970. Mesmo neste caso, contudo, figuram apenas duas contistas mineiras: Rachel Jardim e Vivina de Assis Viana.

No caso do *Suplemento*, constata-se a publicação, nesse período, de contos de cerca de vinte e oito mulheres<sup>10</sup>. Essas contistas também escreviam crítica literária, não se podendo deixar de mencionar o papel importante que teve Laís Corrêa de Araújo junto ao grupo do *Suplemento*. Laís Corrêa de Araújo desde os anos 1950, participara também da criação de revistas, como *Vocação* e *Tendência*. A presença de contistas no *Suplemento* revela um número variado de atuação: se algumas publicaram apenas uma vez, há outras que participaram com mais de uma publicação. Entre elas, podemos citar Alciene Ribeiro Leite, Ana Cecília Carvalho, Astrid Cabral, Carmen Schneider Guimarães, Celina Ferreira Cardoso, Cidinha Lintz Machado Silva, Dagmar Trindade, Eliane Zagury, Farida Issa, Irene de Melo Neves, Lucia Helena, Lucienne Samôr, Maria Amélia de Mello, Maria Auxiliadora Moreira Duarte, Maria Helena Rouanet, Maria Dinorah, Maria Lysia Corrêa de Araújo, Martha Carvalho Rocha, Mariza Vitória Pettinelli, Myriam Campello, Ruth Maria Barbosa, Rachel Jardim, Sandra Lyon, Sandra Siqueira, Tânia Jamardo Faillace, Vilma Áreas, Wanda Figueiredo e Zilah Corrêa de Araújo. Ressalte-se que Wanda Figueiredo, Teresinha Azerêdo, Lucienne Samôr, Maria Luiza Ramos e Fernando Rios já haviam feito parte do grupo da revista *Estória*.

De temática variada, os contos dessas escritoras abordam, em geral, situações cotidianas, problemas intimistas ou existenciais, bem como questões sociais de exclusão, com incursões no contexto político da época.

8 SANT’ANNA, 1968.

9 GOMES, 1977, p. 4, 8.

10 Cf. BALIEIRO, Deise Mara. *Mário/ Vera Brasil, 1962–1964 de Tania Jamardo Faillace: o tecer de um tempo é o tecer da escrita*. Disponível em: <[https://ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/mestletras/Dissertacao%20Deise%20Mara%20Balieiro\(1\).pdf](https://ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/mestletras/Dissertacao%20Deise%20Mara%20Balieiro(1).pdf)>.

Quanto às técnicas narrativas, torna-se relevante destacar a exploração da liberdade de criação que o gênero permite, justamente por sua maleabilidade e confluências com outras formas de composição literária, como o poema e o romance. Esses contos representam uma forma de intervenção política no ambiente de exceção que se instalara no Brasil a partir de 1964 e também de intervenção numa sociedade em que, embora à mulher fosse permitido o acesso a um periódico, ainda cabia a ela lutar e marcar seu lugar para conseguir o reconhecimento enquanto escritora, enquanto intelectual atuante no processo de constituição de seu país e da sua literatura.

Süssekind aponta que, ao mesmo tempo em que a censura vai ficando cada vez mais rigorosa, no ano de 1975 assiste-se a um considerável crescimento do mercado editorial no país.<sup>11</sup> O *Suplemento Literário* torna-se então um importante espaço para a divulgação de novos escritores, publicando não somente contos e poemas, mas também uma quantidade importante de resenhas. Apesar do número elevado de contistas da Geração Suplemento, a maior parte deles, tanto os homens quanto as mulheres, estavam de fato à margem do mercado editorial, pois eram ainda jovens, tanto no sentido de vivência quanto no sentido de que muitos eram estreantes no seu fazer literário. Em depoimento por ocasião dos 50 anos da *Revista Literária do Corpo Discente da UFMG*, Ronald Claver afirma:

O mundo explodia em ditaduras e revoltas. A paz era apenas uma palavra muda no jardim do arbítrio. O inimigo tinha olhos velados e se escondia atrás das portas secretas e perigosas. Nosso alvo, além de recuperar a democracia, era ser publicado pela *Revista Literária* e pelo *Suplemento Literário de Minas Gerais*, que saía todos os sábados.

Os anos 60 acabaram. A ditadura continuou mais feroz e infeliz. A literatura era o nosso palanque e passeata. O inimigo continuava o mesmo, e continuamos desafiando com palavras de rebeldia e metáforas o chumbo daqueles anos.<sup>12</sup>

Há que ressaltar, enfim, o papel das revistas literárias como espaços para os então jovens

escritores, as quais em muito contribuíram para o lançamento de suas produções. Luiz Vilela e Luís Gonzaga Vieira, por exemplo, estavam entre os idealizadores da *Revista Literária* da Universidade de Minas Gerais, que surge também em 1966 e permanece até 2002. Quem dela participava passava por uma seleção, sob a forma de um concurso que premiava os melhores contos e poemas. Ter o texto publicado no periódico, como afirma Claver, era uma forma de reconhecimento, um incentivo para que se continuasse a escrever, como fizeram escritores, como o próprio Ronald Claver, Guiomar de Grammont e Humberto Werneck. Muitos desses pioneiros da cena cultural de Minas permanecem no cenário da literatura brasileira e são referências até a contemporaneidade, como Duílio Gomes, Luiz Vilela, Sérgio Sant'Anna, Eliane Zagury, Tânia Jamardo Faillace, entre outros.

11 SÜSSEKIND, 2004.

12 CLAVER, 2017, pp. 2–3.

**Projeto nº**

**Dispõe sobre a edição do Suplemento Literário do "Minas Gerais" e dá outras providências.**

**Art. 1º -** A Imprensa Oficial editará o Suplemento Literário do "Minas Gerais", que circulará semanalmente, anexo à edição de sábado do Órgão Oficial dos Poderes do Estado.

**§ 1º -** O Suplemento Literário poderá também ser distribuído separadamente, mediante venda avulsa ou assinatura especial.

**§ 2º -** A distribuição e venda do Suplemento Literário na Capital, no interior e em outros Estados poderão ser feitas diretamente ou através de distribuidores especializados.

**Art. 2º -** O Suplemento Literário terá uma Comissão de Redação, constituída de 3 (três) membros, designados pelo Diretor da Imprensa Oficial dentre servidores da repartição ou de outros órgãos do Estado colocados à sua disposição, devendo a escolha recair sempre em pessoas de notório conceito no setor das letras e comprovada experiência na redação de jornais literários.

**Parágrafo único -** O Diretor da Imprensa Oficial designará, dentre os membros da Comissão de Redação, o Secretário do Suplemento Literário, que trabalhará em regime de tempo integral.

**Art. 3º -** O Diretor da Imprensa Oficial poderá designar servidores do quadro da repartição, ou de outros órgãos do Estado colocados à sua disposição, para prestarem serviços ao Suplemento Literário, sem prejuízo dos vencimentos e vantagens do cargo.

**§ 1º -** Para o desempenho de tarefas técnicas de diagramação e redação especializada de textos, não previstas na sistemática -

de classes e funções constante do Anexo I da Lei nº 3 214, de 16 de outubro de 1964, o Diretor da Imprensa Oficial poderá promover, mediante autorização do Governador do Estado, admissão de pessoal qualificado, nos termos da legislação trabalhista.

§ 2º - Os trabalhos gráficos e de revisão necessários à publicação do Suplemento Literário, quando executados em horários diferentes dos fixados para o "Minas Gerais", serão remunerados segundo as normas do regulamento de serviços extraordinários.

Art. 4º - O Diretor da Imprensa Oficial fixará o valor da remuneração a ser paga aos colaboradores do Suplemento Literário por matéria publicada sob a forma de artigo, trabalho de criação literária ou desenho de ilustração.

Art. 5º - As despesas com a manutenção e edição do Suplemento Literário, referentes a pessoal e material, não previstas em verbas orçamentárias próprias, correrão por conta do Fundo Industrial da Imprensa Oficial e serão fixadas, anualmente, pelo Governador do Estado.

Art. 6º - O Diretor da Imprensa Oficial baixará, em portaria, as normas complementares à execução desta lei.

Art. 7º - Revogam-se as disposições em contrário.

Art. 8º - Esta lei entrará em vigor na data de sua publicação.

AA/MLM.

FIGURA 2

GUIMARÃES, Julio Castanõn. Um poeta de Minas e do mundo. In: *Suplemento Literário do Minas Gerais*. Belo Horizonte, maio de 2008, n.º 1311, pp. 12-3. Disponível em: <[www.cultura.mg.gov.br/files/2008-maio-1311.pdf](http://www.cultura.mg.gov.br/files/2008-maio-1311.pdf)>. Acesso em 23/05/2019. [Figuras 1 e 2]

## REFERÊNCIAS

- BALIEIRO, Deise Mara. *Mário/Vera Brasil, 1962–1964 de Tania Jamardo Faillace: o tecer de um tempo é o tecer da escrita*. Dissertação de mestrado. São João del-Rei: 2015. Disponível em : <[https://ufsj.edu.br/porta12-repositorio/File/mestletras/Dissertacao%20Deise%20Mara%20Balieiro\(1\).pdf](https://ufsj.edu.br/porta12-repositorio/File/mestletras/Dissertacao%20Deise%20Mara%20Balieiro(1).pdf)>.
- CLAVER, Ronald. Muito mais que um quadro na parede. In: *Boletim* 2017, n. 1970 – Ano 43 – 27 de março de 2017, pp. 2–3.
- GOMES, Duílio. A riqueza da literatura. (Depoimento a Maria Cristina Bahia). *Verde suicida*. São Paulo: Ed. Ática, 1977.
- . Suplemento Literário de Minas Gerais: da origem aos dias atuais. Mesa redonda realizada no dia 15 de agosto de 2005. Participantes: Humberto Werneck/SP, Sebastião Nunes/MG, Marcio Sampaio/MG, Haydée Ribeiro Coelho/MG e Camila Diniz/MG (Coordenadora/Editora do SLMG). 6º Salão do Livro de Minas Gerais & Encontro de Literatura. Serraria Souza Pinto, Belo Horizonte: 11 a 21 de agosto de 2005.
- GUIMARÃES, Julio Castanõn. Um poeta de Minas e do mundo. In: *Suplemento Literário do Minas Gerais*. Belo Horizonte, maio de 2008, n. 1311, pp. 12–3. Disponível em: <[cultura.mg.gov.br/files/2008-maio-1311.pdf](http://cultura.mg.gov.br/files/2008-maio-1311.pdf)>. Acesso em 23/05/2019.
- MORICONI, I. *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000.
- MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Anos JK: margens da modernidade*. São Paulo: Imprensa oficial do Estado; Rio de Janeiro: Casa de Lúcio Costa, 2002.
- NUNES, Eliana Miriam Ferreira. Geração suplemento: memória e representação cultural. Dissertação de mestrado. Mariana: 2012. Disponível em: <[repositorio.ufop.br/handle/123456789/2855](http://repositorio.ufop.br/handle/123456789/2855)>.
- SANT'ANNA, Sergio. Os novos de Minas: o problema da participação. In: MINAS GERAIS. *Suplemento Literário*. Belo Horizonte: v. 3, n. 84, abr. 1968, p. 3.
- STEEN, E. V. (Org.). *O conto da mulher brasileira*. São Paulo: Vertente Editora, 1978.
- SUPLEMENTO LITERÁRIO. Suplemento Literário de Minas Gerais. Disponível em: <[letras.ufmg.br/websuplit/Lib/Html/WebSupLit.htm](http://letras.ufmg.br/websuplit/Lib/Html/WebSupLit.htm)>.
- SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. 2. ed. revista, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- TOLENTINO, Eliana da Conceição. Literatura Portuguesa no *Suplemento Literário do Minas Gerais: relações Brasil/Portugal*. Tese de doutorado. Belo Horizonte: UFMG, 2006. Disponível em: <[repositorio.ufmg.br/handle/1843/ALDR-6WEQ3P](http://repositorio.ufmg.br/handle/1843/ALDR-6WEQ3P)>.
- WERNECK, H. *O desatino da rapaziada: jornalistas e escritores em Minas Gerais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

# OS BENS E O SANGUE: O ROMANCE EM MINAS, ENTRE A MOBILIDADE E O IMOBILISMO

EMÍLIO MACIEL

para Rogério Lopes

e não saibas se a vida é ou foi

Carlos Drummond de Andrade  
“Versos à boca da noite”

Na primeira seção do *Guia de Ouro Preto*, de Manuel Bandeira, há um comentário que, enunciado com a proverbial falta de ênfase do poeta pernambucano, parece condensar, num só golpe, muitas das maiores aporias e impasses do gênero romanesco. Detendo-se sobre a estranha aura de decadência que emana da antiga capital mineira, “cujo ar de prestigiosa velhice tanto nos comove”, o trecho destaca o caráter extremamente curto do fastígio do Ciclo do Ouro, bem como a decadência “rápida e súbita” que lhe seguiu, cobrindo tal período um arco no qual, a bem dizer, muitos dos principais marcos arquitetônicos e artísticos da cidade sequer haviam sido construídos ou planejados. Daí, talvez, a estranheza provocada pelo exercício de engenharia reversa a que o texto convida, quando, tentando imaginar a cidade mineira em seu auge econômico — eliminados da cena tanto a Casa dos Contos quanto a Igreja de São Francisco, tanto o Palácio dos Governadores quanto a Igreja do Carmo —, nos vemos forçados então a suprimir do mapa muitas de suas mais indefectíveis assinaturas, que se desvelam assim como a mera fachada brilhante de uma decadência que já comia pelas bordas. Na sinopse proposta pelo poeta, portanto — para quem a referida impressão de antiguidade não seria senão ilusão de ótica gerada pelo ritmo abrupto e acelerado desse declínio —, é possível que o elemento mais complexo desse jogo de forças diga respeito sobretudo à dificuldade de desemaranhar os vetores em luta no inusitado choque de temporalidades que o trecho condensa, ao desentranhar um insólito nexos de causalidade entre, de uma parte, o “comovente ar de antiguidade” de que a cidade se reveste e, de outra, a rapidez com que Vila Rica se transformou, quase sem perceber, em Vila Pobre. Tornando momentaneamente indistinguíveis ultra-aceleração e retardamento, e, numa só tacada, colocando em destaque exatamente o caráter quase imperceptível dessa suave mas não menos letal corrosão, o comentário algo telegráfico de Bandeira torna-se, por isso mesmo, quase uma instigação a ler no contrapé algumas imagens e tópicos de hábito associadas a certa tradição mineira, que, com seu apego ao tema das velhas casas em decadência — seja na figura dos fazendeiros do ar desterrados na urbe, seja na clave mais trágico-dramática de um último acerto de contas entre quatro

paredes —, parece contribuir mais ou menos à revelia para tal operação de despiste, cujo efeito é dar ares de coisa perdida no tempo a um processo cujos condicionantes são muito mais próximos e tangíveis do que se supõe.

Tema que pode ser facilmente mapeado em muitos dos maiores romances escritos na terra de Aleijadinho, trata-se de um elemento que, ao colocar em pauta esse estranho corrosivo invisível chamado Tempo, guarda bem mais que uma afinidade eletiva com as questões de praxe associados ao gênero romance, dispositivo, como se sabe, que, desempenhando, na Modernidade, função análoga à epopeia no seu compromisso em mapear a “totalidade extensiva da vida”, toma por diretriz justo o embate entre as vidas individuais e a história finalmente concebida como resultado contingente do agir e sofrer humano. Mais que isso: ao escolher como foco o que Hegel chamara certa vez de “lento esfriamento dos entusiasmos juvenis” — no atrito entre a aposta generosa de um eu buscando sua *Bildung* e a trama de resistências com que ele precisa negociar para dar o mínimo de efetividade às suas pretensões —, o gênero em questão torna-se por isso mesmo um palco privilegiado para acompanhar a ação furtiva e letal desse vetor corrosivo, descrevendo então uma curva descendente onde é a própria força performática de cada promessa que vai pouco a pouco cedendo vez a um cansaço difuso e só aparentemente sem causa, mas no qual, a rigor, pode-se identificar a decantação de todos os fiascos e não coincidências que escandem o trajeto do eu. No cotejo com sua contraparte europeia, por sinal, que encontra seu caso paradigmático nos jovens ambiciosos de Balzac — autor que, submetendo ao devido teste de realidade o mito de mobilidade social, abre pela primeira vez, sistematicamente, a possibilidade de ler com uma nota positiva o conto do indivíduo capaz de transcender seu lugar de origem —, é interessante perceber, por exemplo, como, uma vez aclimatada em plagas mineiras, essa energia dá a impressão de ressurgir, praticamente do berço, como força declinante; o que não deixa de ser até compreensível num meio onde, já a contar do seu passivo brutalmente escravocrata e anti-igualitário, é a própria possibilidade de vencer com o próprio esforço que tende a soar como um mix de autoengano e comédia ideológica perversa. Para dizer o mínimo, é um

elemento tornado especialmente sensível em muitos dos principais protagonistas desses romances, que, nem mal saídos dos 30 anos, já soam como avatares precoces do Frederic Moreau de Flaubert — na eterna espera da “felicidade merecida pela grandeza de sua alma”. Fatalismo à parte, entretanto, uma vez transposta para o anfiteatro de montanhas de certas pequenas cidades mineiras, curiosos perceber como tal singularidade tende a se cristalizar em tramas não de todo destituídas de toques regressivos, com a tônica deslocando fortemente sua ênfase da esfera do indivíduo para a da família, entendida como um grande sistema de transmissão de culpas, recalques e taras. Sinalizando, assim, para a sobrevida de uma certa necessidade trágica, em sua obsessão com linhagens malfadadas e antigos figurões provincianos, isso que responde por um vago ar de parentesco ligando escritores tão distintos, como Lúcio Cardoso e Autran Dourado, Cyro dos Anjos e Silviano Santiago, encontra seu foco nos vários modos pelos quais a cultura tenta e consegue disfarçar-se/dissimular-se em miragem de natureza; operação, diga-se de passagem, que — se pensarmos na insistência com que a história apaga si mesma no sisudo semblante de antiguidade dos velhos casarões — implica em confundir algo perversamente o antes e o depois, causa e efeito etc. O que ajuda também a entender, enfim, porque, uma vez colocados em destaque esses e outros logros, aquilo que poderia parecer a princípio déficit de energia — para o qual muito contribui a própria pátina reacionária do velho conservadorismo mineiro, com seu zelo em dar ares de coisa natural para assimetrias e violências feitas de pau a pique — pode, dependendo de onde se olhe, soar como um vertiginoso e audacioso salto em *flashforward*, pulando quase sem escalas de Balzac a Flaubert, no só gesto com que finca também seu pé-atrás diante do encanto fácil do mito liberal do *self-made man*. Descontado, é claro, o forte componente antimoderno dessa ojeriza à mudança — responsável por tornar muitos desses patriarcas pateticamente obcecados com a sua falsa origem nobre, e com frequência condenados a investir toda a energia possível numa minuciosa ritualística apta a convalidar o embuste —, é quase como se, enfim, na crosta de ceticismo, paralisia e reticência que daí deflui, fosse possível discernir

o efeito de unidade criado por um inesperado sobrepor de escalas e velocidades, em que a aparente lentidão do ritmo com que as coisas fenecem ou morrem se dá a ver antes como o efeito inercial e *a posteriori* de uma plethora de forças bloqueadas em gestos aparentemente mínimos, como um flerte ou um sonho acordado, mas cuja insistência perfaz o derreter em fogo brando do próprio eu romanesco. Razão porque também, na contagem final, essa disposição para a todo custo aparar arestas e atenuar conflitos parece enlaçar mãos, na longa escala, com uma operação de desmemória cujo êxito é sempre diretamente proporcional à sua não-percepção, tendo por operador-chave o poder de, dando de ombros aos muitos futuros do pretérito que assombam e tensionam o resultado final, apresentar como *fait accompli* o que sabemos ser em última análise apenas uma cristalização provisória, ponto de encontro de um combinado de forças em lenta, mas irreversível dispersão.

#### ROTINA E QUIMERA

Nesse contexto, ao se propor como o equivalente estrutural de um presente constitutivamente inacabado e sempre por se revisar — e a milhas de distância portanto do conforto cognitivo fornecido pelo Zeus amplividente de Homero, com sua capacidade de ao mesmo tempo abraçar, coordenar e calibrar todos os pontos de vista restantes —, é interessante notar como, ao mesmo tempo em que abre seus flancos para as urgências e perguntas do agora, o romance torna-se também *locus* privilegiado para a observação de processos que chegam a ser quase imperceptíveis de tão sutis, mas cujo efeito doloroso torna-se inegável na retrospectão final. Funcionando em vários casos quase como um modelo reduzido do dia a dia metódico da classe média, e tendo na prosa um instrumento de admirável flexibilidade no que tange à captação dos detalhes, entaves e possibilidades do cotidiano, esse sóbrio debruçar-se sobre o presente torna-se portanto um solo propício para sondar a dramaticidade em surdina de vidas dedicadas a conter ou amortecer todos os sobressaltos, que emergem aqui e ali como granações esparsas na fria e inexorável ordem do calendário. Encontrando muitas vezes na forma-diário uma câmara de eco perfeita para tais trepidações, trata-se de uma vertente

que, se em Defoe ainda devia muito ao ritmo da aventura, em autores como Jacobsen ou Gontcharov, em contrapartida, transforma-se quase num exercício de miniaturista fixando e discriminando pequenos mas decisivos nuances, vocação que encontra, sem dúvida, em *O Amanuense Belmiro* (1937), de Cyro dos Anjos, um tardio e admirável sucedâneo. Com seu enredo que cobre praticamente todo o ano de 35 — como se sabe, um período especialmente delicado e crispado da vida política brasileira —, o desenho narrativo do livro dá a impressão de articular-se sob a forma de uma suave construção em andaimes, em que a aparente placidez da superfície — na qual, entre uma evocação nostálgica e um devaneio lírico, acompanhamos o emergir e esvanecer da paixãoite de Belmiro por uma “jovem de boa família” — é o tempo todo tensionada por um ruído branco de baixa intensidade emanando do fundo da cena, mas que se torna gradualmente mais áspero à medida que o ano se encerra. Tendo como cenário principal a roda de chope de Belmiro — microcosmo no qual se fazem representar todas as grandes tendências políticas da época, do integralismo à extrema esquerda, passando pelo próprio escorregadio liberalismo à mineira do nosso narrador —, é interessante notar, ainda, como, em meio a um quadro potencialmente tão rico de dramaticidade, essa prosa opera antes como um facho suave e abrangente banhando com a mesma luz uniforme todas as fendas e trincas — e, em certa medida, ao acrescentar os devidos freios e contrapesos a cada ação mais brusca, tentando reduzir as próprias tensões políticas ao plano de uma conversa de bar, terreno onde nunca se sabe muito bem onde termina a fronteira entre sério e não sério. Em mais de um sentido, é uma situação que parece ecoar a seu modo a famigerada máxima absenteísta do conselheiro Ayres (a saber: “nenhuma política vale uma amizade”), não fosse por um excesso de autoconsciência que, fazendo em vários momentos perigosamente indiscerníveis gentileza e má fé, vai se tornando mais e mais irritante quanto mais o livro avança — sem que nada se mostre capaz de perturbar a pachorra do seu tom monocórdico. Na dificuldade de saber até que ponto isso seria ou não um efeito planejado, está, sem dúvida, uma das marcas mais eloquentes da imensa sofisticação formal desse livro único, que, seja quando encanta

o leitor com sua elegância, seja quando roça a insensibilidade extrema num mero dar de ombros — ao expor os infortúnios da moça assediada, para a qual Belmiro lança também olhares gulosos —, parece ir convertendo o seu pacto de cumplicidade num fino jogo de morde e assopra com as suscetibilidades da plateia, que dá a impressão de nunca saber ao certo o que pensar do homem de pincenez. Ato contínuo, que esse mesmo público, no fim das contas, seja também quase coagido a emitir sobre ele um juízo — e decidir até que ponto a neutralidade não é aqui apenas uma cifra eloquente para a convivência — é um problema que, ocupando até hoje a imaginação de muitos de nossos melhores críticos, dá bem a medida do vigor com que o romance logra conferir forma e lastro a certo mal-estar burguês, prensado a vida toda numa eterna sinuca de bico entre ação e omissão, entre perturbar o sono do mundo levantando a voz num aparte e afogar os rancores do dia em mais uma rodada de chope.

Numa tomada de helicóptero, portanto, não seria difícil aproximar essa obra de toda uma vasta e gloriosa vertente do romance europeu, que, desde *A educação sentimental* (1867), pelo menos, tem como uma de suas figuras-chave esse indivíduo que se mantém sempre à margem dos acontecimentos, *topos* que volta aqui temperado por toques de cor local um tanto quanto mórbidos. Conhecendo um certo alívio cômico-grotesco nas figuras das duas irmãs malucas do protagonista — a primeira se comovendo em acalantar uma matilha de ratos, e a outra interpondo sempre uma folha de papelão na mesa, para não precisar ver o rosto do irmão na hora do almoço —, é um universo a que não faltam colisões bizarras de ritmos abertamente desencontrados, com óbvio destaque para o trecho em que Belmiro mobiliza sua rede de contatos para tentar livrar da polícia o amigo comunista — no que vale quase como um minicurso intensivo sobre o peso da mediação do favor nas relações sociais brasileiras. Passagem que por si só poderia render romances inteiros se devidamente indagada, interessante perceber como, para mantê-la na mera condição de fio solto, muito contribui o próprio vaivém temático imposto pela formadiário, no qual assuntos surgem, se adensam e desaparecem ao sabor do momento, num ritmo que lembra um pouco a indiferença

com que o jornal nivela o mínimo e o tremendo com uma simples mudança de página, pulando em segundos do crime bárbaro à nota do *jet set*. No cômputo geral, porém, são elementos que, exatamente por jamais serem desdobrados em imersão analítica — numa prosa que parece roçar um vasto leque de problemas sem nunca se aprofundar efetivamente em nenhum deles — soam quase como algarismos que se arredondam para baixo na contabilidade final da vida, onde mesmo o leve efeito de desencanaixe que a presença de Belmiro instaura está longe de ser páreo para a ênfase colocada sobre a alternância tão tipicamente burguesa entre dias úteis e feriados, que torna-se, contudo, quase uma tática diversionista diante do retrocesso político que marcará, no ano de 37, a implantação do Estado Novo. De um extremo a outro desse arco, entretanto — e aí talvez seja a hora de começar a fechar um pouco o ângulo da câmera —, é possível que o momento mais subversivamente cômico do livro inteiro dê-se no trecho que narra a passagem de Belmiro pela delegacia, quando, após ter sua casa vasculhada pelos homens do governo, o amanuense tem seu diário apreendido pelo delegado, que, depois de o ler de fora a fora, decide liberar o funcionário, certo de que este não representa nenhum perigo para a ordem vigente. Mas não sem antes aconselhá-lo a ser menos “platônico” em suas paixões. Comentarário que desperta mais uma vez em Belmiro outro repelão de raiva reprimido — que este muito provavelmente depois se dedicará a regurgitar, horas a fio, na solidão do quarto — é um trecho que, se a princípio pode até levar quase todos a franzir de leve um dos cantos da boca, ao menos no que se refere ao delegado, sugere claramente um leitor inapto a captar a sutileza da crítica em tom menor que o livro dirige à extrema direita, tendo por alvo principal a personagem de Silviano, respeitável pai de família que, além de perseguir nas horas vagas jovens que podiam ser suas filhas, escreve um denso estudo sobre o suicídio na intenção de recomendar-se para um cargo público. E veja-se que nem chegamos ainda ao momento ápice: sondagem que atinge talvez o seu ponto de fervura no momento em que lemos os trechos do livro “*in progress*” do aspirante a catedrático — cuja qualidade o habilita, com louvor, ao título de colaborador vitalício do “Dicionário das ideias

feitas” —, não há dúvida de que a força e agilidade que aí adquire a escrita de Cyro tem muito a ver com a destreza como privilegia o mostrar em detrimento do julgar, limitando-se a colocar as cartas na mesa para que o leitor conclua. Com trechos que lembram em seu pedantismo inflado o pior Otávio de Faria, são passagens que não deixam de funcionar como elogio por via interposta da sóbria urbanidade da prosa belmiriana, que sobe ainda mais de cotação no cotejo com esses enjoativos enclaves de mau gosto, sondando os abismos do ser. Mas não se trata evidentemente de uma vitória sem ônus — e, para ficar apenas no plano da filigrana linguística, basta destacar o vezo quase obsessivo com que o narrador tira da manga o adjetivo “curioso”, a cada vez que esbarra numa incongruência de algum amigo ou conhecido; o mesmo valendo para as frases onde, depois de deixar à vista de todos o esnobismo e futilidade do jovem Glicério, o amanuense continua a se referir a ele como “um excelente rapaz”. Se é o caso de destacar uma citação única, porém, que ao mesmo tempo dramatiza e leva a um quase colapso esse ânimo contemporizador, difícil pensar em trecho mais feliz do que a pequena passagem dedicada ao amigo comunista, cuja primeira frase é por si só um *must* insuperável de misantropia mineira:

Para preservar nossa amizade, tenho procurado pouco o Redelvim ultimamente. E tenho-o conversado menos ainda, principalmente em presença de outras pessoas. Criva-me de ironias, aborrece-me. Não lhes falei que ando sempre desconfiado. Muitas vezes, ao chegar à casa, fico a dar balanço às palavras trocadas com os amigos, com tanto maior desgosto de mim próprio, se notei que alguém, na roda, acolheu com sorriso irônico, alguma palavra minha. E sou sempre gauche. Quando converso, as melhores ideias ficam cá dentro, sem encontrar expressão, e frequentemente digo coisas que não deveriam ser ditas e que, de ordinário, são coisas não pensadas.<sup>1</sup>

1 ANJOS, Cyro. *O amanuense Belmiro*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Garnier, 2001. p. 113

Tendo como foco talvez uma das figuras mais simpáticas e coerentes do livro inteiro — e nesse aspecto quase o oposto simétrico do integralista Silviano —, esse trecho é um ótimo exemplo do ágil movimento de báscula que dita o avanço da prosa, desenhando um crescendo que, depois de ameaçar se tornar mais agressivo, do salto de Redelvim aos amigos em geral, funciona quase como uma pequena fenomenologia do ressentimento, flagrando o eu a remoer pelos cantos da casa a réplica que deixou de emitir. De um extremo do parágrafo a outro, porém, quando pensamos já estar prestes a invadir a seara de um Dostoiévski ou do Graciliano mais noturno, eis que tal risco é rapidamente conjurado pelo efeito de simetria clássica da sinuosa última frase, que dissolve tudo num providencial empate técnico entre ditos e não-ditos. O mais impressionante, contudo, é que se considerarmos ser exatamente a hesitação a nota dominante desse eu, uma análise mais detida do trecho pode sugerir um quê de *captatio benevolentiae* nessa autoacusação, que, ao destacar o lado desnecessariamente incômodo de suas falas, chega até a soar engraçada face os prodígios de circunlóquios a que esse se presta. Na leitura em contrapelo, ainda, se pensarmos menos nos ditos não mencionados do que naquilo que toma o primeiro plano no início do trecho — destacando exatamente o lado “incubadora de rancores” em que perverte-se o hábito do convívio —, é quase como se, no frígido dos ovos, essa desculpa apontasse, de viés, para o pequeno escândalo vindo à tona na hora que essa prosa ameaça descarilar de vez nesse lado mais “Luis da Silva”, apenas para retomar logo depois a bitola contemporizadora. A essa altura, porém, é como se uma vez colocada em primeiro plano essa violência latente — que leva por exemplo o narrador a pular de Redelvim ao círculo inteiro, quase como quem atirasse a esmo —, a leitura tivesse então que começar a redescobrir o livro nos termos de uma narrativa secreta, que encontra seu ponto paroxístico no inegável poder de corte de certos adjetivos pseudo-elogiosos, como no momento em que Jandira louva, escarninhamente, o caráter “tão analgésico” das suas conversas com Belmiro. Nessa mesma direção, por sinal, se é o caso de forçar um pouco mais a nota no lado homem-subterrâneo, é possível que nada supere os capítulos em que, depois de

ouvir pelo filtro de um terceiro os comentários da bela Carmélia sobre o tímido amanuense, este passa a especular sobre o maior ou menor efeito de refração desse filtro sobre as pontadas de dor que lhe causam expressões como “homem de *pinenez*, alto, magro, maduro” e “ficou com pena e resolveu alegrá-lo”, num capítulo onde, enfim, no problema criado pela confiabilidade do discurso do outro, reencontra-se a sigla de muitos dos impasses gerados pela flexibilidade aparentemente onívora da prosa de Belmiro. A mesma prosa, entretanto, que, ao defrontar-se com a matéria indigerível que lhe apresenta Glicério, se vê forçada a rever tudo em *slow motion*, para medir o eventual efeito de distorção gerado por elipses e acréscimos. Nada a espantar: afinal, num livro que tem a cautela de manter isoladas entre parênteses aquelas que são, sem dúvida alguma, suas duas frases mais terríveis (“Aqui, pelo menos, não há pedicuros. Lá, arrancando as unhas, arrancam da gente o que querem”), é inegável que, se há um ponto no qual o faro da narrativa para a dita “vida danificada” é especialmente agudo e atilado, é exatamente nas implicações potencialmente incontroláveis desse zelo excessivo com as palavras, ganhando de resto uma feição ofuscantemente paradoxal no trecho citado, onde o parêntese é quase como um cordão sanitário, isolando neuroticamente a violência do plano narrativo do livro. Conferindo por isso mesmo um destaque inegável à piada de humor negro do amigo de esquerda, capaz de converter o terror/horror à espreita em hábil jogo de dêiticos entre o lá e o aqui, é claro que, exatamente por ser tão concisa e certa, uma notação como essa está condenada a ressoar como um zumbido obsessante sobre a patética e aparentemente tão inofensiva falta de graça de certos episódios, como é o caso do trecho em que Belmiro se dá ao desprazer de viajar até o Rio só para assistir sua amada embarcando para a Europa em lua de mel com o marido. Ou ainda, da cena onde entra, quase sem saber, numa casa de prostitutas. Encontrando seu fecho, no capítulo 92, num lance que beira o pastelão — quando, já de volta a BH, Belmiro escapa por pouco de ser atropelado pelo casal de pombinhos —, a suposta história de amor do amanuense, em seus altos e baixos, constitui, como se vê, apenas a fachada mais evidente de um livro onde, como ilustra de modo especialmente

magistral a passagem dos pedicuros, o espaço mínimo dedicado a um dado problema pode ser nada mais que um truque para exponenciar ao infinito o impacto que sua consideração mais detida exercerá sobre o todo: efeito que não deixa, aliás, de nos forçar a reler de viés a legendária falta de ênfase dessa dicção, que, ao figurar a própria violência extrema como apenas uma folha a mais no meio de um renque de árvores, não poderia dar melhor medida da indiferença moral que lateja sob a superfície elegante dos dias que correm, e cujo esteio vem a ser justo a ilusão de distância e segurança que este trecho tão brilhantemente destrói. Ficando obviamente ao critério do leitor, e apenas dele, a responsabilidade de tirar ou não as consequências de tudo o que neste livro se deixa entreler, num abrir e fechar de parênteses.

### O TÚMULO DA PAZ

Constituindo, como se vê, uma tremenda façanha narrativa nos seus próprios termos, esse pequeno espasmo de horror, rasgando um livro tão cordato, reforça mais uma vez a filiação de Cyro à sutil ferocidade da melhor tradição machadiana, com seu gosto por dizer as coisas mais aterradoras com a mesma aparente displicência de quem pergunta as horas. No que se refere ao caso citado, por sinal, é quase como se a obsessão do litote e do circunlóquio acabasse de repente se implodindo, num golpe surdo, pelo efeito de ilegibilidade criado por esses dois inomináveis parênteses, que já nem sabemos muito bem para que servem: se para colocar toda a violência no extracampo da história, ou se para converter a própria noção de primeiro plano em mera membrana protetora a ser rasgada, com um impacto e consistência, sem exagero, que espalham então uma indelével nódoa de cumplicidade sobre todas as linhas restantes. Seja qual for a opção escolhida, porém, se nos lembrarmos ainda do caso da bela moça solteira que reclama da falta de um pai ou irmão que a proteja da gula dos homens, curioso perceber como, à luz da reverberação criada pelo horror entre parênteses, a própria recusa de Belmiro em intervir opera como uma furtiva rima a distância com um dos outros sentidos possíveis do trecho dos pedicuros, onde é o próprio caráter provinciano e periférico do cenário que tenta se vender

quase como se fosse um cordão de proteção contra violências maiores, e que, sabe-se lá se por ignorância ou pura má-fé, mantém-se ao longo de todo *O amanuense Belmiro* como um mero eco longínquo, em meio à placidez da província.

Coincidência ou não, no motivo da bela moça sem proteções, às voltas com o mundo patriarcal, está também um dos fios condutores dessa uma outra incontestável obra-prima do romance brasileiro que é *Crônica da casa assassinada* (1959), de Lúcio Cardoso, livro que não poderia estar, aliás, mais nos antípodas de Cyro em feição e dicção. Contraponto que corre o risco de até incomodar pelo excesso de simetria, impossível negar, ainda assim, o efeito de aclaramento gerado quando se converte o livro do escritor montes-clarense em pano de fundo do *magnum opus* de Lúcio, que, em vários momentos, parece apenas reconfigurar em sequência de *closes* sufocantes o que, naquele, não era mais que um detalhe pouco chamativo no canto extremo da cena. Com uma salutar diferença, porém: na tocada muito mais drástica do autor de *Maleita*, é como se o que se dava em Cyro como um pequeno corte incisivo no fim de uma subordinada aparecesse aqui embalado numa retórica que se perfaz, com seu eterno dedo em riste, como a bem-vinda nênese dos malabarismos diplomáticos do narrador/burocrata, que cede agora passagem a um estridente e barulhento cortejo de anormais, tendo como líder e porta-bandeira um desabusado anti-herói *queer*. Num périplo que toma por eixo mais identificável a derrocada dos Meneses, de Vila Velha, cidade imaginária que é como um condensado de tudo o que há de mais tóxico, maligno e claustrofóbico nas velhas vilas mineiras, a narrativa encontra seu eixo de vertebração no intenso efeito catalítico gerado pela chegada, partida e retorno de Nina, a bela e misteriosa moça carioca com quem Valdo se casa; uma espécie de anjo exterminador pasoliniano com trejeitos de Gene Tierney. Apoiado no típico dispositivo modernista da história em perspectivas múltiplas, onde o conhecimento que se tem da realidade é sempre mediado e distorcido pelas lentes específicas de cada voz narrativa, o livro se constitui como um denso mosaico de textos de feição diversa, desde os depoimentos de figuras mais neutras, como o farmacêutico, o médico, o padre e a criada inglesa, até cartas,

trechos de diário e fragmentos memorialísticos de membros da família Meneses. Percorrendo em quase 600 páginas um intervalo de pouco mais de quinze anos, a trama se desdobra então como uma rede de círculos concêntricos expandindo-se em torno de certos eventos escandalosos e jamais de todo esclarecidos, começando pela tentativa de suicídio de Valdo depois que Nina anuncia seu plano de abandoná-lo, seguido, páginas depois, do efetivo suicídio do jardineiro que seria — segundo certas más línguas — o amante desta. Tudo convergindo finalmente até o ponto onde, uma década e meia mais tarde, Nina volta à casa dos Meneses para morrer de câncer, no que constitui também o capítulo derradeiro de seu embate com o cunhado Demétrio — que, muito apropriadamente, depois de mandar queimar todas as suas roupas, se recusará a enterrá-la no jazigo da família. Lançando mão sem pudores de toques folhetinescos e melodramáticos, mas abdicando também de dar uma resposta sólida e definitiva a muitas das dúvidas que lança — sendo uma delas suscitada exatamente pela impressionante semelhança entre André, filho de Nina, e o jardineiro suicida —, é possível que o efeito mais perturbador dessa sobreposição, que de modo algum chega a se constituir em quebra-cabeça inteiriço, diga respeito à ausência de um critério capaz de diferenciar minimamente a calúnia do mexerico, a loucura da infâmia deslavada, num universo que, por ter exatamente na mentira uma de suas grandes moedas de troca, passa completamente ao largo de qualquer *fair play* epistemológico. Em certos momentos — e não dos mais suaves —, é um constructo que lembra um desenho progressivamente desfigurado e esgarçado pelo excesso de acréscimos e retoques, a começar pela própria tentativa de Demétrio de vender o suicídio gorado do irmão como mero acidente; ou ainda, para ficar num detalhe mais pontual, mas nem por isso menos decisivo, na dúvida sobre que motivos teriam levado o homossexual Timóteo a jamais abandonar seu quarto do pavilhão — decisão, sobretons pascalianos à parte, que troca de sinal num estalo tão logo se fica sabendo da ameaça de Demétrio de trancar a ovelha negra no hospício. Em outras passagens, porém — quando a narração é assumida por esse grande monstro de inveja, ódio e rancor que é Ana Meneses, esposa de

Demétrio —, é como se o efeito bumerangue gerado pelas intermináveis revelações chocantes — capazes de literalmente virar pelo avesso o sentido de várias cenas-chave — tivesse que ser relativizado também pelo seu lado de peça difamatória, tendência levada ao paroxismo quando, no último capítulo do livro, em sua confissão a padre Justino, Ana reivindica para si a maternidade de André, registrado como filho de Nina — num lance que, se pode até ser atenuado como mais uma tacada mentirosa, produz ainda assim um efeito irreparável e duradouro nas supostas cenas de incesto.

Num livro que se propõe realizar a anatomia *in extremis* da velha burguesia mineira — uma burguesia, como se vê, que, nada tendo da sobriedade, frugalidade e diligência dos heróis de Weber e Mann, lembra todas uma versão mais canastrona de uma dinastia ibérica nos estertores —, interessante notar como também o efeito de rebaixamento cômico atestado no plano das personagens tende a duplicar-se aqui, inclusive no plano do próprio dispositivo formal que dá corda a tudo, e parece quase roçar a autoparódia na falta de cerimônia com que tira novas cartas da manga a cada nova página. Criando assim um progressivo efeito de enublamento na superfície dos fatos, boatos e mexericos, trata-se de um recurso que, se deve muito à tradição do melodrama no seu ímpeto de dizer tudo na cara e rasgar todos os véus, nem por isso deixa de exibir também uma vincada lucidez quanto aos limites estruturais de seu ângulo de visão; dilema, aliás, lapidarmente resumido numa das falas de André, quando este comenta o modo como, à força de repisar todos os fatos, acabaria perdendo deles “toda noção real”, misturando e confundindo tudo. Cenário que torna a própria noção de pesadelo um termo por demais suave, nisso está também um dos motivos pelos quais, tomada certa distância, vem muito a calhar o efeito centrípeto gerado de chofre pela intromissão no livro de certos padrões quase musicais, criando ecos de longa distância entre personagens e cenas: como túneis que chegam a um mesmo lugar partindo de pontos distintos. Tendo por assinatura mais evidente, sem dúvida, o *topos* da ressurreição da carne evocado na epígrafe do evangelista — contrapondo de um lado o mau cheiro do cadáver à crença necessária para contemplar a “glória de deus” —,

é interessante notar como, recuando alguns passos antes da cena do milagre, o trecho prefere centrar foco menos na epifania que na dor do intervalo, ao destacar a necessidade de, face o fedor que emana do cadáver de quatro dias, suportar o mal-estar que medeia o necessário e torturante hiato entre promessa e pleroma. Daí, decerto, não obstante o caráter esparso ao extremo de suas aparições, a importância que tende a adquirir em retrospecto uma figura como a do padre Justino, que, com sua ênfase numa religião não da calma, mas da tempestade, é talvez o que de mais próximo o romance consegue chegar de um coro grego. Não só: enunciando uma crítica ao mesmo tempo serena e velada aos desmandos da Casa Meneses, suas falas sobre a incerteza e o dilaceramento como signos de autenticidade não deixam de jogar uma luz positiva sobre seres de exceção, como Nina e Timóteo, cujas transgressões, de certa forma, parafraseando as próprias palavras desse último sobre sua ancestral, Maria Sinhá, apontam muito menos para a satisfação de um impulso egoísta do que para a “absoluta incapacidade de aceitar a vida em seus limites comuns”. Na lógica do patriarca Demétrio, entretanto — que, não por acaso, fora quem ordenara a retirada do retrato de Maria Sinhá da Sala Principal da Chácara —, não parece difícil entender como a perpétua condição de liminaridade a que essa insatisfação condena apareça antes como uma mácula a ser extirpada num universo para o qual o único sagrado são as aparências, imperativo, de certo modo, que na atmosfera de mal-estar difuso que impregna a Chácara dos Meneses, não deixa de conferir a figuras como Nina e Timóteo uma certa mais valia narrativa *ad hoc*, enquanto seres aptos a emprestar um rosto identificável a tal desconforto. Relevado, é claro, o componente de logro contido nesse esclarecimento súbito — quando, do ponto de vista de evidentes fariseus, como Ana e Demétrio, surge a impressão de termos finalmente encontrado o pária responsável pelo mal que os deuses nos enviam —, trata-se de um efeito, por via transversa, que ecoa e de certo modo até dá razão a certas invectivas de Timóteo, para quem caberia a Nina vingar o cortejo de invisibilizados e esquecidos sobre os quais a Casa Meneses constrói os seus alicerces podres. Lida pelo viés do inimigo, sem dúvida — que parece tratar os acasos e

acontecidos pela mesma lógica tacanha de um contador de lojinha, para o qual tudo no mundo se reduz, sempre e apenas, a custos e lucros —, esse quase atávico horror ao diferente conhece uma expressão especialmente perturbadora no trecho onde, especulando sobre o câncer da rival, Ana acredita ter aí encontrado nada mais, nada menos que a prova da existência de Deus:

*Não, era um castigo abrupto e sem sentido que sobrevinha, uma agressão, o sinal da cólera e da vontade de um deus provocado em sua justiça. Não podia deixar de compreender que realmente há uma providência divina que vela por todos nós, e ninguém poderia me dizer o contrário, nem mesmo o padre Justino.*<sup>2</sup>

Por si só, um ótimo exemplo daquilo que Nietzsche chamou certa vez de “automortificação inventiva”, esse trecho não tem pudores em fazer da desgraça alheia uma bizarra variante de justiça poética, que é aqui também um exemplo, em grau máximo, da infinita capacidade de autoengano das senhoras recatadas e muito rezadeiras. Tendo por matéria-prima sintagmas que parecem diretamente retirados da homilia do padre — mas cujo efeito em nada desagradaria Buñuel, em seu mais perverso —, é um excerto que vale como um pequeno mergulho antropológico na torpeza e mesquinhez das ratas de sacristia, permitindo acompanhar de perto o modo como a ambiguidade constitutiva da “rainha de todas as doenças” é moralizada e domesticada, com chocante facilidade, pela comutação do infortúnio em punição exemplar, numa cena em que é até possível imaginar um esgar iracundo e um punho cerrado de ódio. Trecho que passa bem ao largo do realismo estrito, essas linhas sugerem, no microscópio, um curioso *blend* de justiça poética católica e nênese trágica, unidas num tecido que, se pode ter lá sua fluência e eficácia como salto generalizante, parece tratar como comensuráveis duas tradições, a bem dizer, incompatíveis: de um lado, na figura do “deus provocado em sua justiça”, com letra minúscula, pode-se

2 CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p. 440.

reconhecer um efeito de horizontalização que, justo por converter o humano em competidor sério, parece de certa forma conferir lastro de dignidade para essa queda inevitável, que se torna de certo modo até admirável em sua audácia; de outro, com a aparição do fator providência como uma espécie de *deus ex machina* abastardado, é como se o raciocínio traísse uma dependência algo filistina em relação à necessidade de amarrar no final todos os fios da história, e distribuir devidamente castigos e prêmios. Tendo portanto como mola de tudo o espírito vingativo, em sua máxima baixaza, não há dúvida de que o grande ponto cego de raciocínio está exatamente nessa tentativa de resumir toda a ópera ao lance do justicamento, que, em seu acanhado sopesar de perdas e ganhos, está evidentemente longe de fazer jus ao exuberante desperdício de beleza e energia que a figura de Nina encarna. E isso nem é o pior: que na sequência dessa morte quase alegórica da grande estrela do livro se siga um lance que parece quase beirar o ridículo na sua mistura de neurose, obscurantismo e superstição — quando Demétrio ordena que as roupas sejam queimadas para evitar o risco de contágio —, é um dado que, ao destituir-se de pronto de autoridade em sua própria falta de senso, mais uma vez, parece colocar em relevo um elemento residual que se mantém indigerível face a essas e outras operações de sentido mobilizadas por tais mentes farisaicas, criando de chofre outro desacerto incômodo entre, de um lado, a ambivalência característica daquilo sobre que incidem e o fraquíssimo poder de convencimento de que se revestem tais gestos apotropaicos algo desesperados. O mais curioso, porém — e nisso não me parece difícil ler um traço de fino humor mordiscando nas frestas da trama —, é que se é inegável o êxito com que os Meneses se livram dos seus dois grandes miasmas, Nina e Timóteo, cujos infortúnios selariam então uma suposta vitória incontestada da tradicional família mineira, o mesmo não se pode dizer, entretanto, da atmosfera moral que envolve essas respectivas eliminações, as quais, em tese, pelo menos, enquanto ritos expiatórios que são, deveriam tentar estabilizar minimamente esses signos tão ambíguos. E aí está o ponto: se, como chega a dizer a certa altura o padre Justino, o amor de Deus mora nos “descampados e nas zonas inquietas de

instabilidade”, fácil entender, enfim, porque seja a própria impressão de um colamento perfeito entre evento e sentido, entre realidade e moral, que acaba por revelar-se um verdadeiro tiro pela culatra dos seus postuladores, dando azo a uma estranha situação na qual, paradoxalmente, a derrota dos protagonistas *gauche* no plano dito ôntico — ou seja, no campo das categorias previamente dadas para definir êxito e fracasso, desonra e respeitabilidade, doente e normal, criminoso e homem de bem — revela-se na verdade depois o atalho para a sua vitória final no plano ontológico, que implicaria precisamente uma drástica problematização da validade dessas mesmas categorias.

Tendo não por acaso como seu gesto-básico a recusa de conclusões e inferências que sejam redondas demais — e nesse ponto funcionando como clara linha de fuga face à narrativa oficial, patrocinada por tipos falsos e estudados, como Demétrio —, trata-se um dispositivo, na última linha do livro, que encontra um belo e irônico correlato na visão do rosto não apaziguado de Ana Meneses morta, numa cena onde nem mesmo o arre-mate aparentemente criado pelo fim de uma vida basta para nos livrar de todos os fantasmas e dúvidas que se insinuam sorrateiros a cada palavra ou ação. Fazendo assim de todo gesto narrado um signo intrinsecamente bifido — num registro onde, como mostra muito bem, à revelia de si mesmo, o comentário de Ana, a pretensão de chegar finalmente a um significado único corresponderia ao paroxismo da cegueira em relação a ambivalência constitutiva da realidade —, é interessante perceber ainda como, uma análise um pouco mais detida do sintagma-chave do título parece impor-se como uma poderosa linha de fuga em relação a essas e outras complacências, ao criar um buraco negro onde a pretensão totalizante do salto metafórico — ao descrever como um termo tão pontual e único um processo que sabemos ser, antes de tudo, múltiplo e (de)gradativo — parece congelar-se num eterno cabo de guerra com o incômodo gerado por essa atribuição de estatuto mortal a um ente inanimado, em que se pode entrever também um aceno de viés ao afã fetichista dos Meneses, com sua invulgar vocação para retirar um sofrimento infinito de coisas mesquinhas — coisas que se tornam, elas sim, seus verdadeiros donos. Num inventário que

cobre desde a recusa do Barão a pagar-lhes visita até o medo do que as pessoas da cidade pensariam se soubessem de seus problemas no banco—sem esquecer de todo o circo armado para vender como acidente o quase suicídio de Valdo—, penso que a mera enumeração de tais ninharias dá bem a medida do efeito panela-de-pressão criado por um *ethos* tão peculiar, com paroxismos de pudor, vergonha e despeito que, por se manterem teimosamente surdos a qualquer debate racional, dão a impressão de que só podem obter como resposta uma passagem ao ato. Para o que nos interessa por ora, entretanto, não há dúvida de que, no título em questão, para além do golpe de mestre de enfiar um evento pontual e abrupto num processo a conta-gotas, está também o realce criado pela identificação com o criminoso que o adjetivo “assassinada” explicita; adjetivo que, num só golpe, amortiza a agência e amplifica a passividade. No cotejo com a justiça de Ana, por certo, não há dúvida de que, do ponto de vista do mero senso comum civilizado, não é difícil encontrar motivos para comemorar a derrocada dos Meneses—cujos esforços caminham sempre no sentido de varrer do mapa tudo o que ameace perturbar sua sisudez, desde mulheres sexualmente liberadas a gays recusando-se a fingir que não existem. Na medida em que tende, portanto, a, ao mesmo tempo, condensar e acelerar em hipérbole esse processo destrutivo— aí figurado como uma alternativa bem mais digna e salubre do que o decoroso comedimento daquela gente “calada e feia, fria e avarenta”—, torna-se clara a afinidade do sintagma com a dissonância que emana, por exemplo, de uma cena como a da aparição final de Timóteo, quando, por ocasião do enterro de Nina, este decide abandonar o quarto para desfilhar sob os olhos do Barão, carregado por um cortejo de negros. Soando deliberadamente quase operística em seu desproporcionado exagero, o que se tem então é uma cena onde, levando até as últimas consequências a velha vocação do melodrama de fazer o corpo falar, o desfile culmina com Timóteo quedando sem consciência, fulminado por um derrame cerebral, lance que, exatamente pelo convite que faz para ser deslido, resulta então de permeio também numa ironia sofisticadíssima—na insinuação de que Timóteo poderia estar, finalmente, obtendo o que merece. Apenas que, se pensarmos menos nos laços

de empatia que o livro instaura do que na densidade do seu jogo de ricochetes entre o micro e o macro, entre textura linguística e concatenação de eventos, torna-se evidente a coerência estrutural do efeito de indecidibilidade provocada por tais fermatas, que se, de um lado traem a atração pelo elemento potencialmente micropolítico das manifestações da loucura, crime e excesso, de outro, mostram também um tato inigualável para deixar que as cenas funcionem um pouco ao feitio de acordes dissonantes, que, ao mesmo tempo que intimam totalização, são capazes também de preservar a dignidade polifônica de cada uma das notas que as compõem. Evidente na própria opacidade que cerca, por exemplo, a doença de Nina—legível tanto como uma alegoria em ato de uma aceleração destrutiva quanto como um modo de colocar em destaque uma espécie de injustiça cósmica essencial, que pune com a mais dolorida das mortes justo aquela que tentara sacudir a pasmaceira do mundo—, trata-se de um cuidado que, tendo na recusa de apaziguamento a sua nota forte, e correndo sempre de par à sondagem das patologias latentes em supostas condutas normais, faz da recusa de fechos inequívocos, como aqueles prezados por Ana, não menos uma aposta narrativa que uma torção política no seu próprio direito, tendo por linha avançada uma escrita na qual, *a fortiori*, o compromisso em manter sempre uma porta estreita para a entrada do sentido—que não se sabe muito bem se chega na forma de messias ou anjo vingador—é indissociável ao cuidado de jamais sucumbir à falsa tranquilidade dos livros sem fios soltos. Compromisso que, no caso de Lúcio Cardoso, ao que tudo indica, pode ser apenas o nome cifrado do zelo de, por mais que a plateia clame por tranquilidade, jamais fechar as feridas abertas pela audácia de suas próprias metáforas.

### O DIABO, PROVAVELMENTE

Habilidade que encontra, em Guimarães Rosa, um de seus praticantes máximos, trata-se de um elemento que, num livro tão intrincado e inesgotável como *Grande sertão: veredas* (1956), não chega a propriamente entrar em choque com os delineamentos mais gerais da trama, desdobrando-se menos como um atrito de versões do que como incessante ir e vir semântico entre o longe e o

perto, o grande e o pequeno, tendo como pedra de toque, agora, a incansável compulsão do eu narrador de rasurar por cima de si mesmo. Convertendo assim o texto no embate retroverso desse eu com as múltiplas ilusões e miragens que ele mesmo cria — e, a um só tempo, elevando a novos patamares de complexidade a vocação totalizante do romance —, o livro avança portanto como um contínuo jogo de bumerangue sobre si mesmo, no qual as coisas precisam sempre de um adicional de tempo para começarem de fato a significar, e o mergulho intensivo e exaustivo no dado local — focado no trajeto de um jagunço que, pelas vias mais tortuosas e inesperadas, passa primeiro a chefe de bando e depois a respeitado proprietário de duas fazendas — não é em nada alheio ao gosto por uma sondagem em profundidade dos próprios fundamentos defectivos dos códigos culturais. Disposição que parece de certo modo já implícita no escopo coberto na trama — que, desde a aparição de Riobaldo como garoto-mendigo, vai colocando em contato e atrito os mais diversos espaços sociais, tomando sempre por eixo pivotante o seu amor proibido por um colega de bando, que terminará se revelando mulher, após morrer abraçado com o maior inimigo do herói —, outro dado a se reter, ainda, diz respeito à camada de névoa que envolve essa impressionante, para não dizer improvável, passagem de miserável a fazendeiro, tendo como mediador um pacto com ninguém mais, ninguém menos que o demônio; detalhe que projeta, aliás, uma sombra no mínimo irônica sobre o percurso de ascensão social que sua biografia perfaz. Não sendo esta de resto um tipo de narrativa muito recorrente na literatura brasileira, podendo-se citar o *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, como outra grande exceção, interessante perceber como a inscrição de um pacto demoníaco no meio de tudo parece forçar o livro a se submeter, de fora a fora, a uma ansiosa contabilidade intuitiva, na qual a inegável melhoria de vida obtida pelo protagonista — que passa de bastardo, catrumano e jagunço a proprietário estabelecido — tem de se haver com o ônus contido no suposto preço a se cobrar nessa transição, quando este se dá conta de ter perdido para sempre seu “amor de ouro”, que acaba morrendo em seu lugar numa cena de claros acentos sacrificiais. No embate com as narrativas de

Cyro e Lúcio, de resto — em cujos cenários pode-se já identificar certo efeito de pacificação promovida pela hegemonia do Estado —, é quase como se tal trajeto selasse a inversão drástica da direção e velocidade das contrapartes urbanas, trocando então a ideia de um declínio lento por um avanço acelerado e sempre para frente, o qual, entretanto, por se dar a partir da sinergia criada por vastas constelações de microfatores — como é o caso dessas duas improvisações bem sucedidas que são o Julgamento da Fazenda Sempre Verde e a Chefia Tatarana — parece o tempo todo comprometido por um ar de contingência. Quadro a que se acrescenta então, como complicador final, a onipresente sombra do demoníaco enquanto vetor apto a desempatar em última instância cada choque de forças — e, ato contínuo, conferir também um quê de avanço sistemático ao que poderia soar a princípio mera sucessão de acasos.

Numa visada de conta longa, por sinal, a amplitude de escopo coberto por tais encaideamentos é outro dado que muito contribui para a novidade e frescor desse texto ao mesmo tempo tão moderno e tão antigo — criando assim a sensação de um mundo bem mais mutável e imprevisível que os dos outros romances já citados. Como grande esteio narrativo desse efeito está a própria condição flutuante e cinzenta de um signo como o jagunço, que ao longo de todo livro oscila do aterrorador ao cavalheiresco com alarmante e desarmante velocidade. Assim, se na rubrica da expressão “usos dos bandos”, por exemplo, pode-se inscrever uma sequência de atos digna de arrepiar os cabelos do leitor incauto (“invadir cidades, arrasar o comércio, saquear na sebaça, barrear com estrumes humanos a parede da casa do juiz de direito, escaramuçar o promotor amontoado à força numa má égua, de cara para trás” etc.), não é menos verdade que, no balanço geral, um dos principais fatores de legitimidade da chefia de Riobaldo passa exatamente pelo esforço em substituir tais práticas por outras mais polidas, como, por exemplo, aprender a dançar valsa e a perguntar primeiro antes de pegar. Na progressão da trama, contudo, é certo que isso tampouco impede, aqui e ali, certas recaídas regressivas do autoproclamado agente civilizador, que, se tem em sua conta o mérito de ter abolido no bando o “uso” do estupro, faz claramente as vezes de Estado de

Exceção, por exemplo, quando desfere o tiro que mata Ricardão depois que este já se dava por vencido, gesto coroado em seguida pela recusa de oferecer a seu corpo as devidas honras fúnebres. Pontuações que tendem por isso mesmo a instabilizar um pouco a retórica antiviolência do narrador, mostrando ao mesmo tempo o aspecto tremendamente frágil de que se reveste o esforço de fugir da barbárie, é possível que um dos pontos mais curiosos que paira sobre tal desacerto diga respeito às várias reverberações que provoca num certo inconsciente político da Modernidade, com seu cortejo de piratas, conquistadores, bandeirantes, pícaros, príncipes e *robber barons* — em suma, heróis que mantêm muito mais que um pé no crime enquanto perfazem suas façanhas. No que se refere especificamente a Riobaldo, por sinal, personagem que, como bem ilustra sua amada Canção do Siruiz, tem exatamente no negaceio um dos seus emblemas máximos (“eu faço que vou e volto do meio para trás”), é certo que esse traço se faz acompanhar também de um evidente e exuberante lado *trickster*, de que dá prova o elemento de gambiarra e invencionice contido em muitos de seus melhores achados, a começar pela deslavada mentira com que, quando seu bando derrota em combate Zé Bebelo (“Joca Ramiro quer esse homem vivo”), o jagunço logra comutar execução sumária em julgamento seguido de exílio. Crescendo ao qual se pode acrescentar ainda — depois que Joca Ramiro é morto à traição por dois de seus antigos comandados — a adição de um pseudo-álibi jurídico à operação de guerra votada a vingar sua morte, tendo por esteio, desta feita, uma fala ladinamente emprestada do próprio ex-arqui-inimigo deste, Zé Bebelo, para quem, afinal, se o bando concedia julgamento e direito de defesa a seus prisioneiros, é porque atuava, mesmo sem saber, para as forças do Estado. Criando assim um curioso *continuum* de fundo sobre situações em certa medida bem discrepantes — mas que tendem como que a repor em primeiro plano a dimensão de improvisação bem sucedida por trás de gestos capazes de fundar/instituir novos laços entre os sujeitos —, impossível negar, ainda, a violenta dobra instaurada nas cenas dedicadas ao confronto final com os hermógenes — em especial no trecho em que, assistindo de camarote a morte de Diadorim, Riobaldo aparece completamente paralisado

por uma febre misteriosa, que transforma em fragoroso anticlímax o grande acerto de contas. E, no entanto, que, nas sinopses posteriores desse mesmo evento, a não ação de Riobaldo, na hora crucial, não seja suficiente para retirá-lo do posto de autor em última instância do feito guerreiro — atribuição que surge portanto menos da ação efetiva do que do lugar simbólico e literal que aí ocupa, enquanto instância incumbida de emitir ordens “de cima” — é um dado que mais uma vez nos força a reler e sopesar todos os microfatores que contribuem para o efeito final — que, nesse ponto, aliás, chega a aproximar-se perigosamente da usurpação, tal é a discrepância que há entre esforço e resultado, entre o que é realizado de fato pelo líder do bando e a lauta cota de prestígio e segurança que, para este, daí advém, pelas mãos do padrinho.

Cena que dá pasto suficiente para “n” releituras e extrapolações, engana-se quem pensa, porém, que este é o elemento que mais inquietação provoca em meio a essa sutilíssima constelação de causas e micro-causas, tendo como parada final, ao que tudo indica, a conversão da suposta façanha de sangue em título de propriedade: lance que, dependendo de quem olhe e de onde se olhe, tem mesmo algo de um equívoco de leitura, se pensarmos na desproporção aí encenada o tempo todo entre ter e merecer, ser e valer, e que opera no livro como uma espécie de sutil palinódia da versão oficial da história. Não que se trate apenas de um acaso feliz: num cenário que elege, como se sabe, no homem livre pobre a sua figura mais típica, difícil subestimar a dimensão do salto embutido na concessão da posse legítima ao ex-chefe jagunço — ao qual se acrescenta, porém, na contracorrente, a impressão de que tudo poderia ter tomado outro rumo se Riobaldo jamais tivesse ocupado a posição de chefia, condição que, mesmo revelada no livro em todo seu oco, acaba nesse caso tendo muito mais peso e eficácia do que os próprios feitos guerreiros, estrito senso. Feitos, aliás, que, como bem mostra a sequência da morte de Diadorim, tendem a, de certa forma, apagar a si próprios, sem que quase ninguém dê por isso. Resultado: forçando então o texto a ter que se dobrar e se revirar em si mesmo, a cada vez que trata de negociar uma imputação causal — entendida aqui, portanto, muito mais como um mecanismo defensivo

provisório do que como gesto apto a conferir solidez e direção ao encadeamento dos atos —, penso que uma bela amostra desse dispositivo pode ser encontrada na incalculável torção provocada por uma simples mudança de nome, quando se descobre que o suposto cenário do pacto chama-se na verdade Veredas altas e não Veredas mortas, revelação que irá até reativar um novo fio de esperança na fala do narrador. Por mais prazeroso que seja, no entanto, tal efeito momentâneo, é um alívio que, em meio ao incessante ricochete semiótico que o livro instaura, surge sempre já forçado a ter que se haver com a duplicidade constitutiva de todo e qualquer signo, a começar pela própria ameaça conjurada na frase inicial do livro (“Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de homem não”), tendo no centro exatamente a ambiguidade ligada ao som distante dos tiros — sem dúvida um belíssimo exemplo do modo que, em *Grande sertão*, o mesmo elemento que nos lega a aparente linearidade da ação narrada, força-nos também a redesenhar como limite provisório a impressão de unidade gerada pelo efeito constelar final, o tempo todo convidando-nos a ver tal ação como muito mais que mera soma de partes. Apelo que, nesse caso específico, aliás, pode muito bem ser apenas um dos múltiplos nomes do engano.

Num livro que não se furta a dar ares trágicos e hamletianos ao homem pobre do sertão, difícil desconsiderar o efeito horizontalizante criado por essa infernal sobreposição de sentidos em disputa, fazendo de cada detalhe da narrativa um átomo passível de ser deslocado/organizado nas mais distintas e incompatíveis combinações, e tendo sempre por fio condutor o modo como, de uma ponta a outra, o jogo de denegações criado pelo eterno vai-não-vai da história parece ir des-tecendo com uma das mãos aquilo que tece com a outra. Elemento que só pode parecer defeito — diga-se de passagem — a quem pense ser possível destrinçar por inteiro projeção e percepção, ou acredite ser viável chegar a um fundo de solidez apto a permanecer inabalável em meio aos vários *twists* gerados por essa ágil dança de signos, que, se muitas vezes sugere átomos bailando e esbarrando voluntária e involuntariamente uns nos outros, acena também, nessa não-conciliação, para um resíduo que se mantém teimosamente refratário a uma inscrição narrativa mais ampla,

como é o caso dos vários detalhes macabros pontuando de cabo a rabo a narrativa. E, de permeio — goste-se ou não —, forçando um pouco também a estabilidade de seu centro gravitacional semântico. Não se pode dizer que se trate, a rigor, de uma total surpresa: afinal, se como deixa claro com todas as letras um dos melhores aforismas do livro, a maluqueira “só é maluqueira depois que se sabe que não acertou”, nada a espantar, enfim, que, uma vez convertida a reversibilidade de tudo e todos em chave de leitura, seja a própria sedução gerada por certos efeitos de pregnância — capazes de articular numa unidade virtual detalhes e frases aparentemente situadas em pontos distantes — que se dê então a ver no livro como um logro estrutural criado pelo rigor com que este faz e desfaz sem cessar os nexos entre os eventos. Chegando a ponto de converter toda escolha num tipo de traição mais ou menos sub-reptícia em relação a algo ou alguém, é possível que o grande desafio de leitura lançado por esse e outros volta-faces diga respeito à necessidade de contrabalançar/articular num só todo o efeito de redenção aparentemente criado no trecho sobre a maluqueira, com seu maldisfarçado aceno ao comentário de Nietzsche sobre “os crimes bem-sucedidos da história”, popularmente também conhecidos como revoluções. O mais inquietante, porém, é que, uma vez analisados mais de perto, tanto a injeção de ânimo deflagrada por passagens como essa como a dúvida pairando insolúvel nos trechos mais tenebrosos podem ser vistas, ambas, como boas ilustrações de um só mecanismo ilusionista, em que o sinal de negativo ou positivo a etiquetar cada evento se parece menos com um dado palpável que com um *sfumato* criado pelas neblinas do entorno, e que só um breve facho de radiação lunar nos dá a perceber. Na passagem de um ponto a outro, portanto — começando por uma leve coagulação de coisas contíguas até o salto na aposta necessária para lhes conferir unidade —, trata-se de um percurso que, em sua inquietante e inextirpável ambivalência, dá bem a medida do modo como, em *Grande sertão*: *veredas*, o esforço de conferir rosto e voz a tantos fatos brumosos torna-se um acesso por via transversa para a própria casa das máquinas na qual os sentidos são construídos, fixados e destruídos. Tendo como anteparo um dispositivo, como bem

mostrou Lukács, que elege na assíntota entre mundo e significado a sua grande alavanca e pedra de toque, o que daí resulta é uma trama, sem exagero, que, se encontra na imensa consistência arquitetônica uma de suas qualidades mais fortes — como espero ter tornado razoavelmente claro nessa pequena sobreposição de paráfrases —, tem como um de seus elementos mais impactantes e perturbadores esse tenso jogo de ambiguidades criado pela retórica de negaceio, que, na medida em que atomiza e esfacela certos eventos-chave, em *c/oses* fechadíssimos — tendo por alvo justo os poucos segundos imediatamente anteriores ao tal empurrão decisivo —, parece tornar perigosamente tênue a fronteira separando o agir e o ser agido, como se faz, aliás, especialmente evidente na cena de assassina-ta já citada:

Lá acolá, o homem abriu devagar os cacos de porta. Saiu, deu uns passos. Como vinha, alto, chapéu, na cabeça, até meio sorridente. Não se esbugalhava. Assim estivesse pensando que ia ter julgamento? Achei que. E ele não estava ferido. Caminhos mais. Sendo que — e aí, foi minha ideia? — ah, não; mas vi que, Diadorim, de ódio, ia pular nele, puxar faca. Só fiz fim: num terte quarto: atirei, só um tiro. O Ricardão arriou os braços, deu o meio do corpo, em bala varado. Como no cair, jogou uma sua perna para lá e para lá. Como caiu, se deitou. Se deitou, conforme não estivesse sabendo que morria; mas nós estávamos vendo que já morto ele estava.

Acho deveras que todo mundo respirou com suspiro. Digo que esta minha mão direita, quase por si, era que tinha atirado. Segundo sei, ela devolveu Adão à lama. Só estas minhas artes de dizer, as fantasias...

— “Não enterrem este homem!”  
— eu disse.

A justiça. Mas, mesmo, como é que ia poder enterrar a quantidade deles, mortos naquele dia?<sup>3</sup>

Passagem em que o eu parece dissolver-se por pouco em frágil névoa de átomos, até culminar na própria autonomização da mão direita face o pretenso comando central, muito haveria ainda a ser dito sobre o modo

como, puxando o problema ao mesmo tempo para todos os lados, o trecho joga uma espessa sombra de dúvida no gesto capital de Riobaldo, que a princípio parece apenas um modo de impedir Diadorim de cometer um ato bárbaro. No recorte aqui privilegiado, porém, se há um ponto que dá bem a medida desse infernal jogo de ser e não ser que compõe a tessitura da trama, este tem lugar no estranho contraste gerado entre, de um lado, a frase destacada entre parêntese — como um gesto de exceção que serve justamente para ressaltar a soberania irrestrita do chefe — e o efeito de apagamento criado logo na linha seguinte, onde é a própria decisão tirânica do líder que se vê cuidadosamente dissolvida em unanimidade violenta difusa, na qual o não-enterro, portanto, é menos ação calculada do que efeito mais ou menos previsto de um acúmulo de pressa, dispersão e negligência. Definir porém até que ponto isso minimizaria ou não a culpa do narrador — a exemplo da estranha febre terçã que o deixa providencialmente paralisado no dia do embate final — é um problema, como se vê, que, ao menos no caso específico dessa cena, lembra um novelo que se torna cada vez mais inextricável e confuso quanto mais tentamos desembaraçá-lo — o que está longe de ser evidentemente uma situação agradável. Mas é claro que há também compensações: passando completamente ao largo de qualquer solidez realista, trata-se de um excerto que, exatamente por instigar e desautorizar a um só tempo todas as interpretações possíveis, funciona como uma espécie de grande bomba de sucção puxando os sentidos do entorno, até se adensar numa rinha onde a inequívoca impressão de mestria gerada pelo modo como a ação progride — deslizando tão mercurialmente de um significado a outro, e mais outro — é indissociável do rigor com que, ao explorar com tanto desassombro todo o leque de possibilidades disponíveis, essa cena tenta então individualizar seu sentido em atribuição inequívoca: aposta que, nesse caso, ao menos a princípio, implicaria também em definir o limite claro no qual ação vira passividade, e vice-versa. A julgar pelo que

3 GUIMARÃES ROSA, João. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 521.

o trecho mostra, porém, o que tende antes a prevalecer é a impressão de que, face a essa densa simultaneidade de linhas se enlaçando, uma pergunta desse tipo acaba revelando-se, na melhor das hipóteses, mero combinado de recuo tático e solução de compromisso, impasse que dá bem a medida da audácia e originalidade dessa cena extraordinária, ponto fulcral de um romance que, ao exaurir em suas 568 páginas todas as aporias associadas ao périplo da bandidagem à respeitabilidade, parece atingir uma espécie de ponto arquimediano para além das próprias noções de mobilidade e imobilismo. Não é tudo: tendo por eixo uma trama, à primeira vista, que sugere quase uma paródia à *outrance* das narrativas de ascensão social do século XIX, interessante notar como, no que poderia responder, digamos, também pelo “tamanho mineiro” da nossa história, esse mesmo enredo parece adquirir um quê de piada metafísica, no modo como retoma, em clave fantástica, o *topos* napoleônico da carreira aberta ao talento: quase como se sugerindo que, no Brasil, talvez, só mesmo com uma boa mão do diabo para um pobre ficar rico. Contos da carochinha à parte, entretanto, é preciso reconhecer, ainda assim, que, ao forçar drasticamente a nota sobre a assimetria central do *socius*, esse truque não deixa de ter lá sua pertinência em vista das condições materiais específicas do cronótopo de origem, onde a melhoria de vida dos pobres é, via de regra, quase tão verossímil e provável quanto ganhar na lotérica. Daí, de certo, a suspeita atravessando de fora a fora a ascensão de Riobaldo, e dando farto pasto à elaboração de tantas e tão perturbadoras prosopopeias, para não mencionar as crises identitárias a granel que isso também desperta, seja no que se refere aos atos do narrador — que este nunca pode saber ao certo se são de fato seus —, seja quando se trata de justificar narrativamente algumas séries de acasos felizes. Num nível por assim dizer mais molecular, finalmente — passando portanto da escala geral da sinopse para algo que antes se dá, em filigrana, de uma frase a outra —, impossível não destacar o modo como, quanto mais a câmera se aproxima, mais clara se torna a ligação de tais crises com um certo negaceio estrutural inerente à própria linguagem, que, sendo aqui evidentemente muito menos a possuída que a possuidora, torna-se também

um potencial e tentador *locus* de dissolução das barreiras entre agir e sofrer, eu e mundo, constituinte e constituído etc.

De um modo ao mesmo tempo sutil e inexorável — e que adquire especial nitidez na extraordinária e ilegível cena de assassinato que acabamos de ler —, é óbvio que, justo por sermos muito mais produtos que produtores nesse veloz e feroz entrechoque, nunca será possível fazer jus por completo às implicações virtuais e reais de tal negaceio, capaz de levar a que, nessa e em várias outras passagens, no hiato que vai de um imperativo a uma observação casual, de uma catacrese a uma metonímia cega, instaure-se um flanco capaz, mesmo se por segundos apenas, de revelar então a fragilidade do elo unindo, em toda e qualquer frase, um predicado a um sujeito, eventos a nomes próprios: elo que, se pode até saciar temporariamente nossa fome de completude, não é e nunca será — ao menos, não no que se refere ao quesito unidade — em nada menos sedutor e enganoso que um inesperado encontro de ventos brigando no meio da rua.

# MODERNISMO REVISITADO

ENEIDA MARIA DE SOUZA

A revisão do modernismo de 1922 está sendo realizada há muito tempo. Ao longo das comemorações consecutivas do movimento, outras leituras concorrem para ampliar e revigorar seu legado, incluindo-se aí o que se entende por seus resíduos e vazios. Mário de Andrade, um dos mais significativos representantes dessa escola, já apontara, em 1942, os prós e contras dessa corrente artística e literária inaugurada no princípio do século 20. A crítica ao modernismo já estava sendo feita desde os anos 1930, referência encontrada em Silvano Santiago no artigo “Fechado para balanço”, no qual afirma que a contestação tinha por base o Rio de Janeiro e o movimento literário que ali se desenvolvia. Nova época se descortinava para os colaboradores da revista *Lanterna Verde*, destacando-se, dentre eles, Tristão de Ataíde, Octávio de Faria e Jorge Amado. Partidários de ideologias diferentes, esses intelectuais se uniam contra o liberalismo clássico e o niilismo de 1922 em defesa de um período esperançoso para a cultura, constituindo uma força política que reunia catolicismo com integralismo e comunismo com stalinismo.<sup>1</sup>

Por ocasião do aparecimento do romance de 1930, Graciliano Ramos será um dos mais fiéis detratores do modernismo, por defender a linguagem culta em detrimento das conquistas do modernismo quanto à oralidade e à aceitação do linguajar popular e “brasileiro”. Essas diferenças de estilo e de proposta estética provocaram, inclusive, equívocos e preconceitos quanto ao sucesso do movimento, ao receber o apoio de professores universitários e de membros de academias literárias da época, estendendo-se essa posição até os nossos dias. A turbulenta situação política do país no período contribuía para que a prosa modernista fosse associada à falta de rigor da linguagem e à necessidade de mudanças sociais as quais ficavam restritas, segundo Ramos, ao âmbito da ruptura gramatical e linguística. A reação dos escritores considerados pós-modernistas serviria de mote para o julgamento do movimento paulista como desprovido de seriedade, embora a revolução cultural estivesse consolidada em todos os âmbitos da vida e da arte. Em entrevista concedida a Homero Senna, em 1948, assim se expressou o escritor:

— E que impressão lhe ficou do Modernismo?

— Muito ruim. Sempre achei aquilo uma tapeação desonesta. Salvo raríssimas exceções, os modernistas brasileiros eram uns cabotinos. [...] Os modernistas brasileiros, confundindo o ambiente literário do país com Academia, traçaram linhas divisórias, rígidas (mas arbitrárias) entre o bom e o mau. E, querendo destruir tudo que ficara para trás, condenaram, por ignorância ou safadeza, muita coisa que merecia ser salva.

— Quer dizer que não se considera modernista?

— Que ideia! Enquanto os rapazes de 22 promoviam seu movimentozinho, achava-me em Palmeira dos Índios, em pleno sertão alagoano, vendendo chita no balcão.<sup>2</sup>

Por ocasião das reportagens relativas aos 90 anos do movimento, constatou-se ser a parcialidade das matérias semelhante à ancestral disputa entre o eixo Rio e São Paulo, sem qualquer menção aos demais lugares onde ocorreram manifestações que poderiam se aproximar da revolução modernista. Artigos estampados na *Folha de S. Paulo*, no *Estado de S. Paulo* e no *Globo* revelaram tanto a presença do discurso ressentido, por parte do *Globo*—por não ter, a Semana, respeitado o que já se instaurava como marcas de uma modernidade nascente—quanto o discurso centralizador da imprensa paulista.

1 “[...] o modernismo de 22 é enterado em 1936 ao repicar dos sinos maniqueus (nitidez na oposição de luz e sombra, de Deus e o Diabo, de catolicismo e comunismo). As vozes dos sinos guerreiros traçam o perfil do intelectual intolerante, de feição totalitária e bem pouco democrático nas suas intenções revolucionárias, pois deseja modernizar o Brasil e atualizar a sua arte pela destruição do seu oposto”. SANTIAGO, Silvano. Fechado para balanço. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 78.

2 SENNA, Homero. *República das letras: entrevistas com 20 grandes escritores brasileiros*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. pp. 201–2.

Em Minas, no periódico *Estado de Minas*, verificou-se a natural posição de excluídos, ao apontar o movimento levando em consideração a participação, embora tardia, dos escritores mineiros, pela ausência de voz em 1922.

Com a publicação das *Memórias* de Pedro Nava, principalmente *Beira-mar*, em 1978, ampliou-se o nível de compreensão do modernismo em Minas, relatado por um de seus colaboradores e com o trabalho de pesquisa em arquivos pessoais e públicos, além da contribuição dos demais membros do movimento literário e político mineiro. A construção da cidade de Belo Horizonte constituiria, ainda, a instauração de um marco do espaço moderno, embora estivesse sujeito às contradições de uma sociedade conservadora e pautada por costumes provincianos. A mudança da capital da cidade de Ouro Preto para Belo Horizonte — do ambiente barroco e interiorano para o traçado geométrico e moderno — motivou a formação de um tipo de modernidade que se distanciava das outras. Entre o arcaico e o novo, o império e a república, instaurava-se a constatação de ser o moderno dotado de natureza heterogênea e plural.

O desenvolvimento de alguns pontos que dizem respeito à nossa pesquisa do modernismo nos últimos 30 anos não terá como enfoque prioritário o esquecimento ou o recalque das manifestações ocorridas em outros estados, por ocasião das revisões realizadas ao longo desses quase cem anos. O que se propõe na atual visão crítica da literatura e dos movimentos culturais é a tentativa de resgate de textos pertencentes às minorias, aos atos de natureza local, à recuperação de acontecimentos omissos pela historiografia oficial. Tal posição indica a desconfiança de ordem metodológica pela abordagem relativa à totalidade e à onisciência dos resultados e dos processos de restauração histórica. A escolha por essa metodologia recai no exercício da prática da fragmentação e do resíduo, por estarem as soluções totalizantes desacreditadas e inoperantes quando se pretende ler o passado do ponto de vista do presente. Diante dessa configuração analítica orientada pelo apelo ao fragmento e à incompletude, aspira-se a dimensionar o nível atual de informações e de referências de modo imparcial e relativo. Essa posição estratégica não ignora, contudo, as relações entre o particular e o geral, ou, na terminologia mais recente, entre o

local e o global, à medida que não se concebe o fragmento sem a visão de que a totalidade permanece como espectro e desejo.

O que se requer nesse processo de releitura do modernismo — e do modernismo mineiro — é não reivindicar a integração de figuras ou autores excluídos do movimento por ocasião da constituição do cânone oficial. Seria pertinente analisar as razões das omissões, das exclusões, sem enfatizar a ideia de terem sido os excluídos precursores ou passíveis de se integrarem ao quadro canônico do modernismo. Essa reivindicação, no lugar de ser combativa, incide no mesmo erro classificatório, ao reconhecer a importância do movimento pela entrada canônica (e tardia) dos excluídos. À canonização do modernismo pretende-se proceder à sua descanonização. Esta leitura tende a desvincular o modernismo de seu aspecto classificatório e excluyente, entendendo ser a exclusão também parte do processo. Deve-se evitar, portanto, o princípio teleológico que preside a cronologia dos movimentos e as práticas positivistas de enquadramento e sistematização das ideias em escaninhos pré-fabricados.

#### RELEITURAS DO MODERNO

Como consequência desse debate, o conceito de moderno continua ainda sujeito a interpretações, revisões e equívocos. No ato festivo das comemorações, é comum a realização de balanços que ressaltem o valor do movimento e suas qualidades, no lugar de rever as falhas e vazios do projeto. O que importa é a constante releitura que se processa do modernismo e de seus representantes, o que possibilita a atualização dos textos, a reconfiguração de posições assumidas ou a transparência de imagens até então obscuras.

O modelo ocidental e eurocêntrico das teorias sobre a modernidade foi, por muito tempo, aceito como único, sem que sua hegemonia fosse contestada. Diferentes experiências da modernidade poderão ser observadas, considerando não só o descompasso temporal de sua atualização pelas distintas culturas, como as singularidades múltiplas e divergentes dessa vivência dentro das próprias manifestações locais.

Um dos parâmetros da crítica pós-moderna consiste na reescrita da modernidade, para usar uma expressão de J. F. Lyotard,

procedimento através do qual se elabora um esquecimento inicial e se detecta o que fora recalçado. Segundo o filósofo, o prefixo pós, de pós-moderno, não significa um movimento de *comeback*, de repetição, mas um processo em *ana*, um processo de análise, de anamnese e de anamorfose. Constitui-se numa forma de reelaborar a modernidade, substituindo-se a ideia de retorno ao começo, pelo movimento de inscrição sobre si mesma, nos moldes de uma escrita infundável. As limitações próprias de todo saber passam a ser consideradas no aspecto positivo, de modo a incitar a reflexão sobre momentos da história que se apresentam na sua dimensão inacabada e inconclusa. Longe de se constituir como traço que contorna o desenho complexo da modernidade, a revisão pós-moderna age como dobra do discurso da modernidade sobre si próprio, como espelho invertido que reflete as distorções e o silêncio dos discursos em jogo.<sup>3</sup>

Pensadores e teóricos contemporâneos têm se empenhado em apontar algumas possíveis saídas para sair ou entrar na modernidade, como assim se expressa Néstor Canclini. Dotados de pensamento nômade e de experiência vital em permanente deslocamento, os autores se apropriam da teorização produzida pelos discursos hegemônicos para desconstruí-los. Romper estrategicamente com as teorias que consolidaram o mito da modernidade justifica-se pela emergência em assumir novas propostas capazes de contribuir para o norteamento das indagações do presente. É por demais consensual a afirmação de que no próprio continente latino-americano as ocorrências culturais e artísticas não se realizam de modo homogêneo. Jesús Martín-Barbero, teórico espanhol radicado na Colômbia, introduz uma reflexão original nos estudos da mídia — a modernidade descentrada — que responde pelas várias temporalidades detectadas perante a recepção de culturas hegemônicas pelas periféricas. O modo pelo qual a modernidade é referencializada é sempre no plural, pela existência de distinta configuração conceitual, em que o princípio de homogeneidade é substituído pelo de heterogeneidade.<sup>4</sup>

Os conceitos legados pelas culturas hegemônicas são colocados em xeque e revisitados, levando em conta a importância que transformações políticas e culturais representam atualmente para o entendimento do

mundo globalizado. Numa leitura revisionista, é necessário rever conceitos e desconfiar das certezas cristalizadas pelos movimentos dados. No entanto, toda cautela é pouca, pois o que se postula como algo ultrapassado deve ser devidamente analisado nas suas contradições e limitações temporais. Um dos grandes desafios da crítica literária e da própria literatura é a atualidade/não atualidade dos termos, a morte/ressurreição de conceitos que se revelavam dotados de pouca consistência. As contradições e a complexidade embutidas nos termos vanguarda, modernidade e modernismo, este último relativo não só à Semana de 1922, mas ainda aos representantes de princípios estéticos dos anos de 1920 e 30, devem ser repensadas e rearticuladas.

A modernidade literária foi sempre associada à modernização urbana, à revolução dos costumes e do gosto processada nas grandes metrópoles do mundo. O final do século 19 foi responsável por essas mudanças, ao se proclamar testemunha dos movimentos de vanguarda europeus, da invenção de teorias científicas que rompiam com as crenças religiosas e com a magia, cujos resultados — bem ou mal aceitos — se inscrevem com muita força nos dias atuais. Cidades foram remodeladas, como a Paris de Haussmann, ao perder o traçado medieval e ganhar ares de metrópole moderna, com largas avenidas e prédios neoclássicos e *art déco*. O Rio de Janeiro, sob a direção do prefeito Pereira Passos, também se modernizava, rasgando avenidas e destruindo os casarios pobres e a paisagem colonial do centro da cidade.

Segundo Paulo Herkenhoff, no livro *Arte brasileira na Coleção Fadel – da inquietação do moderno à autonomia da linguagem*,<sup>5</sup>

- 3 LYOTARD, Jean-François. Reescrever a modernidade. In: *O inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa: Ed. Estampa Ltda, 1989. p. 40.
- 4 MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997. p. 214.
- 5 HERKENHOFF, Paulo. *Arte brasileira na Coleção Fadel – da inquietação do moderno à autonomia da linguagem*. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Studio, 2002.

o Rio de Janeiro foi, desde o princípio do século 20, uma cidade moderna, por ter sido aclimatada segundo as mudanças urbanas que aconteciam em Paris. No entender do crítico, a cidade modernizava-se e tornava-se cosmopolita, com o avanço dos meios de comunicação de massa, como o rádio, o cinema, o disco, assim como a construção de prédios modernos, em estilo eclético, como o Hotel Glória e o Hotel Copacabana Palace. Na pintura pré-modernista de Oswaldo Teixeira (“Praça Floriano – Rio de Janeiro”, 1922) e de Eliseu d’Ángelo Visconti (“Avenida Central”, 1908), na fotografia de Augusto Malta sobre o Rio de Janeiro, na música de Villa-Lobos, Ernesto Nazareth, Darius Milhaud, Donga, Pixinguinha, entre outros, o samba, o maxixe e o jongo integravam-se à vida urbana e traduziam a revolução dos costumes. Pouco lembrada pelos modernistas paulistas, principalmente Mário de Andrade, a música popular urbana constitui o signo de modernidade, invadindo os salões e representando anseios populares.<sup>6</sup>

A rentável associação entre arquitetura e arte moderna será ao longo dos anos o toque representativo da imagem de cidades que recebiam, bem ou mal, os sinais do progresso urbano e da modernização. O cartão de visita de uma modernidade em andamento será sempre a paisagem citadina, com lugares de encontro dos intelectuais, da construção de espaços de lazer e de comércio, assim como da consolidação do aspecto de cidade letrada, com seus prédios reservados ao poder. O estilo arquitetônico de cada época, como o colonial, o eclético, o *art nouveau*, o *art déco* e o moderno oficial, consegue formar com a arte e a literatura o elo representativo, sem que se crie aí uma relação natural de causa/efeito. Por ter a modernidade instaurado o diálogo interdisciplinar e aprimorado o teor cosmopolita de suas manifestações artísticas, torna-se imprescindível o exercício desse diálogo pela crítica.

## PAULISTAS E MINEIROS

Belo Horizonte, inaugurada em 1897, já nascia com o traçado da modernidade, modelada a régua e compasso, pronta para acolher os ideais republicanos, pautados pela ordem, ciência, cidadania e bem-estar coletivo. O desenho urbano constava de ruas largas

e avenidas arborizadas, praças acolhedoras, segundo as regras racionais de simetria e divisão hierárquica entre o espaço do poder e o dos trabalhadores. Mas como todo processo urbano modernizador, as exclusões sociais não poderiam deixar de acontecer. Um organismo saudável, modelo próprio das cidades modernas, deveria ver-se livre das desordens e das supostas doenças que poderiam ser causadas pela proximidade das elites com a classe popular.

Os antigos habitantes do lugar, obrigados a abandonar suas casas, foram excluídos do processo civilizatório na época da construção da capital. A eles foi reservado o espaço suburbano, fora da área central, planejada para abrigar a cidade letrada. O centro urbano, ordenado e limpo, exigia a convivência civilizada entre os cidadãos, a obediência às normas e aos parâmetros morais requeridos na esfera pública. Como esta cidade, moderna, republicana, de costumes ainda conservadores, mas seduzida pela promessa de progresso material e cultural tornou-se a capital centralizadora dos ideais de mudança dos habitantes vindos do interior do Estado, de imigrantes e de pessoas da própria região? Como as transformações urbanísticas levadas a termo ao longo do tempo contribuíram para descaracterizá-la? Alguns escritores mineiros, em épocas diferentes, produziram ficções e memórias relativas a um tempo vivido em Belo Horizonte, uma forma de imaginar e de registrar experiências compartilhadas com os colegas de geração. São essas recriações fruto de um olhar letrado, de uma perspectiva que se volta para a classe literária, para os lugares simbólicos de convivência, como as livrarias, os cafés, o espaço público em geral.

A vida literária de Belo Horizonte dos anos 1920 formava-se na rua da Bahia, onde se reunia a rapaziada, ávida de mudanças e cheia de sonhos vanguardistas. Nesse coração urbano, dedicado ao lazer e aos negócios, merece especial atenção o Bar do Ponto, imortalizado por Carlos Drummond e por sua geração. É nessa esquina da rua da Bahia com Afonso Pena que se projetou uma literatura moderna e se eternizou um grupo de intelectuais. A narrativa de uma modernidade efusiva torna-se um dos motivos das

6 Ibid., p. 21.

*Memórias* de Pedro Nava, principalmente o volume 4, intitulado *Beira-mar*, graças ao registro afetivo de um movimento que, embora marcado pela nostalgia, revitaliza-se literariamente.<sup>7</sup>

A importância de Mário de Andrade e dos modernistas paulistas para o início do modernismo em Minas está intimamente relacionada à visita, em 1924, da caravana a Belo Horizonte, como rota final da viagem às cidades históricas. Motivados pela lição de Blaise Cendrars, poeta franco-suíço que incentiva os jovens escritores a buscar o exótico, a tradição e o primitivo presentes na arte barroca mineira, os paulistas saem em busca de elementos capazes de propiciar a descoberta de uma cultura de traço nacionalista. Os rapazes do Bar do Ponto são convidados a ir ao Grande Hotel, na rua da Bahia, para conhecerem os representantes da vanguarda literária e artística brasileira do momento: Mário e Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, acompanhados de Blaise Cendrars, Dona Olívia Guedes Penteado, Oswald de Andrade Filho (Nonê), René Thiollier e Goffredo da Silva Teles. Nas palavras de Nava, além de Drummond, “que estava convocando visitantes para irem ver os paulistas no Grande Hotel”, apenas o próprio Nava, Martins de Almeida e Emílio Moura compareceram ao encontro. Seria o início de uma convivência epistolar e efetiva entre muitos dos modernistas mineiros, entre eles Drummond, que durará até a morte do escritor paulista em 1945. O diálogo entre os escritores irá se aprofundar ainda mais com a criação de revistas, como *A Revista*, de 1925; *Revista Verde*, de Cataguases, em 1927; *leite criôlo*, de 1929, com as quais modernistas de outros estados também colaboraram.

É notória a importância que as revistas representam no meio intelectual, pela criação e participação de grupos, sejam eles institucionais ou não, assim como espaço propício para o lançamento de manifestos, de criações poéticas ainda experimentais de autores iniciantes, legitimação das publicações por escritores consagrados e pela atualidade e rapidez na sua divulgação. Os movimentos de vanguarda do século 20 tinham por princípio a concepção de uma revista que atingisse maior número de leitores de forma contundente e se impusesse como marca de uma geração.

Minas acolhe os paulistas e estes tornam-se devedores da riqueza cultural contida na arte barroca das cidades históricas, resíduo de um primitivismo capaz de ampliar o conceito de moderno e de nacional. A paisagem urbana colonial empresta aos modernistas a contraparte que faltava à concepção de novo: o patrimônio cultural, a urgência de “restaurar” obras antigas como uma das saídas para a convivência do antigo com a vanguarda. O registro dessa passagem, composto de poemas, crônicas e ensaios de Oswald e Mário, traz igualmente desenhos das cidades coloniais, com assinaturas de Tarsila e do poeta paulista. Revestidos de traço fino e limpo, esses desenhos sugerem o despojamento do olhar modernista diante do ornamento e do acúmulo de detalhes do barroco. A reunião de tendências estéticas pertencentes a momentos distintos confere a esta segunda fase do modernismo o diálogo anacrônico aí existente. A tendência ao *revival* que preside a toda manifestação artística encontra aqui motivo para se pensar o conceito de tardio, acepção desprovida de continuidade histórica, pela afirmação de descontinuidades temporais. O moderno está sempre assumindo características que escapam a definições fixas.

O *Manifesto Pau-Brasil*, escrito por Oswald de Andrade em 1924, com a proposta de revisão cultural do país, por meio da valorização do elemento primitivo, antecipa a fusão da simplicidade e do novo com a tradição, da invenção promovida pela surpresa e o choque. Em 1925, como produto da experiência cubista e de sua viagem a Minas, Oswald publica a *Poesia Pau-Brasil*. Silviano Santiago, em artigo esclarecedor, reforça a opinião de Brito Broca, segundo a qual, desde o início, o modernismo pode ser lido no seu dilaceramento entre a estética futurista, que pregava a desvinculação com o passado, e o contato com o “novo”, representado pela tradição mineira: “A contradição entre Futurismo, no sentido europeu da palavra, e Modernismo, no sentido brasileiro, já existe em 24, no momento mesmo em que os novos estão tentando impor uma estética da originalidade entre

7 NAVA, Pedro Nava. *Beira-mar*. Memórias/4. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

nós”.<sup>8</sup> Reconhecer as limitações interpretativas da crítica, verificadas ao longo dos anos, é contribuir para a construção da história das formações culturais, à margem de generalizações e sínteses duvidosas.

Uma das fórmulas encontradas por Mário de Andrade, com base na experiência com o barroco, foi a sua conjugação com o expressionismo alemão, por ambos responderem por princípios estéticos semelhantes: a deformação do objeto artístico e o surgimento do homem novo. O que estava em jogo era a defesa de um projeto coletivo de afirmação nacional, presente nas várias áreas do saber.

O modernismo em Minas pode ser, de maneira mais pormenorizada, definido pela conjugação entre o velho e o novo, não só pela lição dos colegas paulistas ao estado, mas ainda pela tendência pelo diálogo entre aspirações vanguardistas e a tradição secular por instintos revolucionários. Em 1924 instaura-se, em definitivo, a presença mineira no movimento, o que não impede de afirmar já estarem os intelectuais imbuídos da semente moderna, iniciada em anos anteriores. Frederico Coelho defende a data como possível origem do modernismo brasileiro: “1924 testemunha o mesmo quadro de rupturas com o passado, muitos dos mesmos personagens, porém com uma trama mais nacional, dinâmica e generosa do que os três dias de fevereiro de 1922 em São Paulo. Seria um belo mito de origem para o Modernismo brasileiro”.<sup>9</sup>

Some-se a essa visita a troca de correspondência entre Mário de Andrade e alguns escritores mineiros, iniciada logo após a vinda dos intelectuais em 1924. Dos lugares frequentados pelos modernistas, ficaram as cartas trocadas com Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, Martins de Almeida, as dedicatórias estampadas em livros, retratos em grupo, comentários escritos nas margens de poemas e apreciação de desenhos e

ilustrações contidos na correspondência. Essas cartas, publicadas nos anos 1980 — contendo somente as cartas de Mário — foram reeditadas, posteriormente, por estudiosos, compondo a rede de destinatários e destinatários. Drummond, Nava e João Alphonsus foram os autores selecionados para se exemplificar como as produções literárias e artísticas mineiras dessa época se processavam pelo intercâmbio entre autores mineiros e paulistas. De Drummond, o enfoque deste ensaio recai nas cartas trocadas com Mário. De Nava, sua contribuição para a história do modernismo, pela grande contribuição presente nos livros de *Memórias*, principalmente *Beira-mar*.<sup>10</sup> João Alphonsus, morto prematuramente em 1944, está presente neste ensaio como homenagem a um dos escritores modernistas até então pouco estudados pela academia.

#### AMIZADE MODERNISTA

A visita dos modernistas a Minas propicia ainda a criação do Patrimônio Histórico Nacional, em 1937, com anteprojeto de Mário de Andrade e realização de Rodrigo Melo Franco de Andrade. A essa linhagem se integra ainda o poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade, que, em 1924, recebe os paulistas, tornando-se, daí em diante, o parceiro mais brilhante da modernidade literária brasileira. A partir de então, tem-se o início formal do modernismo em Minas Gerais, que já se evidenciava nos experimentos realizados pelos jovens escritores e jornalistas de Belo Horizonte.

Em Belo Horizonte Drummond permanece até 1934, quando se transfere para o Rio de Janeiro, a convite de Gustavo Capanema. Mas já se notabilizara como autor de *Alguma poesia* e *Brejo das almas*, antes de sua consagração literária com os livros *Sentimento do mundo* e *A rosa do povo*. Por sua atuação

8 SANTIAGO, Silvano. A permanência do discurso da tradição no Modernismo. In: BORNHEIM, Gerd et al. *Tradição/contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Funarte, 1987. p. 127.

9 COELHO, Frederico. *A semana sem fim*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012. pp. 32-3.

10 Por questão de economia textual e de método analítico, a revisão do modernismo em Minas se centralizou em poucas figuras do movimento, sem apontar manifestações anteriores consideradas modernistas, como *O capote do guarda*, publicação feita em jornal por vários escritores mineiros. Pedro Nava fornece ampla descrição dos componentes

do movimento. Com o objetivo de ilustração, reporto-me a *Beira-mar* e forneço a listagem dos representantes de um nascente modernismo em Minas: Carlos Drummond de Andrade, Emílio Moura, Pedro Nava, João Alphonsus, Aníbal Machado, Martins de Almeida, Murilo Mendes, Rosário Fusco, Achilles Vivacqua, Ascânio Lopes, Abgar Renault, Guilhermino César, entre outros.

intelectual nesse período e pelo vigor de uma poética combativa e intransigente, o poeta torna-se um dos mais respeitados e notáveis nomes de sua geração. De 1934 a 1945, permanece no governo Vargas, dividindo a sua profissão de chefe de gabinete com o de escritor, situação conflituosa para quem servia a um governo autoritário e ditatorial. Dessa data até 1962, trabalhou como Chefe da Seção de História na Divisão de Estudos e Tombamentos do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Será, portanto, um dos artífices da criação do Patrimônio, desempenhando papel efetivo no destino dos projetos e na escolha de nomes para realizá-los, além de se ocupar do trabalho de catalogação e organização do material existente nesse arquivo.

A releitura do papel de Drummond na construção de um Brasil moderno tem como princípio rever tanto o grau de amizade entre seus pares, seja sua vinculação a um projeto moderno de unidade política — elaborado com base no culto da identidade nacional, através do concurso da educação e da arte —, seja a um projeto estético ligado à geração dos literatos modernistas, notadamente pela troca de cartas com Mário de Andrade.

No início da década de 1980, com a abertura política e a proliferação de uma escrita autobiográfica dos exilados, a crítica literária brasileira — tendo Silviano Santiago como um de seus titulares — volta-se para o enfoque particular do modernismo, a epistolografia e o memorialismo, indo além de sua produção literária e ensaística. Configura-se a aliança entre obra e autor, escrita e política, processando-se, contudo, o deslocamento do lugar reservado ao autor para o do intelectual, o que revela o avanço da crítica para a revisão da historiografia literária brasileira. Na apresentação ao volume, Santiago esclarece a importância de se estudar a correspondência entre escritores para a abertura do próprio conceito de crítica biográfica:

*A leitura de cartas escritas aos companheiros de letras e familiares, bem como a de diários íntimos e entrevistas, tem pelo menos dois objetivos no campo duma nova teoria literária. Visa a enriquecer, pelo estabelecimento de jogos intertextuais, a compreensão da obra artística (poema, conto, romance...),*

*ajudando a melhor decodificar certos temas que ali estão dramatizados, ou expostos de maneira relativamente hermética (como a questão da *felicidade*, em Mário de Andrade, ou a questão do nacionalismo, no primeiro Carlos Drummond). Visa a aprofundar o conhecimento que temos da história do modernismo, em particular do período consecutivo à Semana de Arte Moderna.*<sup>11</sup>

Passados mais de 50 anos da morte de Mário de Andrade, seu baú de cartas pôde ser aberto, propiciando ao leitor a reunião das partes desse diálogo iniciado com o início e a expansão do modernismo. Carlos Drummond de Andrade é um dos mais notáveis parceiros dessa correspondência, tanto pela sua posição como poeta quanto pela sua imagem de intelectual, entre atuante e reservado, avesso à exposição pública, embora tenha exercido cargo político durante o governo Vargas, como assinalado anteriormente. A publicação dessas cartas rompe o silêncio da voz de Drummond, saciando a curiosidade da crítica, além de entregar ao público um rigoroso e excelente trabalho editorial.

A vida estampada nas cartas revela-se de forma distinta para os interlocutores. Se em Mário prevalece a exuberância vital, unida à exuberância criativa, em Drummond, o “pouco de vida tímida e inconformada”, o menos que se traduz no mais de uma obra, confirma ser a vida nada mais do que um segredo impenetrável. E esse segredo se explica pelo comportamento contido do poeta mineiro, em oposta atitude assumida pelo amigo paulista. Mário, em carta datada de 1944, ao revelar sua insatisfação diante da resolução dos médicos em não operá-lo, define seu estilo de vida inclinado muito mais para o gasto do que para a usura:

*Eles partem do princípio profissional talvez lógico mas antimário de que viver é conservar a vida. Pra mim, viver é gastar a vida. [...] Mas se vê pelas minhas cartas de todos os tempos que se eu quero me gastar e não conservar a vida, não se*

11 SANTIAGO, Silviano; FROTA, Lélia Coelho (Org.). *Carlos & Mário*. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002. p. 10.

trata de nenhuma desistência, de nenhuma covardia atual, de nenhum suicídio. É questão de temperamento, de realidade instintiva do meu ser.<sup>12</sup>

O excesso, como assim o nomeia Silviano Santiago, à luz da teorização de Georges Bataille (*A noção de despesa*),<sup>13</sup> seria o traço peculiar do escritor, que “não fala por alusões, símbolos ou metáforas. É direto e certo. [...] Mário tem um único estilo: na carta excessiva, ele se automodela pelo excesso. Tudo que nele sobra, falta ao jovem mineiro. [...] Comunica-se com o interlocutor pelo desperdício do que lhe sobra”.<sup>14</sup> Essa exuberância se contrapõe ao comportamento retraído do poeta mineiro, contrário à exposição subjetiva e, por essa razão, autor de uma obra cujas qualidades encaminham para o apagamento do sujeito de forma quase absoluta. Esse apagamento se traduz tanto na vida quanto na arte, uma forma esquiva de participar de momentos significativos da vida pública nacional, ao mesmo tempo que construiu sua poética em desacordo e em sentido contrário à ideologia autoritária da política do momento: “Me sinto capaz de viver. Não uma grande vida, nem uma vida cheia, mas o meu pouco de vida tímida e inconformada, com desejo de fazer alguma coisa que não sei o que seja, mas que seja bom para os outros, isso eu vivo”.<sup>15</sup>

As confissões pessoais expressas na correspondência não se restringem a revelar segredos ou a apontar desavenças e dissabores entre os missivistas/personagens. Ao serem lidas no seu estatuto de texto, as cartas se integram ao domínio da ficção, sendo, portanto, motivo de interpretações contraditórias. Vozes dissonantes são colocadas em cena, por meio do diálogo que aponta não só a troca de experiências entre dois poetas — o jovem Drummond recebe lições de poesia e de vida, discute sobre nacionalismo e política —, mas o silêncio e o não-dito como sinais invisíveis de uma complexa relação de amizade.

Em virtude da diferença de temperamento e de trajetória intelectual e literária assumida pelos poetas, a correspondência evidencia certa irregularidade, por deixar lacunas e silêncios ao longo do diálogo entre amigos de 20 anos. Não é difícil perceber possíveis desentendimentos entre eles, marcados pelo

tom distanciado e frio das cartas trocadas no final da década de 1930 em diante. Desavenças da idade, desencontros de ordem política? O certo é que essa situação se apresenta por meio de comentários de ambas as partes sobre a perda de uma comunicação antes exercida de modo mais contundente e vigoroso. Descompassos e reconciliações vão sendo aos poucos negociados pelos missivistas, à medida que a conversa entre eles, pelo menos no papel, carecia de alimento e justificativa para se sustentar. Em 1942, quando Mário publica a reunião de sua obra poética, com o título *Poesias*, o reencontro entre os amigos-poetas manifesta-se pela lembrança contida nos versos, pela literatura como traço fiel de um antigo sentimento de camaradagem. Drummond reencontra e revê o longínquo Mário das cartas por meio da releitura de sua produção poética, gesto capaz de dar sobrevivência à memória:

[...] ao lado dos motivos grandes de satisfação poética, a mim oferecidos por seu livro, motivo de pura voluptuosidade de espírito, houve um que me tocou mais de perto, foi o de reencontrar nele o Mário dos anos 1920–30, o das cartas torrenciais, dos conselhos, das advertências sábias e afetuosas, indivíduo que tive a sorte de achar em momento de angustiosa procura e formação intelectual. Ele está inteiro nas poesias. E como permaneceu grande depois desse tempo todo! Sei que compreenderá a minha emoção encontrando esse velho companheiro.<sup>16</sup>

A decepção de Mário diante do movimento modernista é ainda motivo para Drummond perceber o grau de distanciamento entre o atual e o antigo companheiro, o qual não mais se comportava como bravo defensor de uma

12 Ibid., p. 504.

13 BATAILLE, Georges. *A noção de despesa*. Tradução de Julio Castagnon. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

14 SANTIAGO; FROTA. op. cit., p. 13.

15 Ibid., p. 523.

16 Ibid., p. 475.

determinada causa literária e nacional. A desilusão demonstrada pelo intelectual que havia, no passado, se notabilizado como um dos responsáveis pela revolução da historiografia literária brasileira não representava, para Drummond, apenas o acerto de contas de Mário com sua geração, mas também o fim do sonho moderno entre amigos. O bilhete endereçado a Mário pelo poeta, após receber o texto da conferência proferida no Itamaraty em 1942, sintetiza todo o desencanto do intelectual ao assumir o “mea culpa”: “Recebi o *Movimento modernista*. Obrigado, mas que melancolia!”<sup>17</sup> O tempo das “grandes cartas paulistanas, escritas com amor e verdade implacável”, já se impõe como marca do entusiasmo que os uniu e que muito concorreu para a legitimação do programa moderno de criação da literatura nacional. A formação literária e profissional de Drummond, adquirida em parte com a ajuda do amigo paulista, se encontrava, no momento, em situação privilegiada, pelo reconhecimento público de sua obra. O balanço existencial será tributário da lição de poesia legada pelo amigo, consequência inevitável no destino de sua obra: “Eu era então um sujeito muito desgraçado, pelo menos me supunha tal, mas agora reconheço que tudo foi ótimo e valeu a pena. E em grande parte valeu por causa de você”.<sup>18</sup>

*Carlos & Mário*, além de ser um dos documentos e registros mais valiosos para a compreensão do programa modernista no Brasil, coloca à disposição do leitor um livro-objeto de luxo, contendo grande parte da vida passada a limpo de uma geração literária do início do século 20. As notas explicativas revelam-se de grande utilidade para a pesquisa, demonstrando fidelidade na recomposição dos fatos, cuidado presente tanto no trabalho anteriormente realizado por Drummond na edição das cartas de Mário, quanto na edição das cartas de Drummond por Silvano Santiago. As reproduções das imagens de esquinhas, de cidades históricas de Minas, de fragmentos de cartas manuscritas, de fotos dos protagonistas e companheiros da época se mesclam às primeiras edições de livros, periódicos e pinturas de artistas. O projeto gráfico, da autoria de Victor Burton, transforma a edição das cartas num álbum modernista, misto de imagem e texto, a ser folheado e lido com certo toque de nostalgia. Mas os resíduos de uma modernidade em ebulição,

de uma vida literária construída através de encontros e sonhos de mudança se perpetuam e se revitalizam neste desenho composto pelas cartas e suas notáveis personagens.

## NAVA, O MEMORIALISTA DO MODERNISMO

Pedro Nava nasce em Juiz de Fora em 5 de junho de 1903, forma-se em medicina em 1927 e inicia a escrita das *Memórias* em 1968, após ter-se aposentado da profissão de médico, exercida durante mais de trinta anos. Sua experiência literária começa na década de 1920 em Belo Horizonte e conta com a companhia dos jovens intelectuais que se integram ao movimento modernista de São Paulo. Carlos Drummond de Andrade, Abgar Renault, Emílio Moura, Milton Campos, João Alphonsus, entre outros, tornam-se escritores de renome nacional, condição atingida por Nava apenas em 1972, quando da publicação de *Baú de ossos*. O encontro com a literatura viria cumprir o compromisso com os colegas de geração, uma vez que o escritor, com exceção de alguns poemas publicados em *A Revista*, era rotulado poeta bissexto, destacando-se entre as poucas realizações poéticas, “Mestre Aurélio entre as rosas” e “O defunto”, textos reeditados, em 1946, por Manuel Bandeira, na *Antologia dos poetas bissextos*.

A formação intelectual de Nava, ao iniciar os estudos no Ginásio Anglo-Mineiro, de tradição inglesa, revela ser fundamental a introdução das leituras de literatura inglesa, a prática de esportes e o conhecimento de uma cultura que se distanciava daquela pregada pelos colégios católicos. Em entrevista, afirma:

Uma palavra (não posso passar por cima, é uma coisa de Belo Horizonte, não é?) sobre esse Ginásio Anglo-Mineiro. Foi um colégio com uma experiência muito interessante feita aqui. Eu guardo até hoje um amor extraordinário pela Inglaterra, pela literatura inglesa, por causa desses ingleses, que foram professores e tiveram uma influência civilizadora e talvez mais geral do que educativa,

17 Ibid., p. 478.

18 Ibid., p. 497.

que eles exerceram só dois anos. Eles melhoraram consideravelmente o futebol aqui de Belo Horizonte. Foi uma coisa extraordinária. Havia vários jogadores, “*foot-ballers*” muito bons entre os professores e eles levaram aos nossos clubes daqui um futebol feito com cavalheirismo, com uma certa fidalguia, sabendo perder, sabendo ganhar.<sup>19</sup>

Mais tarde, em convívio com os amigos, familiariza-se com a modernidade cultural que chega pelos livros estrangeiros avidamente adquiridos na rua da Bahia, razão pela qual é possível entender a atmosfera do novo a inspirar a intelectualidade mineira, residindo numa metrópole também nova e moderna. O desenraizamento do sujeito, a perda da individualidade no meio da multidão, a separação entre a esfera privada e a pública — responsável pela legitimação do exercício da democracia, um dos lemas da política moderna, instauradora dos padrões republicanos — redimensionam a vida em sociedade e compõem o cenário da década de 1920.

A produção memorialística de Nava mantém princípios da poética modernista, sem se definir completamente segundo tais parâmetros, pelo estilo entre o coloquial e o erudito, valendo-se de uma narrativa caudalosa e por vezes totalizante. Seis volumes são publicados, num intervalo de pouco mais de uma década — 1972 a 1983 —, compreendendo os trinta anos de vida do memorialista, além das trinta e seis páginas inéditas de *Cera das almas*, volume que daria continuidade à série. *Baú de ossos* (1972), *Balão cativo* (1973), *Chão de ferro* (1976), *Beira-mar* (1978), *Galo-das-trevas* (1981) e *O círio perfeito* (1983) compõem o painel biográfico do autor, texto que se situa a meio caminho da ficção e do documento, pela reinvenção dos fatos vividos, condição exigida para a realização das *Memórias*. A natureza híbrida de seu texto é assumida pelo próprio autor ao longo da escrita.

Em 1922, o modernismo brasileiro dava seu primeiro grito nos salões do Teatro Municipal de São Paulo, motivado pelas rupturas revolucionárias da vanguarda europeia, voltadas para a fragmentação, a velocidade construtiva e a industrialização urbana. Mário e Oswald de Andrade, figuras de ponta do movimento, proclamam a morte ao burguês, à

retórica parnasiana dos salões, com o aceno de uma época de revolução artística. Mário de Andrade publica *Pauliceia desvairada*, onde são registrados os parâmetros de uma poética modernista e Oswald de Andrade, *Alma*, primeiro volume da trilogia de *Os condenados*. Em setembro de 1922, o jovem Nava viaja para o Rio de Janeiro, com o objetivo de se encontrar com parentes e visitar a Exposição do Centenário da Independência do Brasil. A celebração do Centenário acende seu espírito patriótico, acrescido da admiração pelos protagonistas do movimento. Egresso do Colégio Pedro II, no Rio, educandário responsável por sua formação humanista e europeia, o então estudante de medicina se emociona com o clima festivo das comemorações.

Em posição distinta à dos modernistas de São Paulo, Nava se guiava ainda por preceitos estéticos e políticos conservadores, o que irá comprovar sua atitude entre tradicional e moderna assumida mais tarde. Para os modernistas, o Centenário da Independência serviu de motivação para a aventura de redescoberta do Brasil, atitude revolucionária que rompia com a estética dominante no século 20. 1922 marca, sem dúvida, o início de grandes mudanças no quadro cultural e político do Brasil. Em *Beira-mar*, a cidade de Belo Horizonte, contando apenas vinte e cinco anos, é descrita com tintas parnasianas e criticada pelo provincianismo aí reinante. O modernismo viria abalar, entre tantos outros, os valores preconizados pela Tradicional Família Mineira:

Belo Horizonte era uma capital profundamente quieta e bem pensante. Amava o soneto, deleitava-se com sua operazinha em tempos de temporada, acatava o Santo Ofício que censurava por sua conta os filmes, suas moças liam Ardel, Delly, a *Bibliothèque de ma Fille*, a *Collection Rose*, não conversavam com rapazes e faziam que acreditavam que as crianças passavam nas hortas entre pés de couve, raminhos de salsa, serralha, beralha e talos de taioba. Havia uma literatura oficial.

19 NAVA, Pedro. Entrevista concedida a Melânia Silva de Aguiar. *Boletim do CESP*, v. 14, 17 jan./jul. 1994. p. 5.

Os discursos de suas excelências eram obras antológicas. “Minas é um coração de ouro num peito de ferro.” “Minas é um povo que se levanta.”<sup>20</sup>

Os restos de uma modernidade em franca ebulição passam a ser motivo das *Memórias* de Nava e da poesia de seus colegas, graças ao registro de uma paisagem que, embora marcada pela nostalgia, se revitaliza literariamente. Em *Beira-mar*, a recriação da cidade literária se realiza pela mediação de Mário de Andrade, autor do poema “Noturno de Belo Horizonte”. O modernismo em Minas começa a ganhar força pela presença dos colegas de São Paulo, que se inspiram, ainda, no processo de modernização das metrópoles, no esforço de unir o projeto poético com o urbano. A cidade era a personagem da época moderna e Belo Horizonte traduzia os ideais republicanos como expressão de uma vida nova e progressista.

A euforia da década de 1920 é retratada por Nava com a minúcia e o requinte de um frequentador assíduo dos pontos de reunião, como o Café Estrela e a Livraria Francisco Alves, os quais, juntamente com o Bar do Ponto, se tornaram lugares de iniciação literária e emblemas de uma intelectualidade moderna em gestação. Entusiasmados com a chegada das novas ideias vindas de outros centros, os leitores, sempre sob a sábia orientação de Drummond, procediam à abertura das caixas de livros, recheadas de novidades estrangeiras. Belo Horizonte recebia ares de metrópole e mantinha um contato mais rico com o mundo, vasto mundo. Desse pequeno espaço da rua da Bahia, criou-se uma mitologia e consagrou-se uma geração. O espírito de novidade e de ruptura impulsionaria o grupo do Café Estrela a abrir caminhos na literatura, na política e na cultura brasileira.

Na reconstituição da época de ouro dos rapazes da rua da Bahia, Nava utiliza, em *Beira-mar*, uma série de procedimentos capazes de levar a cabo o seu intento: desenhos, mapas de regiões de Belo Horizonte, recortes de jornal, cartas, livros e cartões postais. O processo de rememoração da escrita vale-se de inúmeros recursos, condição indispensável para a construção de um olhar revitalizado pela experiência do presente. A concentração da vida cultural na rua da Bahia permitiu sua consagração histórica, graças à empresa

memorialista de Nava, realizada com a precisão do documentarista e a fluidez do ficcionista.

Por meio da técnica da colagem, própria da arte moderna, a paisagem urbana foi se estruturando como um palimpsesto, por meio do qual são revisitados antigos monumentos, velhas ruas e moradias. A Belo Horizonte desses anos esconde-se no traçado do novo mapa do século XXI. Ficaram os resíduos da cidade neoclássica, da mitológica rua da Bahia, transformada hoje em cartão-postal. A paisagem é outra, o tempo soube remodelar o ambiente citadino com os traços enganosos do progresso. Mas o que se perdeu em imagem, ganha-se em invenção poética e em virtualidade futura.

*Beira-mar* se inscreve como obra de referência obrigatória para se conhecer não só o mapa de uma cidade moderna, republicana e racionalista, como o projeto deliberado de uma geração que iria comandar os destinos políticos e culturais do país na primeira metade do século 20. Nas palavras de Drummond, essa era uma turma da pesada: “Eles fizeram história política, fizeram administração, criaram literatura, destacaram-se em ciências jurídicas, na medicina, em numerosos departamentos do saber e da inventividade. Acho que dificilmente se encontra na história brasileira uma turma da pesada como esta, de que fui menos participante do que beneficiário”.<sup>21</sup>

## ECOS ANTROPOFÁGICOS

Curiosamente, a prosa modernista dos primeiros anos não se aterá à questão da raça negra, mas incidirá na exploração do indígena como símbolo da identidade brasileira, nos seus rituais e modos indolentes de ser. A antropofagia oswaldiana, com a publicação do manifesto e da *Revista de Antropofagia*, tendo Raul Bopp e Antônio de Alcântara Machado como diretor e gerente do periódico, foi magistralmente exemplificada por Mário

20 NAVA, Pedro. *Beira-mar*. Memórias/4. op. cit., p. 179.

21 ANDRADE, Carlos Drummond de. Ambrosina e os incendiários arrependidos. In: ———. *Tempo vida poesia. Confissões de rádio*. Rio de Janeiro: Record, 1987. p. 69.

de Andrade, com seu *Macunaíma*. Sem entrar na polêmica da época, quando Mário rompe com Oswald e nega ser a obra marcada pelo traço antropofágico, constata-se o drama da civilização indígena sendo tragada pela ideologia do progresso urbano e da cultura estrangeira. Ao procedimento antropofágico, Mário substitui o conceito de “traição da memória”, no qual a defesa do esquecimento dos modelos estrangeiros serve como antídoto para se safar da questão da dependência. O autor se distancia da criação de uma personagem genuína, autêntica ou representativa de uma raça específica, um povo ou um país determinado. A lição de Mário de Andrade quanto à indefinição do brasileiro, do conflito entre raças, da impossibilidade de privilegiar um modelo de nacionalidade é uma das mais significativas qualidades de *Macunaíma*.

Ainda na década de 1920, cria-se em Belo Horizonte a Revista *leite crioulo*, bastante controversa e inserida inicialmente dentro do espírito antropofágico, embora tenha apresentado como proposta a temática crioula na constituição da nacionalidade brasileira. O que importa, no momento, é a tentativa de apontar a complexa constituição do ideário modernista, em que são defendidos ora o desapego a definições étnicas como identitárias, ora a defesa entre essencialista e universalista de alguns grupos do modernismo quanto à questão indígena ou negra. Nas palavras de Miguel de Ávila Duarte,

*A ambiguidade do tratamento dado ao negro em leite crioulo, reconhecido ao mesmo tempo como uma das primeiras preocupações do movimento com o tema, contrasta com o topos firmemente assentado de que o Modernismo teria por marca exatamente a inclusão da herança negra no patrimônio da cultura e identidades brasileiras. O desconforto de tal inadequação talvez ajude a explicar porque, excluída a inclusão de alguns textos na terceira edição da coletânea de Telles em 1975, o periódico “criolista” quase não se beneficiou do novo interesse pelos periódicos modernistas.*<sup>22</sup>

A antropofagia, embora tenha sido controversa à época, por razões muito mais pessoais do que de natureza programática, persiste até hoje como conceito operatório de grande

eficácia, ainda que tenha sofrido mudanças de ordem histórica e contextual. Carlos Drummond de Andrade e João Alphonsus, cronistas e escritores na Belo Horizonte dos anos 1920, descartaram o movimento antropofágico, sob a alegação de serem contra a obrigatoriedade de temas brasileiros na poesia, por criarem uma “falsa brasilidade”, como se expressa João Alphonsus no último número de *leite crioulo*.<sup>23</sup> A desavença dos mineiros com Oswald de Andrade foi tributária de seu afastamento com Mário — além de questões políticas/partidárias —, o que resultou em prejuízo para o alcance significativo do conceito de antropofagia. Os componentes da revista *leite crioulo*, Achilles Vivacqua, João Dornas Filho e Guilhermino César, a princípio simpatizantes do movimento, foram aos poucos se distanciando e não concordando mais com a proposta da *Revista de Antropofagia*.

No panorama pluralista da prosa moderna, o embate se processa por meio de temas que privilegiam os ingredientes de uma cultura nacional, sem deixar de lado as relações mantidas com o cenário internacional. A modernização das cidades, a industrialização crescente das grandes metrópoles, a influência arrebatadora dos meios de comunicação, como o jornal, o rádio e o cinema seriam os componentes de uma modernidade vernácula, para endossar o conceito de Stuart Hall, capaz de dar conta das diferenças e da nova resposta à hegemonia europeia. Os protagonistas dessa prosa brasileira se inseriam nas cidades e nela procuravam conquistar espaços e legitimar seus direitos. Em São Paulo, no Rio de Janeiro, como em Belo Horizonte e outras cidades do país, a modernização se realizou primeiramente no traçado/retraçado das ruas, na arquitetura e na configuração de uma convivência entre pessoas da mesma classe social, em que se isolava a periferia e seus habitantes.

Personagens de várias modalidades povoavam os romances e as crônicas da

22 DUARTE, Miguel de Ávila. Estudo crítico. In: MARTINS, A. V. M. F.; CABRAL, C. A. *Leite Crioulo Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Instituto Cultural Amílcar Martins, 2012. p. 41.

23 *Ibid.*, p. 49.

época, destacando-se, entre elas, imigrantes italianos, operários, funcionários públicos, escritores, jornalistas, entre outros. A personagem indígena, seja na poesia, no romance ou no conto ganha maior destaque, por ter o movimento modernista se empenhado na revisão da imagem do bom selvagem, comportando aí distintas posições entre seus representantes.

João Alphonsus insere-se no quadro da crônica urbana da prosa modernista, com a produção de uma obra que retrata o cotidiano e a vida de homens marginalizados e habitantes de espaços situados fora do centro das cidades. Belo Horizonte, embora tenha sido planejada nos moldes de uma metrópole moderna, guardava ainda resquícios de província, em razão de a maioria da população ter-se deslocado do interior para construir a nova cidade e aí viver. Os costumes citadinos, entre a modernidade nascente e a modernização excludente e tardia, refletiam o deslocamento do indivíduo num espaço que ainda não preenchia seus desejos de cidadania. As ideias e os climas culturais demonstram, muitas vezes, viajar mais rápido do que os objetos e processos a que se referem, existindo aí boa parte da riqueza potencial da história da cultura local. Esse desajuste permanente entre a instauração da modernidade nos países periféricos e os percalços causados pela modernização provoca, contudo, resultados originais e específicos nas culturas, fazendo-se notar no processo de transformação industrial no Brasil durante as décadas de 1920 e 30, e na própria literatura.

As personagens que povoam a obra de João Alphonsus traduzem a solidão e esse deslocamento provocados pelo desconforto de estar sempre entre o fascínio da novidade e a prisão à tradição. A gente miúda e o homem simples, o funcionário público, boêmios e poetas compõem o painel de dramas do autor, com forte influência dos temas cotidianos valorizados pelos contos de Mário de Andrade. O escritor mineiro sempre demonstrou afinidade com a dicção literária de Mário, reforçada pela fidelidade ao amigo modernista. As linhagens poéticas construídas no decorrer da década de 1920 e 30 estão irremediavelmente marcadas pela escolha de uma prosa experimental e mais revolucionária, representada por Oswald de Andrade, e outra mais moderada, embora

igualmente vanguardista, centralizada no projeto marioandrino.

Entre os contos e romances de João Alphonsus, destaca-se seu primeiro romance *Totônio Pacheco*, de 1934, no qual compartilha a preocupação com a problemática urbana, em plena fase de modernização e descompasso social. A decadência do fazendeiro Totônio Pacheco e sua ida para Belo Horizonte demonstram, com fina sensibilidade, o retrato de um país em contínuo movimento em direção à emergência da modernidade e a defasagem modernizadora. De modo distinto de *Amar, verbo intransitivo*, o romance não se baseia na presença do imigrante ou na relação conflituosa entre o país periférico e a cultura estrangeira, mas se concentra no conflito entre o interior de Minas Gerais e a vida na nova cidade de Belo Horizonte. No entanto, guarda semelhanças quanto à crítica endereçada à posição do médico mulato Carmo Peres, a qual se iguala à de Mário diante da opinião preconceituosa da governanta Fräulein, quanto à causa de ser o país marcado pela pouca seriedade e pelo espírito malandro de seus habitantes. Ivan Marques, em *Cenas de um modernismo de província: Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte*, analisa a obra pela denúncia do olhar determinista do médico Carmo Peres em relação ao sertão. No entender do crítico, a suposta oposição se desfaz, pelo fato de estar o interior infiltrado na cidade, graças à realização do processo migratório no momento de construção da capital. Os arrabaldes e as favelas seriam povoados pelos peregrinos vindos do interior, em virtude da higienização urbana e a expansão excludente do planejamento das cidades. Ideias vinculadas ao atraso do campo e à necessidade de eliminar os empecilhos ao ritmo do progresso traduzem o discurso do médico, interpretado da maneira que se segue:

Para Carmo Peres, o casarão é o retrato de um país vetusto e promíscuo, prisioneiro das credices e dos burros de carga. E a explicação do atraso e da “bagunça nacional” estaria na mestiçagem da qual ele, como tantos outros mulatos letrados, se envergonhava. Leitor de Nina Rodrigues, cujo racismo àquela altura se combatia, o médico de *Totônio Pacheco* vive ainda atormentado por acreditar

num Brasil formado por sub-raças boto-cudas e degeneradas, que teriam se juntado num mestiço inconsistente, libidinoso, inimigo do trabalho.<sup>24</sup>

Pedro Nava, contemporâneo de João Alphonsus, registra a participação dos modernistas de forma a exaltar os valores de uma literatura que rompia com os fantasmas passadistas e se concentrava na nova prosa que surgia. O memorialista não mede esforços ao proceder à valorização literária e intelectual dos colegas de geração, com vistas a integrá-los ao cânone modernista. *Totônio Pacheco* é muito valorizado, notadamente quanto ao fato de ser considerado “uma das crônicas mais fabulosas da vida belo-horizontina”. A leitura do passado modernista realizada nos anos 1970 por Nava configura-se de forma contundente, a ponto de não emitir qualquer crítica que desabone seus intérpretes, as qualidades superando os possíveis defeitos. O registro memorialístico é superlativo e carregado de elogios, por condensar laços de amizade com apreciação crítica. O valor apontado pelo memorialista na análise das obras constitui, contudo, um dos mais importantes depoimentos de uma geração modernista:

*Com Totônio Pacheco estreou-se romancista com um dos livros mais ricos do nosso modernismo, além do valor que tem de ser uma das crônicas mais fabulosas da vida belo-horizontina nos anos vinte — que marcam uma profunda evolução de costumes com a influência do cinema, do automóvel e da remodelação urbana iniciada pelo Prefeito Flávio dos Santos. A linguagem de João Alphonsus é límpida, simples, cheia de equilíbrio, de valores estilísticos, da musicalidade de quem sabia admiravelmente o verso. É um idioma mineiro e erudito, regionalista e nacional, cheio de achados neológicos e de palavras inventadas de desenho suntuoso e de grande força onomatopaica.<sup>25</sup>*

A prosa modernista dos anos 1930 no Brasil se distancia em parte das manifestações literárias da década de 1920, por se apresentar vinculada às questões sociais, aos desencantos de uma modernidade em processo, além de se posicionar como autocrítica do

movimento. O romance operário, a imigração em São Paulo no princípio do século, a industrialização urbana em plena era Vargas, a presença da cultura popular como contrapartida ao elitismo, o conflito interior/metrópole, bairro/centro, países periféricos e metrópole, a migração de operários do interior para a construção de Belo Horizonte são fatores importantes para a compreensão dos inúmeros caminhos experimentados pela prosa brasileira dessa época. Some-se a esses fatores o deslocamento de escritores oriundos de vários estados para o Rio de Janeiro, então capital do país, em busca de ambiente mais cosmopolita, com maiores chances de notoriedade e bons empregos, principalmente no serviço público. Essa mudança acarretou importantes transformações na configuração do perfil cosmopolita de grande parcela da intelectualidade brasileira, além de consolidar o quadro literário e cultural de um Brasil moderno. A prosa literária desse período não se restringiu ao trabalho isolado de seus autores, mas se legitimou quanto ao aspecto político e cultural, quando seus protagonistas contribuíram para o avanço do governo autoritário de Vargas, sem que sua obra sofresse qualquer dano e recriminação.

Em relação a outros escritores do modernismo que se distanciaram do modelo preconizado por Mário de Andrade e outros, é necessário mencionar Murilo Mendes, mineiro de Juiz de Fora, representante legítimo da modernidade, embora dotado de uma poética peculiar, centrada em valores religiosos, por essa razão por muito tempo excluído da estética moderna voltada para a ruptura. Nas palavras de Marília Rothier Cardoso/Eneida Maria de Souza,

*Foi em 1930, quando o movimento, desencadeado pela Semana de Arte Moderna já tinha tomado conta da cena cultural brasileira e apresentava a nova geração de poetas formados nas hostes da vanguarda, que Murilo Mendes,*

24 MARQUES, Ivan. *Cenas de um modernismo de província*: Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte. São Paulo: Editora 34, 2011. p. 185.

25 NAVA, Pedro. *Beira-mar*. Memórias/4. op. cit., p. 216.

publicando o volume *Poemas*, “apareceu pronto e moderníssimo” (Arrigucci, 1997, p. 79), conforme a palavra crítica de Davi Arrigucci. Mas Murilo não teve participação ativa na divulgação da arte nova; aliás, esteve sempre um tanto à margem dos grupos e escolas, compondo o perfil de solitário idiossincrático, traçado por Júlio Castañon Guimarães (1993), em longa convivência com a obra e o acervo do poeta. Tanto assim que o segundo livro, *História do Brasil*, de 1932, muito próximo à moda do poema-piada, foi, depois, rejeitado pelo poeta, que não quis incluí-lo na reunião de seus trabalhos.<sup>26</sup>

Como reflexão final, acrescento a necessidade de se pensar na releitura do modernismo brasileiro e de Minas, em particular, em virtude das próximas comemorações do centenário do movimento, em 2022. A ocasião será propícia para que exclusões canônicas sejam revistas, assim como a permanência ou não de ideais estéticos presentes no imaginário modernista. Existe ainda grande quantidade de autores que precisam receber atenção e análise da crítica especializada, uma vez que a historiografia tradicional sempre privilegiou os canônicos, esquecendo-se daqueles que não mereceram uma justa projeção nacional.

26 CARDOSO, Marília Rothier; SOUZA, Eneida Maria de. Autoimagens de um visionário. In: *Modernidade toda prosa*. Rio de Janeiro: 2014. p. 188.

# A CRÔNICA MINEIRA

FABRÍCIO MARQUES

O mais amável dos gêneros, na expressão do jornalista João Paulo Cunha, a crônica passou do estatuto de “menor” até atingir sua maioria. Notável contribuição para a mudança deve ser creditada à crônica mineira, para além da natureza gentílica ou geográfica da expressão. A crônica feita em Minas e por mineiros constitui uma tradição de alto nível, consolidada entre os anos de 1930 e 1970.<sup>1</sup>

A crônica é fatalmente ligada ao crescimento das cidades e ao desenvolvimento da imprensa. E também na relação entre esses dois fatos, ou seja, no modo como o jornal se insere na vida cidadã. Esses fatores têm uma trajetória atribulada, de caráter tardio em Minas Gerais, sexta província a possuir periódicos no Brasil, só depois de Rio de Janeiro (1808), Bahia (1811), Pernambuco (1821), Maranhão (1821) e Pará (1822). No início de 1823, já havia mais de 50 periódicos no país, mas o primeiro jornal do Estado só seria lançado em 13 de outubro de 1823, o *Compilador Mineiro*, em Ouro Preto, com duração de apenas três meses. Logo em seguida, as primeiras cidades a disporem de seu próprio jornal foram São João del-Rei, Serro e Diamantina.

O folhetim, precursor histórico da crônica, com sua gradativa aclimação em solo brasileiro, chegou no país com o jornalista e poeta carioca Francisco Otaviano, em 1852, denotando a importância, no século XIX, dos modelos da imprensa francesa, o que iria perdurar até o início dos anos de 1950. Nesse século, os jornais mineiros concentraram-se em três cidades diferentes, em três períodos diversos. Em Ouro Preto, a então capital do Estado, de 1823 a 1885. De 1885 a 1927, impulsionada pela produção de café, Juiz de Fora destacava-se como polo econômico e jornalístico. Só a partir de 1927, com quase três décadas de existência, é que Belo Horizonte se tornou o centro no Estado. Isso

explica, talvez, a ausência de um nome de destaque entre os praticantes do gênero até o final dos anos de 1920 em Minas, onde a história do jornalismo é caracterizada pela quantidade de jornais que surgiram e desapareceram rapidamente.

Essa alta rotatividade dos periódicos era percebida pelos homens de imprensa: “o dia festivo da inauguração de um jornal sempre fora, em Belo Horizonte, a véspera de seu melancólico desaparecimento”, anotou um dos fundadores do *Estado de Minas*, Pedro Aleixo. Em outro registro, o cronista Moacir Andrade escreveu, sob o pseudônimo de José Clemente: “Mais de 200 jornais aqui apareceram até 1930. Alguns eram brilhantes. Mas todos pirilampejavam e morriam”. Para ele, “Imprensa foi planta que mais custou a pegar na nova Capital. A terra era por demais árida. Bem que se lançavam sementes. Mas não vingavam”.<sup>2</sup>

O primeiro cronista de Minas Gerais foi o português de múltiplas habilidades Alfredo Camarate (1840–1904),<sup>3</sup> que chegou à “nascente nova capital mineira” (conforme Eduardo Friere) em 1894, com engenheiros, arquitetos, empresários e operários integrantes da Comissão Construtora da Nova Capital. Jornalista, compositor, crítico musical, publicou não só em Minas, mas também em jornais de Rio e São Paulo. Com o pseudônimo de Alfredo Riancho, escreveu as crônicas inaugurais de uma cidade mesmo antes de seus primeiros sopros de vida, quando prosseguiram os preparos para pôr abaixo o antigo Curral del-Rei e, em seu lugar, fazer surgir Belo Horizonte, marcando a transferência da sede da capital de Ouro Preto para o novo burgo planejado.

Camarate morava em Sabará. Para chegar no Curral del-Rei, utilizava-se de meio de transporte comum na época, um lombo de animal. Alfredo Camarate/Alfredo Riancho

1 Muitos ensaístas, como Antonio Candido e Luiz Costa Lima, chegaram a destacar o caráter “menor” da crônica. Esse sentido também é atribuído ao seu tamanho, diminuto em relação, por exemplo, ao conto e ao romance. Nessa perspectiva, é possível compará-la a um curta-metragem, enquanto o romance seria o longa, por exemplo. Já o termo “maioridade”

é utilizado na edição especial do *Suplemento Literário de Minas Gerais* “A maioria da crônica”, organizado por Humberto Werneck (novembro de 2012, Secretaria de Estado de Cultura, Belo Horizonte). Na apresentação do número, Werneck menciona a “esplêndida tradição” do gênero em Minas.

2 ALEIXO, Pedro. “Uma data mineira”, *Estado de Minas*, 8 de março de 1936. E CLEMENTE, José. “Coisas da capital já passada”. *Estado de Minas*, 27 de outubro de 1973.

3 De acordo com Eduardo Friere, o segundo cronista seria o Nemo, pseudônimo de Azevedo Júnior, redator da segunda folha periódica surgia em Belo Horizonte, em 1896.

publicou no diário oficial *Minas Gerais*, ainda em Ouro Preto, um pouco depois do surgimento do periódico, em 21 de abril de 1892, uma série de artigos intitulada “Por montes e vales”, que durou até 1894, com observações sobre a paisagem empoeirada, a temperatura amena, os costumes de sua gente, estilos e construções das edificações, os eventos festivos e cultos religiosos. O português foi também cronista no *Bello Horizonte*, primeiro jornal privado da cidade, surgido em 1895, criado e editado pelo padre Francisco Martins Dias, pároco da Nossa Senhora da Boa Viagem, principal igreja local.

No *Germinal*, de Mariana, o poeta simbolista Alphonsus de Guimaraens também publicou crônicas nos primeiros anos do século passado. Há registros de textos com o pseudônimo Guy d’Alvim de 1911 a 1915 — pelo menos 13 crônicas estão no catálogo da exposição comemorativa do centenário de nascimento do poeta, em 1970, pela Biblioteca Nacional.

Nas suas três primeiras décadas de existência, Belo Horizonte é reconhecida como “cidade de funcionários”, na qual impera o *Minas Gerais*, diário oficial dos poderes, surgido em Ouro Preto, mas posteriormente transferido para a nova capital. Um de seus mais ilustres funcionários será o poeta e cronista Carlos Drummond de Andrade. O *Minas Gerais* atendia a necessidade de informações de um público formado em grande parte pelo funcionalismo — com redações igualmente infestadas de servidores públicos —, em um contexto de ausência de recursos técnicos da imprensa e escassez de notícias locais, como atesta Drummond:

Belo Horizonte, me lembro principalmente de 20 e primeiros anos de 30, era de morte. As novidades trancavam-se no escuro [...]. De resto, grande parte do pessoal das redações era constituída de funcionários públicos que não podiam arriscar-se a dizer mais do que convinha. E, aberta ou furtivamente, os jornais dependiam muito do governo.<sup>4</sup>

Fazendo um balanço do período, Eduardo Frieiro comentou: “Minas nunca teve uma imprensa importante. Os grandes jornais só são possíveis nos grandes centros urbanos, e Minas, Estado rural, não conta senão

algumas pequenas cidades perdidas numa vastíssima área rarefeita”.<sup>5</sup>

Mas no final dos anos de 1920, os primeiros e tímidos sinais de progresso começam a aparecer. No final de 1926, é lançado pelo jornalista Victor Silveira o (também fugaz) *Correio Mineiro*, apontado como o periódico precursor do novo momento da imprensa de Belo Horizonte. Em artigo escrito seis anos depois, o cronista Moacir Andrade considera Victor Silveira como o fundador da imprensa moderna em Minas.

Mas, efetivamente, o surgimento da imprensa moderna, em Minas, se dá com o *Diário da Manhã*, que representou o estabelecimento de Belo Horizonte como centro da imprensa mineira, ostentando a Marinoni, primeira impressora rotativa de um jornal privado na capital mineira. O diário de quatro páginas teve sua primeira edição em 16 de julho de 1927. Àquela época, apenas a Imprensa Oficial, que editava o *Minas Gerais*, possuía maquinário semelhante. Os empreendimentos jornalísticos conviviam com a precariedade dos equipamentos gráficos e a indigência de recursos. Reforçando a sina de vida efêmera dos jornais mineiros, o *Diário da Manhã* deixou de circular menos de um ano depois de seu lançamento. Lançado em 1928, o *Estado de Minas* — mais longo dos diários mineiros — aproveitaria seus equipamentos. Ainda assim, o *Diário de Minas* marcou a transformação da prática jornalística no Estado, apontando para rumos mais modernos. Nada que impedisse, no entanto, episódios como o narrado pelo cronista Jair Silva, na *Folha de Minas* (lançada em 1934): “Há poucos dias, em consequência da tempestade, desabou uma casa em Nova Lima. E o nosso jornal publicou a fotografia de um burro, com o repórter Atalibinha em cima, e essa legenda: ‘Folha de Minas’ a caminho do local do desastre.”<sup>6</sup>

4 ANDRADE, Carlos Drummond de. “Um parente que faz cinquenta anos”. *Estado de Minas*, 8 de março de 1977. Caderno especial.

5 FRIEIRO, Eduardo. “Imprensa política em Minas”. *Minas Gerais*, 21 de abril de 1932.

6 SILVA, Jair. “O repórter no Brasil e nos Estados Unidos”. *Folha de Minas*, 9 de janeiro de 1935.

O cronista Jair Silva trabalhou 30 anos no *Minas Gerais*, onde conheceu Carlos Drummond de Andrade (dois anos mais velho que ele), no final dos anos de 1920. Quando morreu, aos 63 anos de idade, mereceu uma crônica do amigo já famoso:

Tornou-se o cronista popular de Belo Horizonte, e mesmo do Estado, fazendo questão de manter essa marca de mineirismo inconfundível. Comentando um acontecimento internacional, tomava sempre a posição de observador malicioso e descompromissado de Paraopeba, que não se deixa iludir, e goza os gozadores.

Para Jair, qualquer tipo de espetáculo era a mesma coisa: via logo e longe o núcleo cômico do acontecimento, da situação, da pessoa. Finalmente, o cronista geral, passando em revista a semana sob a rubrica Oropa, França e Bahia, firmou-o na posição, que ninguém lhe disputava, de humorista local típico, provinciano de raiz e de área, de olhos paraopebanos postos na Avenida Afonso Pena e no mundo.

Ocupando a maior parte de uma página do *Estado de Minas*, aos domingos, Jair tanto extraía do casamento da filha de um amigo, como da explosão de uma bomba de hidrogênio, na China, o comentário gracioso, integrado no contexto belo-horizontino.<sup>7</sup>

Além de Jair Silva, dois irmãos com estilos distintos, que participaram intensamente do dia a dia da imprensa mineira, sobressaíram-se na crônica, o já citado Moacir e Djalma Andrade. Jornalista e poeta, reconhecido como sonetista e escritor satírico, Djalma (1892–1975) chegou a estudar medicina, mas desistiu, formando-se em direito. Considerava-se um anarquista e um revolucionário sem causa. Colaborou em praticamente todos os jornais e revista de Belo Horizonte, muitas vezes com os pseudônimos Guilherme Tel e Félix Arruda. No *Estado de Minas* assinou a coluna *História Alegre de Belo Horizonte*, de 1945 a 1974. Em 1947, em comemoração ao cinquentenário da cidade, a Imprensa Oficial lançou livro homônimo, com uma seleção dos textos até ali produzidos por Djalma para a coluna, em que narra, entre outros, fatos envolvendo tipos da cidade:

Pouca gente terá notícia do primeiro tipo popular da Capital. Era ele um mestiço, cheio de corpo, baixo, que caminhava pelas ruas tangendo, com um prego, uma enxada velha, presa às suas mãos por um cordel. O povo apelidou-o, não se sabe por que, de Chico Bispo. Os negociantes do mercado Municipal dependuravam no pescoço do maníaco grandes cartazes com a lista dos preços dos gêneros de primeira necessidade.<sup>8</sup>

Jornalista, contista e ensaísta, Moacir (ou Moacyr) Andrade (1897–1979) escreveu romances, biografias e ensaios, e também recorreu aos pseudônimos para assinar seus textos jornalísticos, artifício muito comum nas primeiras décadas do século passado: José Clemente, Gato Félix, o Espírito de Antônio Carlos e Patrício Sobrinho foram alguns deles.

A participação dos irmãos nos periódicos pode ser ilustrada com o número 1 da *Revista Alterosa*, de agosto de 1939, que traz um texto de Djalma Andrade — “Águas Passadas”. Na mesma edição, uma matéria descreve um passeio pela capital mineira do crítico literário Agripino Grieco, que inclui, entre os cinco maiores cronistas de Minas, “e dos melhores do Brasil”, Moacir Andrade — “o endiabrado Gato Félix do *Diário da Tarde* — o qual me agrada totalmente”. E Jair Silva, “cujas crônicas sempre lia com grande satisfação”.<sup>9</sup>

A crônica moderna em Minas começa a se consolidar nos anos de 1930, também como resultado das conquistas da Semana de 22, tal como avaliou Fernando Sabino:

“E chegamos ao Movimento Modernista, do qual a crônica também se beneficiou. O Movimento Modernista e todos os seus postulados vieram trazer à crônica os benefícios dessa revolução extraordinária

7 ANDRADE, Carlos Drummond de. “Jair de Paraopeba”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 15 de outubro de 1967.

8 ANDRADE, Djalma. *História Alegre de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1947, p. 4.

9 Os demais: “Ari Theo, muito delicado, Milton Amado, sempre interessante. Franklin Sales e Gualter Gontijo Maciel, sempre novos”.

que foi a da literatura brasileira em 1922. A emancipação com relação à cultura lusitana, o primado da temática nacional, a renovação da língua à base de um falar mais originariamente nacional, brasileiro, tudo isso a crônica ganhou. A crônica ganhou uma nova dimensão.”<sup>10</sup>

O primeiro sinal dessa consolidação foi a publicação, a partir de 1930, das primeiras crônicas de Carlos Drummond de Andrade, nascendo o cronista no mesmo ano de sua estreia como poeta, com *Alguma Poesia*. Nos seus anos de Belo Horizonte, trabalhou em muitos jornais da cidade. É preciso ressaltar que o jornalismo, para Drummond, era algo essencial: “Sou um jornalista porque a vida toda estive ligado a jornal.”<sup>11</sup> Escrevendo com os pseudônimos de Antônio Crispim e Barba Azul, essas crônicas saíram no *Minas Gerais* entre 1930 e 1934, abrigadas na coluna “Notas Sociais”. Na crônica que abre a série assinada por Barba Azul, Drummond apresenta seu programa:

Nesta seção se falará de moda, de sentimentos que passam com ela, de atrizes bonitas de cinema, de poetas que não usam entorpecentes nem os fabricam, e de mil outros assuntos terrestres. [...] a seção será curta, como a vida, mas sem as complicações da vida, como o telefone não-automático, o calo pisado na rua, o amor pisado no coração...<sup>12</sup>

Depois dessa experiência, e já morando no Rio de Janeiro, Drummond exerceria o ofício de cronista por 30 anos seguidos, primeiramente no *Correio da Manhã*, entre 1954 e 1969, e em seguida no *Jornal do Brasil*, entre 1969 e 1984. O primeiro livro de crônicas, *Fala, amendoeira*, sairia apenas em 1957. É a primeira seleção organizada dos textos

publicados, extraída da coluna *Imagens*, produzida para o *Correio da Manhã*. Antes disso, sua prosa anterior, com ensaio, crítica, relato autobiográfico e pequenas ficções havia saído em *Confissões de Minas* (1944) e *Passeios na ilha* (1952). O vínculo entre crônica e cidade predomina tanto na produção cronística em Belo Horizonte quanto na do Rio de Janeiro, com a centralidade da experiência urbana, flashes do cotidiano e temas socialmente engajados comparecendo também nos livros seguintes do autor.

Em sua última crônica, “Ciao”, publicada no *Jornal do Brasil*, em 29 de setembro de 1984, ele escreve:

A crônica de que estou falando é aquela que não precisa entender nada ao falar de tudo. Não se exige do cronista geral a informação ou comentários precisos que cobramos dos outros. O que lhe pedimos é uma espécie de loucura mansa, que desenvolva determinado ponto de vista não ortodoxo e não trivial e desperte em nós a inclinação para o jogo da fantasia, o absurdo e a vadiação de espírito.

Analisando a obra de Drummond, Antonio Candido cravou: “Na sua poesia há ficção e crônica; na sua crônica, poesia e ficção; na sua ficção, crônica e poesia — tudo formando o que para ele decerto são tentativas, mas para nós são realizações completas e exemplares”.<sup>13</sup>

Dois anos depois da publicação da primeira crônica de Drummond no *Minas Gerais*, Rubem Braga, nascido em Cachoeiro de Itapemirim, no Espírito Santo, veio para Belo Horizonte, a convite do irmão, Newton Braga. No primeiro dia de trabalho no *Diário da Tarde*, periódico dos Diários Associados, Rubem foi pautado para cobrir uma exposição de cães realizada no campo do América, promovida pelo Brasil Kennel Clube e

10 SABINO, Fernando. “O lugar da crônica na literatura brasileira de hoje”. In: *Jornadas literárias: o prazer do diálogo entre autores e leitores*. Passo Fundo: Ed. da Universidade de Passo Fundo, 1991, p. 126.

1950”. *INTERCOM* – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação. São Paulo, v. 31, n. 2, jul./dez, 2008, p. 128.

1930–1934, numa parceria da Secretaria de Estado de Cultura e do Banco do Desenvolvimento de Minas Gerais.

11 Cf. TRAVANCAS, Isabel. “Drummond na imprensa: algumas crônicas das décadas de 1940 e

12 As 133 crônicas do Minas Gerais foram reunidas pelo pesquisador Hélio Gravatá em uma edição da Revista do Arquivo Público Mineiro, em 1984. Mais tarde, em 1987, foi lançado o livro *Crônicas*

13 CANDIDO, Antonio. “Drummond prosador: singularidade do traço”. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

patrocinada pelo Clube Mineiro de Caçadores, com o título “Os homens festejando o seu fiel e grande amigo...”. A matéria ganhou recepção muito positiva da chefia da redação do jornal. O editor-chefe à época, Guilhermino César, profetizou: “Vai longe, este rapaz”.

Na mesma edição, de 7 de março de 1932, seu irmão, Newton Braga despedia-se dos leitores mineiros. Na semana seguinte, Rubem passou a assinar a seção “Notas sociais — nos lares e nos salões”, sob o título “Qualquer cousa”, em que publicava notas, poemas, textos humorísticos, notícias de casamento etc. A primeira nota já traz a marca de seu lirismo singular: “A noite está desapontada porque não compareceu nenhum violão, nenhum poeta, nem qualquer pingo de tristeza. O meu cérebro trabalha apreensivamente. Queria estar perto de você recitando a irritante poesia do meu silêncio”.<sup>14</sup>

Quando chegou a Minas, Rubem tinha 19 anos, e já havia passado dois anos no Rio de Janeiro. Nos próximos anos, moraria em Recife, São Paulo e Porto Alegre, até se fixar no Rio de Janeiro. Em Belo Horizonte ficou menos de dois anos, uma temporada breve, mas intensa, sendo que esse período foi decisivo para sua atividade de cronista, obtendo assim uma espécie de cidadania virtual mineira. E não só pelo período em Minas, mas com a convivência e amizade com os mineiros que invadiriam alegremente o Rio, como se verá logo a seguir. Rubem fez fama exclusivamente como cronista. Em pouco mais de 50 anos de carreira, publicou cerca de 15 mil crônicas em vários jornais espalhados pelo Brasil. O livro de estreia, reunindo crônicas, foi *O conde e o passarinho*, de 1936. Três anos antes, em São Paulo, trabalhando como cronista no *Diário de S. Paulo*, viu suas crônicas republicadas nos jornais de Assis Chateaubriand, em diversas capitais, o que o tornou um dos nomes mais conhecidos da imprensa brasileira.

O período de 1950 a 1970 — instante em que se iniciou ainda a era dos suplementos literários culturais — constituiu-se no momento de ouro da crônica moderna no país, com a participação, ao lado de outros expoentes,<sup>15</sup> de nomes canônicos do gênero: Rubem Braga, Carlos Drummond de Andrade, o romancista Fernando Sabino, o poeta e tradutor Paulo Mendes Campos e o romancista e futuro cronista Otto Lara Resende. Em comum entre eles, a passagem por Belo Horizonte e a

mudança para o Rio de Janeiro (“a Paris mais próxima”, na avaliação do jornalista Sérgio Augusto), latifúndio literário dos mineiros, extensão natural e espontânea da crônica de Minas — o que conferiu, de certo modo e a partir de então, uma característica itinerante e além-fronteiras à crônica mineira. Rubem e Drummond foram para a então capital do país nos anos de 1930. Os três amigos de Hélio Pellegrino desembarcam no Rio festivo de 1944–1945, sob o clima de esperança e otimismo do Pós-Guerra. Com graus variados entre si, viveram uma amizade construída nos planos ético e estético, que influiu na produção de crônicas de cada um. Em comum, ainda, o envolvimento com o jornalismo — especialmente Rubem, Drummond e Otto — sem desconsiderar que Paulo e Fernando chegaram a trabalhar em periódicos. Paulo chegou a confessar: “Fui jornalista pontual e triste”.

Quando se conheceram, Drummond era o mais velho do grupo, com 40 anos. Rubem tinha pouco mais de 30 anos e os vintanistas Fernando, Paulo e Otto estavam na casa dos 20. A amizade manifestava-se de diversas maneiras. Paulo, recém-chegado ao Rio, conseguiu seu primeiro emprego graças a Drummond. A partir de 1949, Fernando, Paulo e Otto passam a participar da preparação dos livros de Rubem.

Chefiados por Pompeu de Souza, a partir de meados dos anos de 1940, Rubem, Fernando, Otto e Paulo trabalharam juntos no *Diário Carioca*, primeiro jornal do Rio a adotar novas técnicas jornalísticas, inspiradas no jornalismo norte-americano. De volta dos Estados Unidos, onde morou um tempo, Fernando Sabino entregou uma crônica por dia nesse diário, na coluna “Entrelinha”, narrando e comentando pequenos fatos pitorescos ou simplesmente humanos da vida cotidiana, até ser levado por Samuel Wainer para *O Jornal*, dos Diários Associados, sendo substituído por Paulo Mendes Campos, como conta Fernando em *A Chave do Enigma*:

14 BRAGA, Rubem. “Qualquer cousa”. *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 14 de março de 1932.

15 Podemos citar Manuel Bandeira, Nelson Rodrigues, Antonio Maria, Sérgio Porto, José Carlos Oliveira, Vinicius de Moraes e Clarice Lispector.

Quando tive de interromper a seção, passei-a a Paulo Mendes Campos, que, naturalmente, cogitou de novo título. Sugeriu-lhe ‘Segundo Plano’, dentro do mesmo espírito do que eu escolhera para mim, ou seja, de uma seção dedicada ao registro do que se passava nas entrelinhas, no segundo plano, e que escapava ao noticiário do resto do jornal.

— Por que não Primeiro?, perguntou ele, com justas razões.

‘Primeiro Plano’ ficou sendo — seção na qual durante muito tempo ele colocou realmente em primeiro plano o seu talento de cronista.

Eles compartilhariam outro ambiente de trabalho, na revista *Manchete*, lançada em 1952 e que chegou a ser a revista semanal de circulação nacional mais vendida do país. Dois anos depois, Otto assumiu a chefia de redação da revista, ocupando o posto até 1956. Durante anos, a *Manchete* manteve quatro cronistas fixos: Rubem, Fernando, Paulo e Henrique Pongetti.

Rubem e Fernando lançaram a Editora do Autor (1960 a 1966) e, em seguida, a Editora Sabiá (1962 a 1966), nas quais publicaram os próprios livros e também os dos amigos. Com o prestígio da crônica nas alturas, a Sabiá lançou em dezembro de 1960 (ano em que a capital do país foi transferida do Rio para Brasília), de uma só vez, *Ai de ti, Copacabana*, de Rubem; *O cego de Ipanema*; de Paulo;<sup>16</sup> e *O Homem Nu*, de Fernando. Em 1964, a convite de Otto, Rubem escreveu crônicas semanais para o *Jornal do Brasil*, que se tornou o jornal mais importante do país.

Nesse período que começa nos anos de 1950, assim como o Rio, Belo Horizonte vivenciava profundas transformações do ponto de vista urbano e industrial, com a consolidação

do capitalismo tardio e a emergência da indústria cultural. Essas cidades, assim como outras capitais, sofreram profundas mudanças em sua estrutura, com impactos econômicos, sociais e culturais. A imprensa também se modernizou, oferecendo mais atrativos aos leitores. Foi um período em que “a convergência entre industrialização acelerada, constituição de um sistema econômico integrado e urbanização intensa vai preparar a grande arrancada do capitalismo brasileiro”:<sup>17</sup>

Daí a maturidade cultural da crônica no espaço público modernizante de então. [...] Ao longo desse período, até algum momento transitivo entre as décadas de 1960 e 1970, a crônica vai concretizar a grande e arejada janela entre o rarefeito espaço acadêmico-literário e o oxigênio mundano da convivência urbana.<sup>18</sup>

Nesse contexto, cada um desses cronistas foi construindo sua visão pessoal sobre o *jeito de ser* da crônica que fazia. Em um encontro para falar de literatura, em 1991, Fernando Sabino afirmou:

Falando do meu caso, que faço na crônica. Eu não faço senão registrar com um aparato de ficção, com elementos de ficção alguns flagrantes da vida cotidiana, alguns fatos e acontecimentos do dia a dia de pessoas anônimas inclusive. Uma empregada, um porteiro, um transeunte, que deem uma dimensão humana da realidade do dia a dia. E que através desse pitoresco eu possa surpreender algum flagrante que seja mais delicado, mais sutil, mais sarcástico e possa, enfim, revelar uma visão de vida como eu gostaria que ela fosse apresentada.<sup>19</sup>

16 Paulo publicou os textos desse livro no *Diário Carioca* e na *Manchete* entre 1946 e 1960. A partir de agosto de 1953, assina a coluna “Conversa Literária” nessa revista, e dali sairá boa parte do material das próximas reuniões de crônicas: *Homenzinho na ventania* (62), *O colonista do morro* (65), *Hora do recreio* (67), *O anjo bêbado* (69) e, bem mais tarde, *Os bares morrem numa quarta-feira* (80). Posteriormente, no início deste

século, Flávio Pinheiro organizou novas seleções das crônicas de Paulo Mendes Campos, primeiro para a *Civilização Brasileira*, e depois para a *Companhia das Letras*.

17 DIAS, Ângela Maria. “Memória da cidade disponível: foi um Rio que passou em nossas vidas. A crônica dos anos 60”. In: REZENDE, Beatriz (Org.). *Cronistas do Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio; CCBB, 1995, p. 60.

18 Ibid.

19 SABINO, Fernando. “O lugar da crônica na literatura brasileira de hoje”. In: *Jornadas literárias: o prazer do diálogo entre autores e leitores*. Passo Fundo, Ed. da Universidade de Passo Fundo, 1991. p. 127.

O caso de Otto Lara Resende é especial. Fanático por jornal, como se autodefinia, ele estreou na profissão aos 16 anos, em Belo Horizonte, colaborando para *O Diário*, dirigido por seu pai, Antônio Lara Resende. Em sua trajetória, atuou como repórter, editorialista e foi diretor do *Jornal do Brasil* e da TV Globo, com passagens pelos principais jornais brasileiros. Otto consagrou-se como cronista muito mais tarde, como titular do rodapé da página 2 da *Folha de S. Paulo*, de 1991 a 1992. Uma coletânea dessa produção foi reunida em *Bom dia para nascer*, de 1993.<sup>20</sup>

Nos anos de 1950 e 1960, em Belo Horizonte, um jornal se distinguia: era o *Binômio*, criado por José Maria Rabelo e Euro Arantes. Entre 1962 e 1964, a revelação do semanário era o futuro contista Wander Piroli. Nesse período, ele assinou a coluna “Nossa cidade”, em que registrava cenas do cotidiano da capital, sobretudo da região central e do bairro Lagoinha, um dos mais antigos da cidade. Nesse espaço, Piroli publicou versões do que seriam os contos de *A mãe e o filho da mãe* (1966), mas também alguns textos que podem ser considerados como crônicas. Nos anos de 1980, Wander escreveu mais de 500 crônicas para as Rádios Guarani e Inconfidência. Entre 1996 e 1997, manteve uma coluna no modesto *Diário de Belo Horizonte*, com mais uma fornada de textos curtos.

Em 1965, refazendo a rota de saída de Belo Horizonte para além-fronteiras, Ivan Angelo alterou o rumo seguido antes por Fernando Sabino e seus amigos. Dessa vez, o destino era São Paulo, com o intuito de trabalhar no *Jornal da Tarde*. Ivan, que já havia lançado com Silviano Santiago, em 1961, *Dois faces*, coletânea de contos e novelas, ficaria conhecido nacionalmente com o romance *A Festa*, de 1976. Sua experiência com a crônica teve início em 1962, publicando na revista *Alterosa*, dirigida pelo futuro contista, romanista e também cronista Roberto Drummond. Muito tempo depois, na década de 1990, Ivan assumiu sistematicamente o papel de cronista, passando a escrever regularmente

no jornal *O Tempo* (1996), da capital mineira, e na revista semanal *Veja SP* (1999). Seu primeiro livro publicado no gênero é *O comprador de aventuras e outras crônicas* (2000).

Para Humberto Werneck, algumas características são notáveis nas crônicas de Ivan Angelo: “a arte de narrar, sem uma palavra a mais ou a menos, uma história bem-humorada — delicada composição de textos fundamente marcados pela poesia”. Além disso, em alguns textos ele pode assumir “uma voz mais grave (mas nunca grandiloquente) para abordar mazelas que povoam o noticiário e que, de tanto se repetirem, acabam por anestesiar consciências”. Finalmente, às vezes aparece “o memorialista, dotado de grande poder de evocação e jamais lacrimoso.”<sup>21</sup>

Quando Drummond despediu-se de seu espaço no *Jornal do Brasil*, seu substituto foi o poeta e ensaísta Affonso Romano de Sant’Anna, que havia começado a escrever crônicas ainda em Juiz de Fora, por volta dos 16 anos: “A crônica é um gênero muito motivador, você tem de estar de antenas ligadas o tempo todo”, afirmou certa vez. “Já disse que sou um escritor crônico, já que para mim o poeta é o jornalista da vida humana. No meu caso, não faço grande distinção entre poesia e a crônica, acho-as muito próximas, na minha experiência. Há poemas enraizados em minhas crônicas”.<sup>22</sup> Leticia Malard observou um aspecto da crônica de Affonso, que pode ser estendido a outros autores do gênero, e que diz respeito a uma opção temática pelo noticiário como indutor da crônica:

**Reunidas em livro, as crônicas-notícia funcionam como um relicário de lembranças dos episódios que motivaram aqueles textos, lembranças avivadas pela literatura do real. Assim, ler esse tipo de crônica é como cruzar uma ponte: de um lado jaz enterrado o distante episódio dado a conhecer em estado bruto — enquanto notícia, reportagem, depoimento etc.; do outro lado, a crônica do episódio — viva reminiscência de análise e**

20 A edição de 1993 foi organizada por Matinas Suzuki, com 192 crônicas. Uma nova edição, selecionada por Humberto Werneck em 2011, acrescentou mais de 70 textos ao projeto original.

21 WERNECK, Humberto. “Cronista puro-sangue”. In: ANGELO, Ivan. *Melhores crônicas*. São Paulo: Global, 2007.

22 Em entrevista a Maria Antonieta Cunha. In: SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Crônicas para jovens*. São Paulo: Global, 2011.

interpretação expansiva, tão mais lapidada quanto melhor o cronista.<sup>23</sup>

Afonso também foi cronista do *Estado de Minas*, o EM, e não se pode deixar de ressaltar a importância desse periódico como espaço privilegiado para os cronistas, em 90 anos de existência completados em 2018. Pelas páginas do diário também passaram nomes como Carlos Drummond de Andrade, Fernando Sabino e José Bento Teixeira de Salles — nascido em 1922, no mesmo ano que Paulo Mendes Campos e Otto Lara Resende, e um ano antes de Fernando Sabino, de quem foi amigo. José Bento trabalhou no *Minas Gerais* — onde ingressou em 1951 — e, mais tarde, publicou suas crônicas no *Estado de Minas*, reunidas posteriormente em livros como *Vigília: Crônicas* (2000).

Outro nome ligado ao EM é o já citado Roberto Drummond, mais conhecido como contista e romancista. Ele começou sua carreira jornalística na *Folha de Minas*. Ao longo dos anos, trabalhou também no *Binômio*, até chegar ao EM, no início da década de 1960, onde ficou até sua morte, após uma breve passagem pelo *Jornal do Brasil* e, nos anos 1990, no *Hoje em Dia*. Suas crônicas são caracterizadas pelo recurso à repetição: “muitos textos trabalhavam à exaustão esta forma de narrar, como se pela marcação hipnótica do bordão a consciência se liberasse para ir mais longe”. Outra marca de Roberto era “a vontade de entender traduzida em dezenas de perguntas”.<sup>24</sup>

Roberto morreu no dia 21 de junho de 2002, em plena Copa do Mundo. Carlos Herculano Lopes, seu amigo, foi encarregado de escrever a crônica de despedida, e acabou sendo convidado pela direção do jornal para substituí-lo, ainda em 2002. Publicou uma crônica semanalmente até 2015. Ao todo foram quase 800 textos publicados, incluindo, entre outros, os livros *Pescador de Latinhas* (2001), *Entre BH e Texas* (2004), *O chapéu do seu Aguiar* (2006) e *A ostra e o bode* (2007).

Também escreveram suas crônicas no *EM Cultura* ou em outros cadernos do jornal Vivina de Assis Viana, Fernando Teles, Maria Lucia Godoy, Eduardo Almeida Reis, Mário Ribeiro, Marina Colasanti, Olavo Romano, Helena Jobim (irmã do Tom), Gabi Santos (este, no *Diário da Tarde*), Brasil Borges e o músico e letrista Chico Amaral.

Muitos reuniram, depois, as crônicas em livro. Na coletânea de textos de artigos, ensaios e crônicas *Arquitetura, Arte e Cidade – Textos reunidos* (2004) pode-se apreciar a produção do engenheiro e arquiteto Sylvio Vasconcelos (não só no EM, mas em outras publicações também), cobrindo várias décadas desse escritor e crítico de arte apaixonado pela cultura, arte e arquitetura de Minas.

A partir dos anos de 1980, destacam-se ainda os seguintes cronistas e seus livros de crônica, sempre falando de nomes ligados ao *Estado de Minas*: o poeta Antônio Barreto (*Transversais do mundo: leituras de um tempo*, 1999), Lindolfo Paoliello (*O Melhor da Crônica*, 2003), Frei Betto (*Típicos Tipos*, 2004), o dramaturgo Alcione Araújo (*Escritos na água*, 2006), a cantora Fernanda Takai (*A mulher que não queria acreditar*, 2011), o compositor Fernando Brant (*Casa Aberta*, 2012) e a ensaísta Maria Esther Maciel, que, em *A vida ao redor* (2014), apresenta uma definição certa para o gênero:

A crônica é um gênero interessante, pois exige concisão, leveza e desprendimento, situando-se num espaço indeterminado entre a narrativa, o ensaio, a poesia e a conversa fiada. Não prescinde nunca do improviso, por mais que tenha sido pensada. É um registro precário, mas suficiente, dos dias e das horas que compõem o que chamamos de vida. Pode ser lírica, dramática, ácida, reflexiva, divertida. Leva quem a escreve ao exercício da liberdade de falar sobre qualquer coisa, desde que essa coisa possa trazer algo que instigue o interesse e a imaginação do leitor. Aliás, o leitor é o fundamento de toda crônica, pois ela tem que falar ao ouvido de cada um, convidando-o à conversa, à reflexão e ao devaneio.

23 MALARD, Leticia. In: *Melhores crônicas de Afonso Romano de Sant’Anna*. São Paulo: Global, 2003, p. 10.

24 LOPES, Carlos Herculano. In: *Melhores crônicas de Roberto Drummond*. São Paulo: Global, 2005. O livro reúne textos publicados no EM e no *Hoje em Dia*, de 1989 a 2002.

Esse gênero interessante tem uma peculiaridade, como se pode perceber ao longo deste ensaio, que é um duplo movimento oferecido aos leitores: primeiro, a crônica sai periodicamente nas publicações jornalísticas; depois, procede-se a uma seleção desse material, que é lançado em livro. Essa tradição é antiga, como observa Marisa Lajolo:

Grandes cronistas brasileiros do século XIX — Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar, Machado de Assis e Olavo Bilac — já republicavam em livros as crônicas que escreviam para jornais. Tal prática foi talvez desenvolvendo em leitores — antepassados nossos — a percepção da *historicidade* do gênero. E talvez tenha sido também esta migração que foi levando a crítica literária a reconhecer a *literariedade* do gênero.<sup>25</sup>

Essa particularidade que envolve as crônicas permite a elas que — se já esbanjam apelo sedutor, fisingando o leitor que as procura nas páginas do jornal e da revista — fiquem ainda melhores quando reunidas em livro, na opinião de Humberto Werneck, pois “umas trabalham pelas outras, todas ganham corpo, o conjunto compõe uma exata combinação de sabores”.<sup>26</sup>

Humberto Werneck, aliás, é um dos nomes mais importantes da crônica produzida a partir do século 21. Respeitável jornalista cultural, seguiu o mesmo caminho que Ivan Angelo fizera em 1965, de Belo Horizonte para São Paulo, mas cinco anos mais tarde. Praticou o gênero esparsamente em publicações durante boa parte de sua vida profissional. Depois de uma rápida passagem pela revista *Claudia Cozinha*, em 2005, manteve uma coluna no *Metro*, de 2007 a 2009, em seguida no caderno “Outlook”, do extinto *Brasil Econômico*, até chegar ao *Estado de S. Paulo*, em que mantém, desde 2010, texto elegante e banhado na fina ironia de um artesão da palavra. Humberto inclui, entre suas crônicas, diversas histórias de nomes da literatura mineira e brasileira com os quais conviveu por dever de ofício ou direito de amizade — o que envolve os cronistas responsáveis pelo prestígio da crônica entre nós, de Carlos Drummond de Andrade a Fernando Sabino, de Otto Lara Resende a Paulo Mendes Campos. A atividade de cronista já

resultou em três coletâneas: *O espalhador de passarinhos* (2010), *Esse inferno vai acabar* (2011) e *Sonhos rebobinados* (2014).

Voltando à capital mineira, outro jornal que merece destaque como espaço de cronistas é *O Tempo*, que nasceu em 1996. A publicação estreou reservando áreas generosas para cronistas, num elenco que conta ou já contou — citando apenas os mineiros — com o jornalista Nirlando Beirão, o cartunista Zivaldo, a dramaturga Grace Passô, a poeta Adélia Prado, o publicitário Fernando Fabbrini, o romancista João Batista Melo, o autor de literatura infantojuvenil Leo Cunha e Odin Andrade.<sup>27</sup>

Jornalista, escritor e artista plástico, Odin projetou-se como cronista nas páginas do *Diário da Tarde* e, mais tarde, de *O Tempo*. Construiu sua carreira no jornalismo, passando, entre outros, pelo *Diário de Minas*, onde fazia cobertura política. Em *O Tempo*, Odin publicou suas crônicas inicialmente na página 2 do primeiro caderno, na seção “30 Linhas”, em que abordava política e assuntos de interesse geral. Depois as crônicas passaram a sair no “Magazine”, caderno de cultura em que reproduziu grande parte dos textos de *Juventude, Juventude*, livro das memórias do autor na Belo Horizonte dos anos de 1940 e 1950. O lado cronista era genético: Odin era filho de Djalma Andrade e sobrinho de Moacir Andrade.

Também participou da fase inicial de *O Tempo* o contista Francisco de Moraes Mendes. De 1996 a 2004, foram quase 400 textos publicados. Para ele,

Escrever crônica modifica o olhar que dirigimos às coisas, à cidade, aos fatos do cotidiano. Seja a uma vassoura esquecida junto a um portão ou ao último grande

25 LAJOLO, Marisa. In: VENTURA, Zuenir. *Crônicas para ler na escola*. São Paulo: Objetiva, 2012, p. 11.

26 WERNECK, Humberto. “Cronista puro-sangue”. In: ANGELO, Ivan. *Melhores crônicas*. São Paulo: Global, 2007.

27 Desses nomes, apenas Leo Cunha (*Nas páginas do Tempo*, 1997) e Fernando Fabbrini (*Almanaque das coisas*, 2001) lançaram em livro suas crônicas.

atentado. Podemos ler distraidamente qualquer notícia, mas se ela vai ser objeto de uma crônica, a leitura é outra. Assim como, durante e depois do exercício da crônica, é outro o olhar com que lemos aqueles que construíram a tradição do gênero em Minas e no Brasil.<sup>28</sup>

Merece registro, entre os que publicaram em *O Tempo*, o jornalista Lucas Mendes. Com passagem pela revista *Manchete*, foi para os Estados Unidos em 1968, e desde 1993 ancora o programa de televisão Manhattan Connection. Lucas já lançou dois livros reunindo suas crônicas: *Conexão Manhattan – Crônicas da Big Apple* (1997) e *Manhattan Re-conexões* (2004). Sobre Lucas, disse Paulo Francis: “escreve como poucos jornalistas brasileiros. É coloidal, um crente da ideia mãe de Hemingway, ‘Fique no assunto e corte todo o resto’”.<sup>29</sup>

Nesse capítulo de *O Tempo*, dois cronistas sobressaem-se: Manoel Lobato e Sebastião Nunes. Craque na experimentação com a linguagem, em suas mais diferentes formas, Sebastião começou a publicar suas crônicas em 2001. A primeira reunião em livro desses textos foi *Adão e Eva no Paraíso Amazônico* (2009), em que apresenta a crônica-ensaio, formato inovador desse gênero, misturando literatura, ensaio, crítica e filosofia. Em seguida, saiu, em tom poético-ficcional, *Começa a envelhecer a mulher mais bela do mundo* (2017) — textos publicados no site *Jornal GGN* —, reunião de encontros improváveis e delirantes.

Autor de 17 livros, entre contos, novelas e romances, Manoel Lobato estreou no diário em 1996, sempre escrevendo numa surrada Olivetti, despejando mais de 3 mil crônicas até 2005. Numa matéria publicada por ocasião de seus 80 anos, o cronista revelou os temas recorrentes em suas crônicas: sexo, misticismo e loucura:

Sexo porque Freud já mostrou que tudo gira em torno dele; o misticismo é algo sempre instigante pelo impasse entre os que acreditam e os que não creem; e loucura porque acho que ninguém é normal, pelo menos eu acho que não sou. Escrever, aliás, para mim, é uma catarse. Como já tenho uma personalidade cristalizada e não adianta ir a psiquiatra, então escrevo.<sup>30</sup>

Uma pesquisa sobre a crônica mineira deve considerar, ainda, o nome de Lúcia Machado de Almeida (1910–2005), a autora de clássicos infantojuvenis, como *Aventuras de Xisto*, *O escaravelho do diabo* e *O caso da borboleta Atíria*. Dela foi publicado *Amarcord e outras lembranças* (2005), livro memorialístico, mas que traz algumas crônicas. Outro nome é o jornalista Alberto Villas, que, em livros como *O Mundo Acabou* e *Admirável Mundo Velho*, tem produzido, na visão de Fábio Altman, uma espécie de “memorialismo lúdico”.

Em uma sociedade cada vez mais desigual, repleta de desafios, em tempos digitais e com a crise do jornalismo impresso, naturalmente a crônica invade também sites, blogs e redes sociais, promovendo o surgimento de autores, como a poeta e pesquisadora Ana Elisa Ribeiro, que já lançou dois livros do gênero. O primeiro deles é *Chicletes, Lambidinha e outras crônicas* (2012), coletânea de textos de assuntos variados, postados em sua coluna do site *Digestivo Cultural*, que mantém desde 2003. Em seguida saiu *Meus segredos com Capitu* (2013), crônicas temáticas, sobre assuntos como leitura, escrita e livros. Ana também é colunista da *Revista Pessoa*, para falar exclusivamente de língua portuguesa, já que é linguista de formação.

Luis Giffoni, autor de cerca de 250 crônicas publicadas em *O Tempo* (de 1996 a 2001), *Estado de Minas*, *Veja BH* e *Jornal do Brasil*, entre outros veículos, algumas reunidas nos livros *O Poeta e o Quasar* (2003) e *Riscos da Eternidade* (2002), lança a pergunta num dos textos desse livro:

Começo de tarde no centro da cidade. Sol de verão. Asfalto escaldante. Barulho de motores, buzinas e camelôs. Cheiro de combustível queimado. Pessoas se atropelam no passeio. Um homem de

28 Em depoimento ao autor deste ensaio.

29 FRANCIS, Paulo. Lucas e a facilidade enganosa. In: MENDES, Lucas. *Conexão Manhattan – Crônicas da Big Apple*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

30 ASSIS, Júlio. “Manoel Lobato, 80”. In: “Magazine”, *O Tempo*, 10 de dezembro de 2005, p. 1.

terno vende Jesus Cristo em módicas contribuições para uma igreja. Ao lado, uma senhora anuncia bilhetes de loteria. Uma pedinte estende a mão. A música dos Beatles vem da banca de CD pirata. Um grevista xinga o presidente.

Caminho observando a diversidade humana. Uma questão, levantada por um amigo, me persegue desde a manhã: o que é uma crônica? Não sei. A ignorância me incomoda. Exerço um ofício que desconheço.<sup>31</sup>

O que é uma crônica? Essa é a pergunta, ao mesmo tempo simples e complexa, que, ao longo das décadas, os cronistas mineiros têm tentado responder, valendo-se — tal como Antonio Candido descreve a crônica brasileira — “de uma linguagem lírica, irônica, casual, ora precisa, ora vaga, amparada por um diálogo rápido e certo, ou por uma espécie de monólogo comunicativo”.<sup>32</sup>

Desse modo, sob o signo da diversidade de temas e estilos, os escritores têm mantido viva e fértil a tradição da crônica em Minas.

31 GIFFONI, Luís. “O que é uma crônica?” In: *Riscos de eternidade*. Belo Horizonte: Pulsar, 2002, p. 103.

32 CANDIDO, Antonio. “A vida ao rés do chão”. In: *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 29.

# MINAS GERAIS: DE TERRITÓRIOS E MARGENS DA LITERATURA

IVETE LARA CAMARGOS WALTY

O senhor estude: o buriti é das margens, ele cai seus cocos na vereda—as águas levam—em beiras, o coquinho as águas mesmas replantam; daí o buritizal, de um lado e do outro se alinhando, acompanhando, que nem que por um cálculo.

Guimarães Rosa

A palavra *margens*, na citação em epígrafe e em várias passagens da obra de Rosa, traz em seu significado a ideia de deslizamento, movimento e multiplicação. O tom de enigma da vida se agrega a essa indeterminação vivencial como no título do antológico conto “A terceira margem do rio”, da obra *Primeiras histórias*. Aqui ressaltaríamos o aspecto da capacidade de as margens fazerem mover os centros. É sob essa perspectiva que dirigimos nossa reflexão para pensar sobre o que se chama literatura marginal em um livro que comemora os trezentos anos da Capitania de Minas Gerais: um território, várias territorialidades.<sup>1</sup>

Consideramos com os geógrafos Candiotto e Santos (2008) que o território é marcado por relações de poder:

O conceito de territorialidade representa os vínculos que determinado indivíduo e/ou grupo social possuem com um ou mais territórios materiais (físicos) ou imateriais (virtuais), como algo subjetivo, ligado à percepção. A identidade individual ou coletiva é decorrente do reconhecimento e da valorização das territorialidades, haja vista que estas são fundamentais para a construção de identidades. Na visão de Raffestin (1993, p. 162): Territorialidade pode ser definida como um conjunto de relações que se originam num sistema tridimensional sociedade-espaço-tempo (p. 160). [...] A territorialidade se manifesta em todas as escalas espaciais e sociais; ela é consubstancial a todas as relações e seria possível dizer que, de certa forma, é a “face vivida” e a “face agida” do poder.<sup>2</sup>

Nosso objetivo é, pois, traçar algumas linhas que deslizam pela história desse(s) território(s), um Estado ou um estado de coisas. Não se espere, pois, um levantamento exaustivo da produção que se abrigaria sob o rótulo Literatura marginal.

## UMA HISTÓRIA DA MARGEM

O conceito de marginal traz em si, inevitavelmente, o delineamento de espaços, na medida em que a palavra *margem* se contrapõe à ideia de centro, mesmo que tal relação, tão complexa, possa ser questionada e deslocada por diversos ângulos. De qualquer forma,

não se pode escamotear o aspecto político aí contido, fruto das relações de poder que atravessam os territórios e, mais do que isso, os conformam.

Importante considerar a etimologia da palavra marginal, lembrando a margem gráfica, o espaço em branco que cerca a escrita, na sociedade moderna. Isso porque, mesmo já em tempos da imprensa, as formas de escrita eram menos formatadas e organizadas, como se pode conferir na publicação dos folhetins dos jornais do século XIX. Veja-se, por exemplo, o caso das *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, cuja publicação em folhetim evidencia que o próprio texto do romance se confundia com os demais textos de seção em que circulava, já que não se assinalavam fortemente os limites gráficos, como acentua Cecília de Lara.<sup>3</sup> Tal postura evidencia que o folhetim transita, literal e simbolicamente, entre gêneros diversos.<sup>4</sup>

Outro exemplo seria o título *Marginália*, dado por Lima Barreto a um conjunto de “escritos à margem” — como bem mostra Paulo Roberto Tonani do Patrocínio (2013), ao intitular seu livro com essa expressão — marcados também no trânsito pelas ruas da cidade e pelas formas literárias. Nesse caso, porém, mais do que a hierarquização temporal ligada à efemeridade da crônica, importa assinalar a quebra da hierarquização espacial, já que, à maneira do suplemento,<sup>5</sup> a escrita da margem desloca a do texto centralizado. Muitas obras literárias nascem da escrita de anotações nas margens ou nos interstícios de um livro já publicado. Essa ideia da marginalidade das anotações atravessa a produção literária universal, muitas vezes com intenção parodística, sempre dialógica. A autoridade do texto e do autor expõe-se ao risco de quebra, de rasura. O estudo da *margin(á)lia* pela crítica

1 Este ensaio foi escrito com a retomada de outros, publicados durante a pesquisa sobre Literatura marginal, em suas diferentes fases. (Ver: WALTY, 2018)

2 CANDIOTTO; SANTOS, 2008, p. 321.

3 Apud ALMEIDA, 1978.

4 Cf. JAROUCHE, 2007, p. 28.

5 DERRIDA, 2004.

genética abre, então, os limites da leitura quando incorpora ao texto lido as anotações do autor e/ou do leitor, que passam a atuar à moda de suplemento, deslocando o dito.

Evocando formas de controle mais corriqueiras, importa registrar aqui a cena de uma criança que, em idade de aprendizagem da leitura e da escrita, escrevia nas margens do dever de casa o diálogo que queria ter com a professora, mas seria seguramente censurado: reclamações, xingamentos, ironias. Em seguida, antes de colar a página no caderno, recortava as margens e seus escritos. Interessante observar a escola como um lugar da assepsia do texto, sua esterilização daquilo que seria perigoso e contaminante.

Entre os conceitos de marginal, como bem resumido por Érica Peçanha do Nascimento, o mais conhecido na história da literatura brasileira era aquele referente a obras “à margem do corredor oficial de produção e divulgação”,<sup>6</sup> sancionadas pelo mercado editorial, como é o caso da “Geração mimeógrafo” que marcou espaço nos anos 1970, divulgando seus poemas em suportes alternativos, como folhas mimeografadas, muros e camisetas.

Nesse processo, a marginalidade se dá, ainda, por força política a desafiar tanto o mercado como a censura da época, até que sua produção é acolhida, em 1975, pela editora Brasiliense, com o lançamento editorial de *26 poetas hoje*, livro não por acaso organizado por Heloisa Buarque de Hollanda, que hoje se dedica a estudos também de outros tipos de marginalidade. Flora Sússekind, recorre a Ana Cristina César e Ítalo Moriconi Jr, para mostrar a “dupla face” desse movimento:

Contingência imposta pelo sistema editorial fechado, constituiria passagem provisória do autor desconhecido, que secretamente talvez desejasse o selo da boa editora, a distribuição mais ampla e os olhares da instituição. Seria como que o passo inicial necessário para a criação de um primeiro círculo de leitores, a editora tomando posse do processo na medida do reconhecimento do escritor.<sup>7</sup> Já a outra face do marginal implica a formação de um circuito paralelo de produção e distribuição de textos, em que o autor vai à gráfica, acompanha a impressão, dispensa intermediários e, principalmente, transa

mais diretamente com o leitor. Nessa perspectiva, através do circuito paralelo, o autor pretende aproximar-se do público, recuperar um contato, tomar posse dos caminhos de produção. Recuperar talvez um certo caráter artesanal, a lição do cordel. Recusar o esquema de promoções, a despersonalização da mercadoria, a escalada da fama.<sup>8</sup>

A Geração Mimeógrafo, com sua escrita fora do lugar, insere-se em movimentos culturais nacionais e internacionais, rompendo com o *status quo*, ao mesmo tempo em que se filia a outros momentos da história cultural brasileira, permitindo sua releitura. Entre esses movimentos há que se incluir aquele promovido por Hélio Oiticica, com sua espécie de manifesto: “Seja marginal, seja herói” (1968), em que se homenageia o bandido Cara de Cavalo e se proclama uma arte por meio da reinvenção do corpo, da mistura de códigos diversos e da intensa participação do público. Aí se incluiria ainda o movimento do cinema novo impulsionado por Glauber Rocha, com seus manifestos da Estética da fome, em 1971, como reação ao colonialismo civilizacional: “nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida”. Importante assinalar o paradoxo já que o objetivo do movimento é tirar o cinema brasileiro da marginalidade inserindo-o na cena cultural universal.<sup>9</sup>

Em Belo Horizonte, em 1994, por ocasião da comemoração do centenário da cidade, a coleção *Temporada de poesia*<sup>10</sup> já continha o título *Poesia marginal/Haikai* — a poética do coloquial., organizado por Carlos Augusto

6 NASCIMENTO, 2009, p. 37.

7 Interessante seria alargar essa concepção para o momento atual quando, em blogs e redes sociais, multiplicam-se publicações em busca de leitores e reconhecimento.

8 CESAR; MORICONI, apud SÚSSEKIND, 2002, pp. 121–2.

9 ROCHA, 2004.

10 Iniciativa da prefeitura, o movimento era coordenado por Ana Caetano, Carlos Augusto Novais, José Maria Cançado, Luiz Soares Dulci e Marcelo Dolabela.

Novais. Na introdução “Vida e verso”, o organizador do volume 8 discorre sobre o sentido de marginal aí adotado:

Marginal é o poeta: desbundado ou participante ou anarquista ou qualquer outra coisa, menos o conformismo e a aceitação das dissimuladas formas do poder instituído.

Marginal é a produção: Pequenos livros e publicações [...] realizados com meios e equipamentos não usuais; aproveitamento de papéis e outros materiais alternativos [...]. Nesse universo o poeta é artista, artífice, produtor, operário e distribuidor.

Marginal é a distribuição: à margem dos circuitos editoriais consolidados, realiza-se de mão em mão, de bar em bar, em feiras, festas, teatros, shows, nas ruas, em filas de ônibus, numa tentativa de abolição da distância entre produção e consumo. O poeta e o leitor se confundem no espaço urbano compartilhado.

Marginal é a linguagem utilizada. Do ponto de vista temático temos desde a opção existencial, reflexiva, em busca de possíveis intervenções críticas, até a curtição gratuita, incorporando banalidades do cotidiano, numa evidente dessacralização dos temas ditos “profundos”.<sup>11</sup>

Novais faz ainda um pequeno histórico desse tipo de produção em Belo Horizonte, que teria se iniciado na década de 1970, com as revistas *Circus* e *O Vapor*, as quais, fugindo da editoração convencional, se autofinanciavam e distribuíam o produto mais barato em circuitos alternativos. Alerta ainda para o aparecimento da revista *Punhal* e do *Boletim Literário do DA ICB*, marcando a força do Movimento Estudantil no momento político. Continuando, ele cita os grupos/revistas *Cem flores*, *Bodoque*, *Flor da Terra*, *Pé-de-Moleque*, *Alegria Blues Banda*, *Aqui Ó* e *Mano a Mano*, que surgiram entre 1978 e 1982.

Deixamos como exemplo do volume citado, o poema de Raimundo Nonato:

sou um poeta beat (close)  
made in brazil (pose)  
província de minas  
vitaminas proteínas e sais minerais

pela cor do tênis  
vê que ainda estou caçando a esmeralda

no fundo no fundo  
sou um brazilianist deslumbrado  
com a alquimia dos sanduíches  
rajaneesh  
e sorrisal<sup>12</sup>

## AS MARGENS SE MOVEM

Na sequência do tempo, a tendência de se eleger como tema a população marginalizada política e socialmente confere ao termo marginal um outro sentido, o de representar aqueles que não teriam fala, o que, de fato, não é novo, se se considera, por exemplo, a novela picaresca espanhola em sua ousadia de tomar como objeto o desvalido. A seleção feita por Ferréz, na Revista *Caros amigos*: a cultura da periferia — ato II, ilustra tal tendência com a inclusão de Plínio Marcos e João Antônio, ao lado de escritores da chamada Literatura marginal, marcada pela autoria daqueles que habitam a periferia das grandes cidades. Os escritores citados tomam a rua, a esquina, como lugar de encontros e trocas para a literatura, reforçando uma tendência que tem em Manuel Antônio de Almeida e Lima Barreto seus pioneiros, ou, guardadas as devidas diferenças do tempo de enunciação, Marcelino Freire, Ruffato e Bonassi, como seus seguidores.

E são esses valores que continuam a ser discutidos na produção assumida como marginal por aqueles que a produzem, como mostra Ferréz, ao defini-la em texto de apresentação da revista já citada: “A Literatura Marginal, sempre é bom frisar, é uma literatura feita por minorias, sejam elas raciais ou socioeconômicas. Literatura feita à margem dos núcleos centrais do saber e da grande cultura nacional, ou seja, os de grande poder aquisitivo.”<sup>13</sup>

## E EM MINAS GERAIS?

Antes de iniciar, ou até mesmo para iniciar esta parte, há que se apontar para a força do fato de haver sido inserido em um livro sobre

11 NOVAIS, 1994, pp. 5–6.

12 NONATO, In: NOVAIS, 1994, p. 11.

13 FERRÉZ, 2002, contracapa.

os trezentos anos da Capitania de Minas Gerais um capítulo sobre o que se convencionou chamar literatura marginal.<sup>14</sup> Como visto, se se fala em margem, fala-se em centro, ou margens e centros. Consequentemente, fala-se de trânsito e de ocupação de espaços. Valemo-nos, em vista disso, de alguns artistas/autores da arte e da literatura mineira para traçar um roteiro que oriente nossa reflexão. Sem grandes pretensões, vamos nos reportar a Aleijadinho, ainda que não seja poeta, Tomás Antônio Gonzaga e saltar para Luiz Ruffato, grandes nomes da arte canonicada, consagrada pela Academia e pela mídia.

Aleijadinho, como seu próprio apelido o diz, traz em seu corpo o traço marginal, daquele que seria diferente dos outros, por ser “filho natural” do arquiteto português Manoel Francisco Lisboa e uma de suas escravas africanas.<sup>15</sup> Mutilado pela enfermidade que contraiu e lhe valeu o codinome, transfere para a margem colonizada a arte barroca europeia. Cria, então, uma arquitetura também marginal, na medida em que, às vezes, foge dos padrões do barroco europeu, como bem mostra Miriam Ribeiro em seu estudo dos Passos do Santuário Senhor Bom Jesus de Congonhas. Ao descrever o aspecto teatral da Santa Ceia, aponta:

*Trata-se, portanto, de um autêntico drama teatral, conforme a tradição barroca, no qual os dois servos, postados lateralmente à porta da entrada, realizam a transição entre o espaço real—o do espectador—e o espaço fictício, no qual se movimentam os atores. Um desses servos, o da direita, veste-se pitorescamente à moda setecentista—culote justo e casaco cintado, abotoado na frente, num dos raros exemplos de liberdade tomada por Aleijadinho com relação à iconografia tradicional, que prescreve túnicas longas e mantos para os personagens evangélicos, indumentária típica das populações mediterrâneas no início da nossa era.*<sup>16</sup>

Notemos, porém, que, independentemente das observações técnicas dos especialistas, pode-se ver na obra dos Passos uma crônica de costumes da época que traduz uma visão de mundo. Por isso mesmo, alguns estudiosos ressaltam o tom realista das figuras de anjos e profetas, que teriam a face de anônimos da

época em que foram construídas. Diz Suzy de Melo, a respeito das obras dos Passos do Santuário de Congonhas: “Adota uma técnica expressionista, quase medieval na representação das figuras. Há uma deliberada (e lógica) acentuação dos traços fisionômicos, de modo a tornar cada personagem facilmente identificável pelo povo iletrado”.<sup>17</sup>

Entre o modelo europeu e a realização brasileira, entre o sagrado e o profano, circulando entre as irmandades e suas diferenças sociais, Aleijadinho, ele mesmo ocupando um entre-lugar, imprime sua marca marginal no terreno da arte mundial, desafiando classificações e deslocando verdades, alimentando outros movimentos artísticos. A esse respeito, faz-se importante evocar as palavras de Maurício Campomori, em seu estudo comparativo entre três arquitetos mineiros: Aleijadinho, Oscar Niemeyer e Éolo Maia, quando observa que um traço comum entre eles é a “recusa a qualquer traço de subalternidade ou de subdesenvolvimento de suas obras”.<sup>18</sup> E continua:

*Se, por um lado, são oriundas de uma posição periférica no contexto geopolítico, são todas absolutamente desinteressadas da possibilidade de disseminar um discurso ético—e estético—colonizado. Ao contrário, exatamente por não pertencer a um “mainstream”, se apoiam na possibilidade de inovar, substituindo os compromissos com uma tradição por uma permanente busca de inovação.*<sup>19</sup>

E é no sentido da força irradiadora dessa inovação, que vale lembrar a influência do barroco mineiro sobre os modernistas de 1922, os paulistas Mário de Andrade e Oswald de Andrade, e sobre outros poetas, como é o caso do mineiro Carlos Drummond de Andrade.

14 Lembrar, como foi mostrado em item anterior, o movimento marginal em BH nos anos 1970 e 1980.

15 OLIVEIRA, 1984, p. 19.

16 Idem, 1985, p. 32.

17 MELO, 1983, p. 50.

18 CAMPOMORI, 2018, p. 316.

19 Ibid., p. 317.

### *Aleijadinho e Os Profetas*

Esse mulato de gênio  
lavrou na pedra-sabão  
todos os nossos pecados,  
as nossas luxúrias todas,  
e esse tropel de desejos  
e essa ânsia de ir para o céu  
e de ficar mais na terra;  
Era uma vez um Aleijadinho,  
não tinha dedo, não tinha mão,  
raiva e cinzel lá isso tinha,  
era uma vez um Aleijadinho,  
era uma vez muitas igrejas  
com muitos paraísos e muitos infernos,  
era uma vez São João, Ouro Preto,  
Sabará, Congonhas,  
era uma vez muitas cidades  
e um Aleijadinho era uma vez.<sup>20</sup>

Importa ressaltar a referência ao corpo deformado e à raiva impressa na obra do artista e na enunciação do eu poeta que fala. Raiva esta que pode ser associada aos movimentos históricos marginais que marcam a história mineira, mas vem introduzida com a clássica expressão “era uma vez”, desestabilizando fronteiras.

Nesse sentido, vale lembrar que Aleijadinho era amigo de Cláudio Manuel da Costa bem na época do movimento da chamada Inconfidência Mineira.<sup>21</sup> E é a mais um poeta “mineiro”, artífice do movimento político que almejava a independência de Minas e do Brasil, que se faz importante apelar, Tomás Antônio Gonzaga. Não como Dirceu, o árcade criador de Marília, mas como Doroteu, que se dirige a Critilo na crítica ao Fanfarrão Minésio, o governador Luís da Cunha Menezes. Como poderia aproximá-lo do Aleijadinho, dada sua origem e seu cargo nobres?

Ao escolher o anonimato para elaborar uma crítica ácida ao maior político da época, Tomás Antônio Gonzaga, mais do que se proteger de possíveis revanches, dá um tom coletivo à sua voz, assumindo também um entre-lugar, o lugar entre a autoridade e o povo. Na defesa de um funcionário impedido de sair do trabalho no momento em que soube da morte da esposa, diz Doroteu dirigindo-se ao Fanfarrão Minésio:

Separas dos defuntos os que vivem,  
Não queres que os parentes sejam pios,  
Dando as últimas honras aos seus mortos  
(Carta 6<sup>a</sup>)

Em outro momento, aponta o dedo para as injustiças sociais do momento, fazendo ressoar a questão postulada em outros tempos, mesmo os bem atuais.

O pobre, porque é pobre, pague tudo,  
E o rico, porque é rico, vai pagando  
Sem soldados à porta, com sossego!  
Não era menos torpe, e mais prudente,  
Que os devedores todos se iguallassem?  
(Carta 8<sup>a</sup>)

O jogo interlocutivo armado pelo poeta da Inconfidência apresenta faces diversas dos enunciadores, ora o interlocutor Critilo, ora o próprio alvo das críticas. Por isso mesmo, vê-se que o poema satírico encena uma possível voz popular ou marginal.

Mais do que isso, no entanto, sobressai o movimento marginal não por acaso chamado Inconfidência Mineira, sobretudo se se pergunta: — Inconfidência de quem em relação a quem? Quem são os espoliados pelo poder? Quem fala por eles? É, pois no lugar da margem colonizada, que transitam os interlocutores Doroteu e Critilo, assumindo a fala dos anônimos que ameaça o Reino e seus representantes.

Outros autores mineiros poderiam ser chamados para referendar esse lugar da encenação do anônimo na literatura de Minas Gerais, em seus movimentos de (des)territorialização. Entre eles estaria Ruffato, mineiro de Rodeio/Cataguazes, com sua obra *Inferno provisório* (2016), que mostra a migração de pessoas da zona rural para a urbana, ou *eles eram muitos cavalos* (2000), que mostra um dia na cidade de São Paulo, destino de muitos mineiros. Ao intitular seu livro com um verso do poema narrativo publicado por Cecília Meireles em 1953, Ruffato (re)ativa uma constelação de sentidos, atravessada por elementos históricos, míticos, sociopolíticos e existenciais. Retomando e grafando com letras minúsculas um verso do romance LXXXIV, intitulado “dos Cavalos da Inconfidência”, reforça a relação cavalos/cavaleiros já inscrita no poema-base, associando-o à população desnomeada que habita os campos e as

20 ANDRADE, 1979.

21 Cf. MELO, 1983, p. 50.

grandes cidades. A epígrafe acrescenta outros versos que reforçam tal associação: “Eles eram muitos cavalos, mas ninguém mais sabia os seus nomes, sua pelagem, sua origem”. Vale retomar ainda o início da estrofe de onde foi retirada essa epígrafe, juntando essa relação à ideia de jugo, violência e morte: “Eles eram muitos cavalos. E morreram por esses montes, esses campos, esses abismos, tendo servido a tantos homens.” No próprio poema em que canta os heróis da Inconfidência Mineira, Cecília Meireles, retomando um gênero medieval, por si só híbrido, introduz um episódio que é lido por Ruffato como o canto àqueles que não foram e não são nomeados na história de Minas, do Brasil e na história da literatura. É justamente esse processo de perda do nome que indica um caminho de leitura do livro de Ruffato, ele mesmo desnomeado enquanto gênero, na medida em que mistura gêneros discursivos diversos: cartas, hagiologia, horóscopo, recados de secretária eletrônica, ofertas de emprego, anúncios de serviços sexuais, lista de livros, orações, simpatias populares, cardápios, relatos de fatos do cotidiano doméstico e urbano, pequenas notas jornalísticas, monólogos. A organização textual reforça a impossibilidade de classificação do livro e de seu objeto: os sujeitos, em sua mobilidade, pelo menos aparente, pelas estradas do país e ruas da cidade.

Daniel Castillo-Durante (2004), em seus estudos sobre alteridade nas relações culturais, provocadas e/ou acentuadas pelas ondas migratórias, faz um elogio do anônimo, apontando-o, paradoxalmente, como uma forma de escape às representações do mesmo. O autor, associando anonimato e máscara, afirma que se trata de um paradoxo que confunde a ligação entre o sujeito e seu desejo. Referindo-se então ao anonimato como a parte escondida da alteridade, recorre à etimologia da palavra anônimo, que vem do latim *anonymus* um empréstimo do grego, em que o termo se forma pela anteposição a *ónomos/ónoma*, ‘nome’, do prefixo de negação *a(n)-*. Ressaltando-se a semelhança entre *ónoma*, ‘nome’, e *nómos*, ‘lei’, pode-se dizer que o ‘a’ privativo poderia então sugerir tanto a ausência de patrônimo quanto um estatuto de fora-do-jogo. O anônimo escaparia assim ao emaranhado das filiações metendo-se ao abrigo da lei. Nesse contexto, a alteridade ganharia ao ser tematizada

como uma cartografia possível de estratégias permitindo subtrair-se às representações do mesmo. O anônimo seria, então, uma força que viria abalar o sistema constituído, abrindo “um espaço alternativo de alteridade frente ao lado pré-construído, anquilosado e armado na dialética entre o mesmo e o outro”. No intenso jogo de imagens da sociedade contemporânea, essa força intempestiva de ausência de identidade seria justamente uma anti-imagem. É de fato paradoxal que aquilo que impede o ato de nomear permita justamente um movimento de resistência ao processo de reificação do ser humano e do cidadão. Com a apropriação desse aspecto das reflexões de Castillo-Durante intentamos mostrar como a ausência de nomes das personagens, associada à ausência de classificação da(s) narrativa(s), pode ser lida como esse movimento de resistência no cotidiano das grandes cidades, um movimento de sobrevivência das pessoas/personagens e da própria literatura<sup>22</sup>.

Como se aproximam os conceitos de marginalidade e anonimato? Quem seriam hoje esses anônimos na literatura mineira e brasileira? Os pseudônimos são uma forma de anonimato? Como se encena hoje a literatura dada como marginal e quais são os seus sujeitos?

## A ASSUNÇÃO DOS NOMES

Aos poucos começam a circular no espaço público brasileiro obras produzidas por pessoas que habitam a periferia das grandes cidades, catando palavras como catam restos. É este o caso de Carolina Maria de Jesus, mineira de Sacramento, que foi para São Paulo na busca pela sobrevivência, como as personagens de Ruffato, construídas anos depois.

A escrita de Carolina, marcada pela fome, vem em forma de regurgito, de vômito do vazio: “Fui catar papel. Estava horrorizada com a cena que o Alexandre representou de madrugada. Catei muitos ferros e pouco papel. Quando eu estava perto da banca de jornal tropecei e caí. Devido eu estar muito

22 A esse respeito ver o capítulo Anonimato e resistência em eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato, no livro *A rua da literatura, a literatura da rua* (WALTZ, 2014)

suja, um homem gritou: — É fome!”<sup>23</sup> Como bem mostra Letícia Pereira de Andrade (2008), Carolina Maria de Jesus participaria de uma estética da fragmentação, uma estética do menos: “‘Catando’ palavras, ‘reciclando’ discursos, trazendo o lirismo, fornecendo, portanto, chaves para um trabalho singular com a linguagem numa estética da fragmentação”. Afirma ainda a autora:

*Esse trabalho com os restos, cacos, buracos para se construir um todo, nem que seja um resumo de existido, significa fazer/ desfazer sua própria história, por isso o diário configura a existência de outros eus, ou seja, possibilita reconhecimentos outros da pessoa que escreve, já que pela e na narrativa surgem desejos, modos de pensar e de sentir, formas de expressões que, muitas vezes, estão resguardados na imagem do sujeito da escrita.*<sup>24</sup>

Trata-se, pois, de alguém que se constrói como sujeito na e pela linguagem<sup>25</sup> em espaços que antes lhe eram vedados, agora abertos com mediações de jornalistas e intelectuais<sup>26</sup>. A margem invade o centro deslocando sua série literária com o registro daquilo que é dado como erro. Em uma escrita híbrida,<sup>27</sup> que transita entre a poética do salão e a do lixo, Carolina lida com os detritos a partir dos quais se pode fazer algo mágico, com as sobras do conhecimento que desafiam os pilares da ciência, com as franjas que podem desfiar a colcha firmemente tecida.<sup>28</sup>

Um outro nome vem se somar ao de Carolina, outra Maria de Jesus (da Silva), Zuza, com seu *Divã de papel* (2015). A escrita de Zuza, menina pobre a catar restos de alimentos no mercado e nas ruas de Belo Horizonte, é, paradoxalmente, ingestão de alimento e vômito. Escrevendo, ela revisa e recicla as sobras de que sempre se alimentou, expurgando o que foi forçada a engolir. O episódio da distribuição das maçãs no internato,

para o qual foi levada mais tarde, é esclarecedor: a freira que entrega as frutas às internas deixa-a por último e lhe entrega duas frutas estragadas, dizendo: “Você é uma macaca, muito pernóstica, pobretona, e nunca viu uma maçã na sua vida”.<sup>29</sup> A atitude da freira, várias vezes repetida nas histórias do internato, determina a conduta de Zuza, não pela aceitação ou obediência, como se pretendia, mas pela recusa: “eu fiquei tão entalada com aquela situação que nem tive boca para comer a maçã, é como se na minha garganta tivesse um nó atado e de forma alguma eu consegui comer a miserável fruta!”<sup>30</sup>

A fruta almejada faz-se fruta repelida. A maçã, com toda sua carga metafórica cristã, segue simbolizando o movimento do desejo que move o ser humano e a sociedade. Mais do que a questão psíquica, no entanto, vale acentuar aqui a força das relações de poder: aquele que dá algo a outro quer ter o controle da recepção, do uso a ser feito do que foi dado. Muitas vezes, esse objetivo é alcançado, como se pode ver na força feita pela narradora para ajustar os sapatos, ganhados, a seus pés: “passei dias educando o sapato direito para servir no esquerdo e de tanta peleja ele não me machucou mais.”<sup>31</sup>

As memórias de Zuza não são apenas suas confissões e reflexões pessoais, são o testemunho de alguém que resistiu à fome, com outra fome; não só a de ganhar dinheiro como ela mesma diz, mas a fome de viver, ou mais do que isso, a de viver com o outro e para o outro. Percebe-se, pois, no texto de Zuza, a busca de espaço e voz, não apenas para ela, mas para o segmento de que faz parte.<sup>32</sup>

Como os relatos de Carolina Maria de Jesus, o texto de Zuza, em sua ambiguidade, como suas vivências, constrói-se da fome e das sobras de que se alimenta. Nesse sentido, a enunciadora poderia ser vista como o narrador sucateiro de que fala Jeanne Marie Gagnebin (2006), quando associa o narrador do testemunho ao trapeiro, o *Lumpensammeler* ou o

23 JESUS, 1960, p. 87.

24 ANDRADE, 2008.

25 Cf. BENVENISTE, 2005.

26 Ver papel de Audálio Dantas na publicação do livro.

27 Cf. PERPÉTUA, 2003.

28 Cf. CERTEAU, 1975.

29 SILVA, 2015, p. 150.

30 Ibid.

31 Ibid., p. 147.

32 Notar que, para publicação de seu livro, Zuza teve a mediação de professoras universitárias e do jornalista Rogério Zola.

*chiffonnier* (figura de Baudelaire), estendendo o seu universo para “o catador de sucata e de lixo, esta personagem das grandes cidades modernas que recolhe os cacos, os restos, os detritos, movido pela pobreza, certamente, mas também pelo desejo de não deixar nada se perder, de não deixar nada esquecido.”<sup>33</sup>

Esses cacos, inscrevendo-se na ordem social, podem ajudar a construir outro discurso histórico, já que, como o cronista descrito por Benjamin, ele “apanha tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer.”<sup>34</sup> Além disso, como bem assinala Gagnebin, na esteira de Benjamin, esses elementos de sobras do discurso histórico são, antes de tudo, o sofrimento e o anonimato, a ausência de marcas.

### ENUNCIÇÕES COLETIVAS

Nesse movimento de reciclagem, que, de resto é o de toda criação cultural, outros autores periféricos vão, em Minas, circulando entre o individual e o coletivo, na formação de grupos, cooperativas, certames de poesia, entre outras iniciativas. Movimentos municipais ou de iniciativas grupais reúnem jovens das periferias para desenvolver atividades de várias ordens: esportivas, culinárias e artísticas, do grafitti à poesia. Veja-se por exemplo o Grupo Panela de expressão, do Movimento Pró-jovem adolescente. (blogpaneladeexpresao.blogspot.com em 13 de abril de 2019).

Entusiasta desse movimento, Renato Negrão, entre outros, vem publicando e realizando performances pelo Brasil afora, evidenciando justamente os movimentos físico, social e político e, sobretudo estético. Além de escrever poemas, coordena projetos, como “Muros Territórios Compartilhados”, que evidenciam o aspecto coletivo do trabalho e de sua divulgação em espaço público. Em matéria do *Jornal Pampulha* de 18 a 24 de outubro de 1997, Renato Negrão já acentuava o caráter performático dos textos poéticos recitados na rua: “a poesia não se completa enquanto não passa pelo corpo”. Também em 1997, participou, em conjunto com Daniel Costa, da coleção *Poesia orbital*,<sup>35</sup> comemorativa do centenário da cidade de Belo Horizonte, com o livro intitulado *Dragões do paraíso*, parte do Projeto de intervenção poética, assim

intitulado. Depois disso, os títulos se sucedem. Veja-se, no poema abaixo, dedicado a Oiticica, a territorialidade literária a evidenciar a deglutição e reelaboração do passado rumo a um futuro, em uma construção feita à moda da “arquitetura da favela” ou do cosmo-caos:

#### Programa

nosso amor é metaesquema  
 nosso amor é bólide  
 nosso amor é tropicália  
 nosso amor é a arquitetura da favela  
 nosso amor é cosmo-coca  
 nosso amor é suprasensorial  
 nosso amor é navilouca  
 nosso amor é parangolé  
 nosso amor é núcleo  
 nosso amor é subterrânia  
 nosso amor é delírio ambulatório  
 nosso amor é relevo espacial bilateral  
 nosso amor é programa  
 nosso amor é experimental  
 nosso amor é penetrável  
 nosso amor é nova objetividade  
 para hélio oitica<sup>36</sup>

Na formação desses territórios, à moda de Sérgio Vaz (2008) com a criação da Cooperifa e dos saraus de periferia em São Paulo, Rogério Coelho cria um dos primeiros movimentos da poesia periférica em Belo Horizonte, o ColetivoVoz. O manifesto do grupo revela seu trânsito diverso e contraditório na junção da luta pela identidade em defesa de valores da tradição brasileira e da busca de associações diversas, inclusive internacionais.

Igor Richielli, em pesquisa de Iniciação científica feita sob nossa orientação,<sup>37</sup> em que estuda a Cooperifa e o ColetivoVoz, afirma:

33 GAGNEBIN, 2006, p. 53.

34 Ibid., p. 53.

35 Organizada por Marcelo Dolabela com o objetivo de divulgar diferentes manifestações poéticas da cidade de Belo Horizonte

36 <literaturabr.com/2017/05/25/poesia-de-renato-negrao>. Consultado em 13 de abril de 2019.

37 Com a colaboração da, na época, doutoranda Valéria Aparecida de Souza Machado.

Além da afinidade com a Cooperifa na escolha do local dos saraus, um bar na região periférica de Belo Horizonte, Coelho se apropria também da proposta de Vaz com a redação do Manifesto da Voz Coletiva. Coelho direciona, primeiramente, um olhar para o próprio manifesto enquanto gênero “transformador”. Em seguida, apresenta o caráter defensivo do texto e do movimento por ele referendado: “A palavra ‘Manifesto’ aqui, não sei se pelo respeito, ou se pelo diálogo possível com os assuntos de mesmo gênero, tão transformadores deste e de outros séculos, representa, antes de mais nada, uma defesa. A defesa de um patrimônio. E depois, e não menos importante, a defesa do direito à voz. A voz como um conjunto de valores, que se estreitam no poder da fala. A voz como agente transformador da sociedade contemporânea; como único meio capaz de dialogar com qualquer discurso hegemônico. [...] É assim mesmo, de modo dúbio, imbricado, conturbado, entrelaçado, transculturado que se estabelecem as relações desse coletivo periférico; dessa voz coletiva. E talvez, por isso mesmo, é que nos concentramos, com o grafite, com o rap, com a poesia, com a literatura periférica/marginal, na função de desestruturar, desestabelecer, desprivatizar, destituir, desarticular, para, assim, conseguirmos desbravar, descobrir, desodiar, despirocar e desvairar num gozar coletivo. Há uma urgência absurda de que esse gozo aconteça.”<sup>38</sup>

O prefixo descumpra sua função nos neologismos criados, apontando para a necessidade do desmanche do estabelecido no avanço pelos territórios. No ambiente do movimento ColetivoVoz, formam-se poetas, ficcionistas, compositores, colabora-se para a alfabetização de crianças e adultos<sup>39</sup> em um processo de trânsitos entre o oficial e o alternativo; o marginal e o acadêmico; sempre em busca de vias de vida e sobrevivência. Para isso, como mostra Igor Richielli:

Os poetas seguiram, principalmente, dois caminhos distintos: buscaram editoras tradicionais que são, atualmente, muito receptivas ao tema da literatura marginal, ou publicaram os livros através

de editoras alternativas ou por meio de publicações artesanais, buscando emancipação do mercado editorial contemporâneo.<sup>40</sup>

Nesse trânsito, as cooperativas evidenciam o aspecto antropofágico que caracteriza não apenas a arte marginal, mas toda criação artística. Não sem razão, Sérgio Vaz realiza, em São Paulo, a Semana de Arte Moderna da Periferia, retomando no cartaz do evento a figura do acontecimento de 1922.

A esse respeito diz Igor Richielli:

A paródia ao cartaz da Semana de 22 explica essa desconstrução dos elementos modernistas: o arbusto seco de Di Cavalcanti dá lugar à árvore frondosa e frutífera da periferia. A Cooperifa se constrói, assim, como um movimento de antropofagia da narrativa nacional: em contraste com o que seria a aridez do cenário modernista que evocava um nacionalismo necessário; cria-se uma cultura repleta de frutos contranarrativos. Os frutos que são intencionalmente vermelhos, segundo Vaz (2008), podem apontar, tanto para a violência típica das periferias, quanto para a substância desse movimento periférico, orgânico e visceral.<sup>41</sup>

O ColetivoVoz, no entanto, vai além, fala também de Autofagia. O poema de Rogério Coelho delinea uma ideia desse processo, apontando as relações de poder que o atravessam:

38 COELHO, 2008, sem paginação, apud. Richielli, 2015, p. 112.

39 A esse respeito pode-se citar a tese em elaboração no Programa de Pós-graduação em Letras do CEFET: Luiz Eduardo Rodrigues de Almeida Souza, intitulada: A literatura periférica dos saraus & slams marginais de Belo Horizonte: uma análise da formação de leitores e escritores por meio de letramentos literários de reexistência, orientada pela Profa. Dra. Marta Passos Pinheiro.

40 RICHIELLI, 2015, p. 126.

41 Ibid., p. 111.

### Autofagia

O autógrafo aqui sou eu, que desta terra tem de comer aço, pra produzir comida e defecar dinheiro. / Andar sem passo, correr sem medida, pedir sem vergonha, se esfolar sem medo. / Eu que costuro chumbo da bala em seus entrecortes de corpos, e costuro os cortes da navalha de zinco, / que o seu Zé recebeu, porque não deu fiado na pinga, e o degenerado o venceu na rapidez do fio, da navalha afiada, na altura do pescoço e do vício. /

Autógrafo aqui, sou Eu que ergo paredes no meu muro interior, e compro revolver pra me armar contra o pó, contra a coragem dos dias, que mandam hoje mãe vender filha sem dó, / contra a prostituição de um governo que cala a verdade, promove a impunidade, pra fazer a carreira de PÓder na cidade. Ah! Cidade.

Autofagia, pra quem não sabe, é o ato de comer-se a si próprio, devorar-se ao pó dos dias, / fiar-se horas degustando TV, engolindo um prive, prevendo o próximo michê. / serei eu o próximo a lidar com minha carne, devorar-me de inteira burrice por falta de alimento crítico, de alento ideológico; por falta de um líder político? /

Deverei eu aprender a ser miserável e me alimentar de minha própria carne e egoísmo banal; como bem me educam no açougue de nossa justiça vertical? / que de cima pra baixo, nunca tem famoso líder político que seja bandido; / é sempre o preto, o pobre, a mulher, o viado, ou qualquer vagabundo fodido, da vida pública a ser banido. /

Autofagia da sociedade é o vício entregue de bandeja a quem não tem prato; / sirva-se de seu próprio pedaço no consumisimesmo, / a fome do autógrafo aqui é do tamanho da informação: se tem comida, a barriga cala antes mesmo da primeira garfada, / se não tem, a cabeça pesa antes mesmo da primeira golfada. /

Alimentam-nos dos mesmos sonhos e dramas, novelas indianas, ainda que não se saiba se a Índia existe, e é fama. / ou de qual delas falamos. / pois na Índia que visitei em uma viagem austral, há anos, há fome que não é ilusão, / ela impera no estômago do mundo e no CU da televisão.<sup>42</sup>

Podemos nos perguntar: quem está falando? Como se caracteriza esse enunciador? Que faces o formam? Observemos que esse enunciador não é individual, mas coletivo: o pobre, operário das usinas de aço ou da construção civil, a prostituta, vítima e agente da violência e da fome.

Esse texto liga-se a outros do mesmo autor e de outros autores, do Brasil e do mundo, o que se pode ver nos campeonatos de poesia intitulados SLAM.<sup>43</sup> Em 2014 acontece o primeiro SLAM em Belo Horizonte, o Slam Clube da Luta (28 de agosto, no Teatro Espanca), como se pode ler no site do ColetiVoz: “O Slam é um campeonato de poesia, criado nos EUA na década de 80. A competição se espalha pelo mundo inteiro há alguns anos, e tem uma final mundial anual realizada na França. No Brasil, o Slam começou por São Paulo, onde há vários grupos que inspiraram o movimento por aqui.” No próprio site, define-se o Slam como

Poesia oral-encenada, Teatro pela palavra, ato político performático, luta, competição, incentivo à escrita compulsiva, performance, palavra pela palavra, palavra pela voz.

Muitas definições por natureza envolvem este movimento, em que cada qual escolhe como definir. O que nos vale é sempre a atitude da palavra aberta, que agrega vozes marginais, periféricas, de amores, de dores, de corações, de todos os temores e coragens mil!

A voz como instrumento do corpo!  
À luta, à voz!<sup>44</sup>

A frase final é o mote que move o ColetiVoz, sua palavra de ordem, que se associa a outras cooperativas e saraus da periferia em Minas.<sup>45</sup> Camila Félix (2017) constrói um mapa dos saraus de Belo Horizonte, cuja descrição pode ser vista em site da pesquisadora:

42 COELHO, 2015.

43 Para quem quiser ler mais sobre o assunto: [g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2018/11/13/batalha-de-poesia-ganha-espaco-e-tem-circuito-em-belo-horizonte-e-cidades-mineiras.ghtml](http://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2018/11/13/batalha-de-poesia-ganha-espaco-e-tem-circuito-em-belo-horizonte-e-cidades-mineiras.ghtml)

44 [grandslam2014.com](http://grandslam2014.com) consultado em 29/03/2019

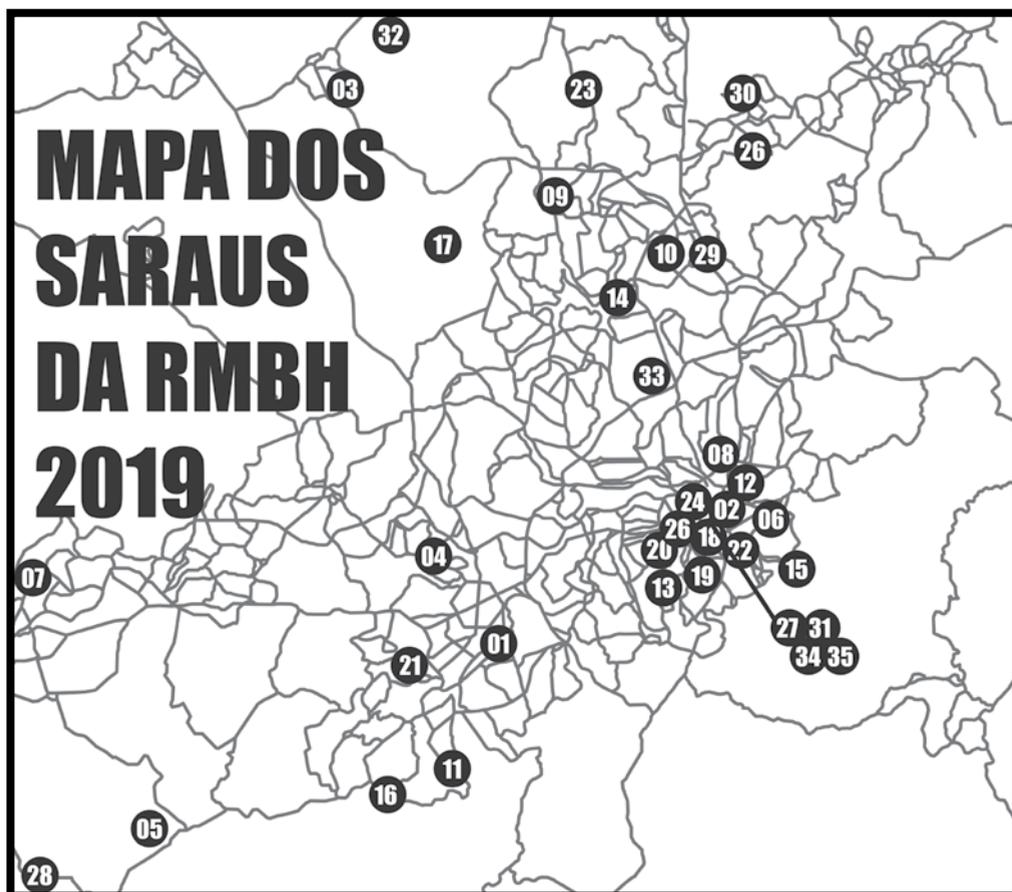


FIGURA 1 Camila Félix, atlas dos saraus da periferia

Ouvem-se poemas sendo declamados na pequena praça, antes abandonada, no bairro afastado do centro projetado da cidade, longe da Praça da Estação. Textos são falados ao vento no centro de uma grande roda de poetas sentados em círculo no chão. Enquanto, na cidade vizinha, uma antiga escadaria agora é uma praça da poesia, tal como o grande jardim que sobra em uma esquina próxima à escola industrial. São, até agora, mais de cem espaços em que acontecem encontros com a poesia falada em Belo Horizonte.

A literatura é vista predominantemente relacionada ao privado, à subjetividade, ao particular. E a leitura de poesia poucas vezes é pensada junto a um espaço público, ou como um fator de organização da vida social, capaz de estabelecer formas

próprias de convívio, laços comunitários, aproximação entre as pessoas. Pensa-se muito pouco na literatura instituindo modos de estar e ser no mundo com os outros, com os iguais, com os comuns.<sup>45</sup>

A pesquisadora mostra muito bem como, mais do que invadir espaços da cidade, os poetas periféricos constroem territórios e os reintegram à comunidade:

45 A esse respeito ver matéria do jornal *O tempo*, de 14 de abril de 2017 — [issuu.com/otempo/docs/binder1\\_bd7a75b0668c4d](http://issuu.com/otempo/docs/binder1_bd7a75b0668c4d)

46 [osaltobarranqueiro.blogspot.com.br/2017/02/atlas-dos-saraus-de-bh-poesia-como.html](http://osaltobarranqueiro.blogspot.com.br/2017/02/atlas-dos-saraus-de-bh-poesia-como.html)

Mas a realidade urbana é outra, ocorreram 26 encontros de poesia na região metropolitana de Belo Horizonte no ano de 2016. Metade desses, itinerantes, utilizando um novo espaço a cada mês, quinzena ou semana; transformando praças, escadarias abandonadas, esquinas e não-lugares do espaço urbano; constituindo-se como marco inicial de coletivos de atividade cultural na periferia, de engajamento político e de modificações no projeto de alguns espaços públicos e na elaboração de editais de cultura.<sup>47</sup>

Em dissertação de Mestrado desenvolvida na FaE/UFMG, intitulada *A PALAVRA É SUA!* Os Jovens e os Sarau Marginais em Belo Horizonte, Lucas Oliveira Sepúlveda, assim descreve os sarau:

os sarau marginais possuem características comuns às formas de contestação juvenis contemporâneas na cidade de Belo Horizonte, como a organização em coletivos, politização das ações culturais, encontro e ocupação do espaço público, produção cultural e artística também como forma de manifesto, trazendo à tona as questões urbanas, sociais, geracionais, raciais, de gênero, artísticas produzidas pelos sujeitos participantes dos sarau.<sup>48</sup>

Analisando alguns dos sarau da região metropolitana de Belo Horizonte — O Sarau dos Lanternas na região de Venda Nova em Belo Horizonte e o Nosso Sarau realizado na cidade de Sarzedo, na região metropolitana, além do Sarau Vira-latas —, Lucas Sepúlveda mostra que

esses sarau, ao serem realizados nas periferias, a princípio, ressignificaram o conceito de sarau dando-lhe um novo sentido e um novo formato. Usar o termo “Sarau”, importado do discurso das elites, para nomear o evento que era realizado em um bar da periferia, pode ser entendido como uma forma política de afirmar que a periferia também produz cultura tal como as elites, em um movimento onde a periferia “se faz” centro, apropriando e reelaborando os seus conceitos e práticas.<sup>49</sup>

Interessante notar como um dos integrantes do sarau ColetiVoz, que depois participa da criação do Vira-Lata, Kdu dos Anjos, já observava que seria importante levar os sarau da periferia para o centro porque — “o centro também é periferia, pois é onde todas as periferias se encontram”. Nesse sentido, quer-se enfatizar o trânsito desses movimentos e a diversidade de seus participantes. Sepúlveda mostra que

O Sarau Vira Latas tem uma relação direta com o movimento Hip Hop. Seus fundadores e grande parte dos participantes eram frequentadores do ‘Duelo de MCs’ e o sarau se juntou ao coletivo que organizava o ‘Duelo’ em diversos momentos para realizarem eventos/ocupações culturais em conjunto. Podemos dizer que, além da influência do Hip Hop, os movimentos de contestação juvenis como o da Praça da Estação e outras intervenções foram determinantes para o surgimento do sarau, uma vez que esses movimentos de contestação não são apenas locais, mas formas globais de questionamento dos discursos e poderes dominantes. Esse encontro entre jovens advindos de movimentos e lugares diferentes se expandiu para além de sua área de atuação, levando à criação de outros sarau marginais pela cidade e região metropolitana.<sup>50</sup>

Mais do que o estudo dos sarau, de resto já muito bem feito por Sepúlveda e outros, importa sublinhar seu aspecto coletivo, horizontal, múltiplo e público. A literatura marginal desaloja pessoas, lugares e poderes, experimentando novas formas de criação e performance. Transitando pela cidade, seus componentes realizam, além da enunciação verbal, a enunciação pedestre,<sup>51</sup> criando percursos no mapa da cidade, delineando territórios. E é sobre esse aspecto performático, teatral, que Rogério Coelho se debruça

47 Ibid.

48 SEPÚLVEDA, 2017, p. 30.

49 Ibid., p. 31.

50 Ibid., p. 41.

51 Cf. CERTEAU, 1994.

em sua dissertação de mestrado, realizada na Escola de Belas Artes da UFMG: *A palavração: atos político-performáticos no Coletivo Sarau de Periferia e Poetry Slam Clube da Luta*:

As conexões entre o movimento dos saraus com as artes, as artes da cena, acredito, podem ser vistas sob vários aspectos, em que teatralidade, performance, teatro, cinema, dança, música, artes visuais e literatura, fundamentalmente, afiliam-se por influência dos gestos expressivos que contribuem para toda a cena contemporânea artística, por conseguinte para o sarau. Podemos pensar na “presença corporal do leitor de literatura” (ZUMTHOR, 2007) como um ato performático, cênico, teatralizado, musicalizado, audiovisual, gráfico, e não apenas como elemento unicamente literário.<sup>52</sup>

Da presença do corpo à mediação da tecnologia para fazer soar sua voz, os poetas da periferia atuam na cena do sarau e na cena pública, por meio da palavração. Nessa afirmação, ecoa aquela de Maurício Campomori, na conclusão do trabalho já citado, a respeito da beleza das obras arquitetônicas dos arquitetos mineiros por ele focalizados.

A maior beleza de todas elas, à parte dos conceitos tradicionais da estética, reside no valor ético de propor, em qualquer parte do mundo, mesmo que apartado das centralidades dominantes, algo que não seja subalterno, conformista e subordinado às lógicas dos centros de poderes dominantes. Nessa proposta reside a ideia de que sempre se pode atuar criativamente para superar tudo aquilo que adia a emancipação humana.<sup>53</sup>

A despeito das grandes diferenças entre as obras arquitetônicas estudadas e os saraus coletivos de poesia, estes repetem a atitude de insubordinação frente ao que lhes é ditado pela norma estabelecida por grupos. Não se pode abolir dessa relação entre centros e periferias o movimento de criação, produção de sentidos necessários à sobrevivência humana.

Por isso mesmo, no estudo das produções marginais contemporâneas, mais do que uma

autorrepresentação em busca de saída identitária da subalternidade, como propõe Rogério Coelho, remetendo à Regina Dalcastagnè, acentuamos a ideia de boca coletiva, de enunciação coletiva. Esta age como suplemento deslocando aquilo que é dado como centro, e borrando suas bordas.

Quando uma obra que homenageia os trezentos anos da Capitania de Minas Gerais abre espaço para uma reflexão sobre a chamada literatura marginal, pratica-se aquilo que é chamado por Boaventura Souza Santos de ecologia dos saberes. É isso que o sociólogo português intitula *Epistemologias do Sul*, na defesa da circulação dos saberes transversais e periféricos. Diz o Autor:

As epistemologias do Sul afirmam e valorizam assim as diferenças que permanecem depois da eliminação das hierarquias de poder. O que pretendem é um cosmopolitismo subalterno, da base para o topo. Em lugar da universalidade abstracta, promovem a pluriversalidade. Trata-se de um tipo de pensamento que promove a descolonização potenciadora de pluralismos articulados e formas de hibridação libertas do impulso colonizador que no passado lhes presidiu, tais como a criouliização e a mestiçagem.<sup>54</sup>

Em sua obra *Rap global*, ele mesmo faz um exercício poético de alteridade; por meio da criação de um rapper, Queni Oeste, baseado na figura do americano Kanye West, ele encena a palavra do sul sufocada no movimento da colonização do imaginário. Jefferson Medeiros (2019) mostra como o *Rap global* é construído “com as mesmas palavras que Santos utiliza para formular o conceito de Epistemologias do Sul”, a saber: “exercício de imaginação epistemológica e de imaginação democrática, com o objetivo de construir novas e plurais concepções de emancipação social sobre as ruínas da emancipação social automática do projeto moderno”.<sup>55</sup>

52 COELHO, 2017, p. 50.

53 CAMPOMORI, 2018, p. 322.

54 SANTOS, 2018, p. 30.

55 SANTOS, 2002, pp. 273-4.

O que procuramos mostrar aqui foi um exemplo, não apenas do que se convencionou chamar literatura marginal, mas da circulação do saber cultural, oriundo da criação básica da cognição humana, a capacidade de criar-se e criar seu entorno, seu nicho.<sup>56</sup>

Um território, vários territórios; uma enunciação, várias enunciações; uma boca, várias falas, literaturas marginais, por isso mesmo incontáveis.<sup>57</sup>

56 A esse respeito ver NASCIMENTO (2019) e CAVALCANTE; MILITÃO (2016)

57 Em virtude disso, os nomes citados são exemplos de uma grande constelação.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Manuel Antonio de. *Memórias de um sargento de milícias*. Edição crítica de Cecília de Lara. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos, 1978.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1979, 13 ed.
- ANDRADE, Leticia Pereira de. Quarto de despejo: realização estética do fragmento. *Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC – Tessituras, interações, convergências*. São Paulo: 13–7 julho, 2008.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, pp. 222–32.
- CAMPOMORI, Maurício. Arquitetura em Minas Gerais: cenário e agente de formação de uma cultura. In: DUTRA, Eliana de Freitas; BOSCHI, Caio C. (Org.). *Estudos sobre Belo Horizonte e Minas Gerais nos trinta anos do BDMG Cultural*. Belo Horizonte: Editora BDMG Cultural, 2018, pp. 309–23.
- CAMPOS, Igor Richielli Campos. Poesia e periferia: vozes marginais nos saraus literários do ColetivoVoz e na poesia de Sérgio Vaz. *Revista do Instituto de Ciências Humanas*, v. 10, n. 13 (2015)
- CANDIOTTO, Luciano Zanetti Pessoa; SANTOS, Roselí Alves dos. Experiências geográficas em torno de uma abordagem territorial. In: SAQUET, Marco Aurelio; SPOSITO, Eliseu Savério (Org.) *Territórios e territorialidades: teorias, processos e conflitos*. São Paulo: Expressão Popular : UNESP, 2008.
- CASTILLO-DURANTE, Daniel. *Les dépouilles de l'altérité*. Montréal: XYZ éditeur, 2004. p. 58.
- CAVALCANTE, S.; MILITÃO, J (Org.). *Emoções: desafios para estudos da linguagem e cognição*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2016. [E-book].
- CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. 1. Artes de fazer. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.
- COELHO, Rogério Meira. *Três poemas para se ler em voz alta & Uma peça de teatro/bar*. ColetivoVoz, 2015.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Schneiderman e Renato Janini Ribeiro. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- FERREZ (Org.). Caros amigos – A cultura da periferia – Ato II. Literatura marginal, n. 2, 2002.
- GAGNEBIN, Jeanne. Memória, História, Testemunho. In: *Lembrar Escrever Esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006, pp. 44–57.
- GONZAGA, Tomás Antonio. *Cartas chilenas*. Disponível em: <objdigital.bn.br> ou <dominiopublico.gov.br>.
- JARROUCHE, Mamede. Galhofa sem melancolia. In: ALMEIDA, M. A. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: Ateliê, 2006.
- LARA, Cecília de. Introdução. In: ALMEIDA, Manuel Antonio de. *Memórias de um sargento de milícias*. Edição crítica de Cecília de Lara. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos, 1978.
- MACHADO, Dione; OLIVEIRA, Karine (Org.). *À luta, à voz – ColetivoVoz sarau de periferia*. Belo Horizonte: Venas abertas, 2018.
- MELO, Suzy. Mestre Antonio Francisco Lisboa. In: Aleijadinho. *Revista do Conselho Estadual de Cultura*. Belo Horizonte: 1983, pp. 47–51.
- NASCIMENTO, Érica Peçanha. *Vozes marginais na literatura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.
- NASCIMENTO, Milton. *O órgão de Linguagem: necessidade e acaso*. 2019. [No prelo]
- NOVAIS, Carlos Augusto (Org.). *Poesia marginal/Haicais*. Belo Horizonte: Secretaria Municipal de Cultura, 1994.
- OLIVEIRA, Myriam Ribeiro de. *Aleijadinho: passos e profetas*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985.

- PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani. *Escritos à margem: a presença de autores de periferia na cena literária brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras/Faperj, 2013.
- PERPÉTTUA, Elzira Divina. Aquém do Quarto de despejo: a palavra de Carolina Maria de Jesus nos manuscritos de seu diário. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 22. Brasília. Jan. – Jun. 2003, pp. 63–80.
- ROCHA, Glauber. Estética da fome 65. In: ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2004.
- RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Boitempo, 2000.
- . *Inferno provisório*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.
- VAZ, Sérgio. *Colecionador de pedras*. 2 ed. São Paulo: Global, 2013.
- . *Cooperifa: antropofagia periférica*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.
- WALTY, Ivete Lara Camargos. Testemunha estomacal. In: SILVA, Maria de Jesus (ZUZA). *Divã de papel*. Belo Horizonte: Anome livros, 2013. pp. 319–29.
- . *A rua da literatura, a literatura da rua*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.
- . Literatura marginal: estética, ética e política. In: WALTY, Ivete; GUIMARÃES, Raquel (Org.). *Literatura marginal: sua crítica*. São Paulo: Hucitec, 2018.



# O ROMANCE DE GERAÇÃO NA LITERATURA DE MINAS GERAIS

JOÃO ANTONIO DE PAULA

O tema deste capítulo tem abrangência e complexidade superlativas. Afinal, busca-se, neste livro, 300 anos de história literária. Rigorosamente, os três núcleos que compõem o título — romance, geração e literatura mineira — demandam tratamentos prévios que não poderão ser feitos aqui, seja com relação ao conceito de romance que se vai mobilizar, seja sobre a caracterização de “geração”, seja, por fim, sobre as escolhas dos romances que tipificaríamos as gerações que se quer destacar.

Dito isso, reconheçam-se as limitações do que se realizou. O capítulo não foi elaborado por equipe de especialistas e seu autor está longe de sê-lo, tendo a seu favor duas circunstâncias, que espero sejam atenuantes suficientes, para garantir a benevolência dos leitores: uma longa frequentação, pelo autor, da história e de diversas dimensões da realidade mineira; um permanente interesse pela literatura e suas interações filosóficas e culturais. Se se considerar insubsistentes tais circunstâncias, direi, forçado, que minha culpa, neste caso, decorre da temeridade de ter aceito ao convite, que muito me honrou.

## ROMANCE E GERAÇÕES LITERÁRIAS

A indagação sobre o que é o romance, isto é, sua história, suas características formais, seus significados, tem algo de vertiginoso, como se pode ver por dois exemplos escolhidos ao acaso. Entre 1905 e 1915, foi publicada a obra de Marcelino Menéndez y Pelayo, em quatro volumes, com 1687 páginas — *Orígenes de la novela* — que trata do surgimento do romance na Espanha, que, em suas quase duas mil páginas, chegou apenas a analisar *La Celestina*, obra dramática de Fernando de Rojas, do final do século XV, e suas imitações, isto é, a vasta obra do grande erudito espanhol é uma longa preparação para a análise da obra de Cervantes, que inauguraria o romance moderno. O outro exemplo que se traz aqui é o da obra organizada por Franco Moretti, *O romance*, projetada para 5 volumes, cujo primeiro, publicado em português em 2009 — *A cultura do romance* — tem 1113 páginas. Não há propósito, aqui, em discutir a teoria do romance. De todo modo, se fosse necessário explicitar qual o conceito de romance que teria sido mobilizado neste texto, a referência seria George Lukács e seu livro *Teoria do*

*romance*, de 1914, fortemente influenciado por perspectiva hegeliana, em que o romance é caracterizado como a epopeia *possível* do mundo burguês, que registraria as contínuas contradições que se põem nas interações entre o *herói problemático* e o *mundo alienado* no qual está inserido.

Outra questão preliminar importante é quanto às várias camadas de significados que recobrem a expressão — “romance de geração”. Não é questão trivial. Tome-se um exemplo da literatura francesa. Não será equivocado dizer que André Malraux, Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir e Albert Camus pertençam a uma mesma geração literária, seja pelo aspecto biográfico-cronológico, seja pelo fato de compartilharem um mesmo ambiente político, social, cultural. Também têm em comum o fato de terem escrito romances e serem nomes de grande prestígio intelectual. Nesse sentido, estavam credenciados a escrever o “romance da geração” a que pertenceram e, de fato, o fizeram, de algum modo. A questão aqui é entender o sentido da expressão usada na frase anterior — “de algum modo”. É que há ambiguidade na formulação “romance de geração”. De um lado, um “romance de geração” remete a um sentido literal que é — “o romance da geração a que pertence o romancista” —, ou seja, em sentido amplo, o romance de um grupo, de um movimento, de um estilo, de uma escola, em que o personagem central, sendo individual ou coletivo, é sempre representativo de uma época. Sob outra perspectiva, “o romance de geração” não precisa ter como tema-personagem os escritores de uma época e suas circunstâncias, mas seria a narrativa capaz de sintetizar as grandes questões de seu tempo. Neste sentido, um romance como *A condição humana*, de André Malraux, publicado em 1933, que trata da Revolução Chinesa, de 1927, é um excepcional “romance de geração”, da geração de escritores franceses que se colocaram frente à crise mundial dos anos 1930, a partir da alternativa revolucionária de sua superação.

Com efeito, há um outro modo de pensar o romance daquela geração de escritores franceses, que é tomando os próprios escritores como personagens, que é o que Simone de Beauvoir fez em *Os Mandarins*, *roman à clef*, de 1954, que tanto incomodou a Albert Camus.

O tema “geração” tem motivado filósofos, sociólogos, historiadores desde o século XIX. Um tratamento pioneiro do tema costuma ser atribuído a Wilhelm Dilthey, a que se seguiram intervenções de José Ortega y Gasset, Karl Mannheim, Julián Marias, Claudine Attias-Donfut. Na base da ideia de geração é possível reconhecer um velho ditado que diz que “nós nos parecemos mais com nossa época do que com nossos pais”. Ortega y Gasset deu especial relevância à ideia de geração; diz ele,

*A geração, compromisso dinâmico entre massa e indivíduo, é o conceito mais importante da história, e, por assim dizer, é o gonzo sobre a qual ela exercita seus movimentos. [...] Se cada geração consiste numa peculiar sensibilidade, num repertório orgânico de propensões íntimas, quer dizer que cada geração tem sua vocação própria, sua missão histórica.*<sup>1</sup>

Com efeito, quando Ortega y Gasset diz que cada geração tem uma missão histórica, ele não ignora que elas possam ser “inféis a si mesmas, fraudadoras da intenção histórica depositadas nelas”.<sup>2</sup> Tal traição não elimina a questão que permanece: as gerações não podem evitar ser interpeladas pela história, reagindo seja ao trauma da perda, seja ao sucesso, às vezes com júbilo e euforia, quase sempre com perplexidade e inquietação. A derrota da Espanha na guerra com os Estados Unidos, em 1898, derrota que valeu à Espanha a perda de Cuba, de Porto Rico e das Filipinas, levou à conformação de uma “geração” — a “Generación del 98” — que faz as vezes de geração por antonomásia, tamanha sua força, tamanha sua capacidade de expressar pela literatura, pelo pensamento, pelas artes as grandes questões da Espanha afundada em crise profunda desde o século XVI. A constatação da crise espanhola vem de longe, Cervantes a registrou no trágico das ilusões de Quixote, no final do século XVI. Goya surpreendeu a crise espanhola tanto em suas gravuras, como em sua pintura, naqueles retratos da família de Carlos IV, impressionantes registros de um mundo em decomposição. Ao longo do tempo foram se consolidando duas tentativas básicas de responder à crise espanhola: de um lado houve quem tentasse responder à crise pela

mobilização dos velhos mitos do “siglo d’oro”, da monarquia universal, de um passado glorioso e há muito enterrado; de outro, a “Generación del 98” buscou a regeneração da Espanha, seu renascimento. Houve nela quem visse isso como sendo possível pela radical “europeização” da Espanha, como Ortega y Gasset. Outros, como Miguel de Unamuno, reagiram afirmando a necessidade de a Espanha se “espanholizar”, voltar-se para seus mais autênticos valores e tradições. Seja como for, essa geração sacudiu a Espanha: seu protesto, sua indignação, seu clamor, sua rebeldia denunciaram a decadência, abriram caminho para a Espanha se encontrar no amplo processo de transformações político-culturais simbolizadas na pintura de Picasso e Miró, na literatura de Lorca, no cinema de Buñuel, na potência revolucionária da República espanhola entre 1936 e 1939. A Geração de 1898, na Espanha, diz Azorín,

*não fez mais que dar continuidade ao movimento ideológico da geração anterior: tinha havido o grito passionnal de Echegaray, o espírito corrosivo de Campoamor e o amor à realidade de Galdós. Tinha havido tudo isso; e a curiosidade mental pelo estrangeiro e o espetáculo do desastre — fracasso de toda a política espanhola — avivaram sua sensibilidade e puseram nela uma variante que antes não havia na Espanha.*<sup>3</sup>

A crise espanhola iniciada no século XVI é, na verdade, parte da crise ibérica, que engolfou também Portugal, que tinha vivido seu momento de auge no século XV. Vários autores portugueses, de Camões ao Padre Vieira, se manifestaram sobre a crise, sobre a prostração histórica do outrora dinâmico Portugal. No século XIX, mais de uma geração se colocou o problema da crise portuguesa e os modos de superá-la. A geração que se

1 ORTEGA Y GASSET, José. *El Tema de Nuestro Tiempo*. 5ª edição. Buenos Aires/México: ESPASA-CALPE, 1945. pp. 15–9

2 *Ibid.*, p. 19.

3 AZORÍN. *Clásicos y Modernos*. 4ª edição. Buenos Aires: Editorial Losada, 1952. p. 187.

colocou agudamente a questão da superação da crise portuguesa tem o nome de “Geração de 1870” e reúne, entre outros, nomes como os de Eça de Queirós, Antero de Quental, Ramalho Ortigão, Oliveira Martins. A ação da “Geração de 1870” abordou tanto questões literárias, quanto questões histórico-políticas. No âmbito das questões literárias ficou famosa a desabusada resposta que Antero de Quental deu ao vetusto Antônio Feliciano de Castilho. Ao final do texto que faz parte da “Questão Coimbrã”, de 1865, Antero despede-se de seu crítico, assim: “Nem admirador nem respeitador”. Em 1871, Antero proferiu discurso, que tem o sentido de um programa — *Causas da decadência dos povos peninsulares* — ao concluir que a superação da decadência da península ibérica adviria da construção do socialismo, diz ele

Finalmente, à *inércia industrial* oponhamos a iniciativa do trabalho livre, a indústria do povo, pelo povo, e para o povo, não dirigida e protegida pelo Estado, mas espontânea e não entregue à anarquia cega da concorrência, mas organizada dum maneira solidária equitativa, operando assim gradualmente a transição para o novo mundo industrial do socialismo, a quem pertence o futuro.<sup>4</sup>

Portugal foi prolífico na gestação de gerações literárias. Com muitos nomes em comum com a “Geração de 1870” é a geração dos “Vencidos da Vida”, que teria sido criada em fins de 1887, nome que lhe teria sido dado por Oliveira Martins a partir de alguns nomes ilustres da cultura francesa de então. No século XX, Portugal assistiu ao surgimento de várias gerações literárias: em 1915, o lançamento da revista *Orpheu*, em que “se destaca Fernando Pessoa”, deu origem a uma movimentada renovação literária cujos veículos de divulgação foram as revistas *Exílio*, 1915; *Centauro*, 1916; *Portugal futurista*, em 1917; *Contemporânea*, em 1922; e *Athena*, em 1924. Em 1927, houve uma nova aglutinação de gerações em torno da revista *Presença*, com nomes como José Régio, João Gaspar Simões e Miguel Torga, entre outros como Adolfo Casais Monteiro, Fernando Pessoa, Luis de Montalvor, Vitorino Nemésio. Paralela a esses movimentos foi a ação pedagógica e crítica de Antônio Sérgio,

que, a partir de 1918, com a revista *Pela grei*, terá considerável papel na vida política e cultural portuguesa.

Nos anos 1920, a Europa recebeu uma geração de expatriados americanos aos quais foi dado o nome de *Lost Generation*, reunindo nomes como os de Gertrude Stein, e. e. cummings, Ernest Hemingway, Francis Scott Fitzgerald. Na Inglaterra entre as guerras formou-se uma geração — o *Grupo Bloomsbury* — com significativa presença tanto no campo político quanto no cultural. Entre seus nomes mais representativos citem-se: o economista John Maynard Keynes, o filósofo Bertrand Russell, o crítico Lytton Strachey, a romancista Virginia Woolf, o poeta e crítico T. S. Eliot, o romancista E. M. Forster. Não é pequena a contribuição dessa geração à cultura contemporânea, seja no âmbito da poesia, com Eliot, seja na renovação da forma do romance, com Virginia Woolf, seja no campo do pensamento econômico, com Keynes e suas obras seminais, como são *Consequências econômicas da paz*, de 1919, e *Teoria geral do emprego, da moeda e dos juros*, de 1936.

Se a *Lost Generation* foi a resposta de uma geração de escritores norte-americanos às consequências da grande guerra de 1914–18, a segunda grande guerra mundial impactou gerações literárias em várias partes do mundo, de que é exemplar o grupo inglês a que se deu nome de *Angry Young Men*, que reuniu nomes como Kingsley Amis, John Osborne, Colin Wilson e John Halloway.

Também na América Latina foi vasta a presença de gerações literárias. Com efeito, é na América Latina que surgiu uma geração de escritores que buscou superar a dependência cultural com relação à Espanha, criando uma palavra, “modernismo”, que foi a senha para a eclosão, a partir de 1890, de uma série de afirmações de autonomia cultural em vários países, a partir da conclamação do poeta nicaraguense Rubén Darío. A América Latina abriu-se para o modernismo com completo entusiasmo, do Caribe ao sul o sopro renovador arejou a vida cultural da região num “grande movimento de entusiasmo e liberdade para a beleza”, como disse Juan Ramón

4 QUENTAL, Antero. *Causas da decadência dos povos peninsulares*. 5ª edição. Lisboa: Ulmeiro, 1987.

Jiménez, em 1935. As gerações literárias, então, como hoje, se formavam em torno de revistas: em Havana, o veículo inicial da geração modernista foi a *Revista da Avance*; no México foi a revista *Contemporáneos*; em Buenos Aires foram três as revistas — *Proa*, *Martin Fierro* e *Sur*. O recorte imediato, o que unificava as gerações literárias, era a dimensão estética, as “afinidades eletivas” entre os seus membros. Contudo, as gerações literárias não expressam apenas escolhas estéticas. É o caso da geração de escritores peruanos organizados em torno da *Revista Amauta*, criada em 1926 por José Carlos Mariátegui, e o marxismo criativo que promoveu. Em Buenos Aires, a geração modernista experimentou outro tipo de clivagem sob a forma de dois grupos: o da “*calle*” Florida, no qual pontificavam nomes como os de Jorge Luis Borges, Ricardo Güiraldes, Macedonio Fernández, Oliverio Girondo, filhos da elite econômica, política e cultural argentina; e os da “*calle*” Boedo, jovens escritores filhos de imigrantes e de famílias modestas de um bairro de trabalhadores da classe média, em que se destacou Robert Arlt.

Nos Estados Unidos, a Segunda Grande Guerra Mundial e a prosperidade que se instalou no país depois de 1945, a sua consolidação como a grande potência capitalista do mundo, provocaram importantes transformações em todos os campos da vida social. De um lado riqueza e crescimento econômico, pleno emprego; de outro, no campo político-cultural, a permanência dos valores do conservadorismo, do anticomunismo, a mercantilização da cultura. É à luz desse quadro, em que o mundo material é marcado pela prosperidade, pelo crescimento, enquanto reina a perfeita petrificação no mundo da vida, é que é possível entender a explosão representada pela *Beat generation*, por autores como Jack Kerouac, William Burroughs, Allen Ginsberg, Norman Mailer, Lawrence Ferlinghetti. Trata-se de uma

*literatura de protesto, literatura de gente nova, literatura fantástica, excêntrica, atordoante, sincera, violenta, libertadora e fecundante, palavras e pensamentos que não foram envernizados pelos manicuras-robôs de Madison Avenue (com exceção talvez de um único caso), mas que decorrem da experiência de que todos*

*nós partilhamos em comum e que nossa timidez impediu admitir e exteriorizar.*<sup>5</sup>

Desde o século XVIII não será equívoco se falar da existência, no Brasil, de associações de letrados reunidos de forma duradoura ou circunstancial. Sob a forma de grêmios, de academias, de celebrações. Antonio Candido, em seu clássico *A Formação da literatura brasileira*, vê nos árcades mineiros um “momento decisivo”, uma geração pioneira na formação da literatura especificamente brasileira. A literatura brasileira no século XIX vai assistir ao surgimento de várias gerações literárias. Aos primeiros escritores românticos Antonio Candido chamou de “geração vacilante”, por certa ambiguidade política e literária, meio neoclássicos/meio românticos, meio liberais/meio respeitosos defensores da prerrogativa da centralização monárquica.

Não é o caso de inventariar aqui as várias gerações literárias que vão surgir no Brasil a partir do século XIX, algumas com relativo grau de dispersão e heterogeneidade, outras dotadas de forte coesão, de uma quase comunhão de espírito, como é o caso da que reuniu os românticos Álvares de Azevedo, Bernardo Guimarães, Aureliano Lessa. Igualmente coesa foi a geração parnasiana que aparece sempre como um trio: Olavo Bilac, Alberto de Oliveira, Raimundo Correia. É como uma “geração” que também se devem considerar os autores, filósofos, juristas, críticos e historiadores formados pela Escola de Direito do Recife, como Tobias Barreto, Sílvio Romero, Clóvis Beviláqua, Artur Orlando, responsáveis, no Brasil, pela recepção de uma tradição filosófica cientificista, evolucionista, monista, inspirada em Herbert Spencer e Ernst Haeckel.

A história da literatura brasileira tem sido grandemente consensual no estabelecimento de uma sequência de escolas literárias no Brasil, no século XIX, que inclui: romantismo, realismo, naturalismo, parnasianismo, simbolismo. Se houve relativo consenso no enquadramento e avaliação das escolas citadas, no referente ao simbolismo e, sobretudo, às

5 KRIM, Seymour. “Introdução”. In: *Geração Beat*: Antologia. São Paulo: Editora Brasiliense, 1966. pp. 11–2.

manifestações literárias do início do século XX, houve incompreensões e equívocos interpretativos. De início perfeitamente ignorado pelo pensamento literário dominante, o simbolismo se impôs, ao longo do tempo, tanto pela afirmação de seus grandes nomes — Cruz e Souza e Alphonsus de Guimaraens — quanto pela descoberta de José Severiano de Rezende e do desconcertante Pedro Kilkerry. Bem como pela necessidade de trazer Augusto dos Anjos para o campo dos simbolistas.

Bem estabelecido entre os historiadores da literatura brasileira, o modernismo tem certidão de nascimento e paternidade consagradas. O que veio antes leva o equívoco nome de pré-modernismo, que é quase um acinte com relação a autores e obras características e fortes, como as de Euclides da Cunha, Lima Barreto, Monteiro Lobato. Aproximando-se de seu centenário oficial, o modernismo tem profusa bibliografia. Depois de certo tempo, contra a homogeneidade que se quis ver no movimento, surgiram visões, como a de Alceu Amoroso Lima, que reconheceram diferenças entre os modernistas, tanto estético-formais, quanto político-ideológicas: as audácias libertárias do coloquialismo dos primeiros tempos, com Drummond e Murilo Mendes, tiveram um contraponto formal na vertente espiritualista de Cecília Meireles, Tasso da Silveira, Augusto Frederico Schmidt, Henriqueta Lisboa; o nacionalismo progressista de Mário de Andrade teve contraponto reacionário na obra do Grupo Anta — Plínio Salgado, Cassiano Ricardo; a antropofagia de Oswald de Andrade buscou ser a síntese original da afirmação da emancipação crítica da cultura brasileira.

Desde o modernismo, e suas várias vertentes, a literatura brasileira tem assistido ao surgimento de várias gerações: a geração regionalista dos anos 1920/30; a geração de 1945, que foi um contraponto ao desregramento formal do primeiro modernismo; a geração concretista; a geração neoconcretista; a geração Praxis-instalação; a geração poesia-processo; o tropicalismo — as quais foram sintetizadas no livro de Affonso Romano de Sant’Anna, *Música popular e moderna poesia brasileira*.<sup>6</sup> A poesia dos anos 1960 é objeto do livro-antologia de Pedro Lyra.<sup>7</sup> A literatura brasileira dos anos 1960/70 foi retratada em livros importantes, como os de Heloisa Buarque de Hollanda — 26

*Poetas hoje*, cuja primeira edição é de 1975; também de Heloisa Buarque de Hollanda é *Impressões de viagens, CPC, Vanguarda e desbunde 1960/70*, que saiu pela Editora Brasiliense em 1980. Em 1979/80, Armando de Freitas Filho, Heloisa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves publicaram *Anos 70. Literatura*, pela Europa, Empresa gráfica e editora do Rio de Janeiro. Em 1981, Carlos Alberto Messeder Pereira publicou *Retrato de época. Poesia marginal. Anos 70*, pela Funarte, Rio de Janeiro. Em 1972, Gilberto Mendonça Teles publicou *Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro*, pela Editora Vozes, de Petrópolis. A poesia brasileira dos anos 1970 é objeto do livro de Afonso Henriques Neto, *Roteiro da poesia brasileira: Anos 70*, publicado pela Editora Global em 2009. Em 2003, Nelson de Oliveira publicou *Geração 90: os transgressores. Os melhores contistas brasileiros surgidos no final do século XX*, pela Boitempo Editorial, em 2003.

A listagem que se trouxe aqui não tem pretensão de ser exaustiva, senão que buscou mostrar a rica diversidade das gerações literárias brasileiras. Por outro lado, o quadro apresentado permite que, a partir daqui a discussão se faça em torno dos “romances de geração” da literatura mineira.

#### ROMANCES DE GERAÇÃO DA LITERATURA MINEIRA

Parece um fato completamente estabelecido e irrecorrível que quando se fale em “romance de geração” da literatura mineira haja imediata remissão aos modernistas mineiros e às gerações que os sucederam, o que resulta negar ou ignorar a existência de gerações de romancistas mineiros anteriores ao modernismo. Com efeito, o gênero romance foi praticado no Brasil desde o século XIX, tendo, entre os praticantes do gênero, alguns escritores mineiros, como Bernardo Guimarães,

6 SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*. 3ª edição. Petrópolis: Vozes, 1986.

7 LYRA, Pedro. *Sincretismo. A Poesia da Geração 60*. Fortaleza/Rio de Janeiro: Topbooks/Fundação Cultural de Fortaleza/Fundação Riocentro, 1995.

Joaquim Felício dos Santos, Júlio Ribeiro. Nas primeiras décadas do século XX, a atividade literária em Minas Gerais teve considerável impulso, de que é prova maior a criação, em 1909, em Juiz de Fora, da Academia Mineira de Letras. É desse período o lançamento de importantes romances de escritores, como Avelino Fóscolo, com *A capital*, de 1903; como João Lúcio Brandão, com *Pontes & Cia.*, de 1912, e *Bom viver*, de 1917; como Godofredo Rangel, com *Vida ociosa*, de 1920.

Em 1898 Afonso Arinos publicou *Pelo Sertão*, livro de contos que é marco da literatura regionalista do Brasil. Luís Augusto Fischer, sobre isso, observou que a dominação econômico-política de São Paulo e do Rio de Janeiro levou a que toda a literatura que não seja desses dois centros seja considerada “regionalista”, em flagrante atestado de “hegemonismo”, talvez, inconsciente. No caso de Minas Gerais, é preciso lembrar que a Capitania, desde seus primeiros tempos, mostrou forte vocação urbana, como se constata pela rápida ocupação do território e pelo surgimento de vários núcleos urbanos relativamente populosos e diversificados em suas funções econômicas, políticas, sociais e culturais. De todo modo, é preciso pensar os núcleos urbanos, as cidades, em sentido lato, como organizadoras do espaço social, pelo estabelecimento de um conjunto de interações complexas, materiais e simbólicas, entre o campo e a cidade. Afonso Arinos, escreveu romance importante sobre Canudos, *Os jagunços*, em 1898, em que se colocou abertamente favorável aos revoltosos. Lembre-se de que Euclides da Cunha, quando chegou em Canudos, em 1897, vinha imbuído dos preconceitos das elites republicanas contra a luta dos camponeses, e só mudou de posição depois de ter tomado contato com a região. Tanto Afonso Arinos quanto Guimarães Rosa e Mário Palmério são decisivos nomes de uma posição que reconhece e valoriza o homem do campo, o camponês, sua cultura, seus valores, sua história. Olavo Romano é um importante membro desse grupo, que, mobilizando a memória, valorizando a cultura, os hábitos populares e a terra mineira, contribui para a afirmação de valores decisivos: a cooperação, o comportamento, a amizade, o companheirismo, de que é o exemplo maior a grande figura do vaqueiro Manuelzão, que Olavo Romano tem destacado

Há um certo paradoxo na narrativa que se segue sobre os “romances de geração” da literatura mineira: é que seu primeiro fruto é obra de autor, Eduardo Frieiro, que se comprazia em ser um desabusado crítico da primeira geração de modernistas mineiros, os jovens que editaram, em Belo Horizonte, *A Revista*, em 1925, sob a direção de Emílio Moura, Carlos Drummond de Andrade, Gregoriano Canedo e Martins de Almeida. Eduardo Frieiro, sob o pseudônimo de João Cotó, não perdoou aos jovens a literatura que lhe pareceu “ingenuidade de caboclos bovarizados, que tomam a sério as mais descabeladas *boutades* parisienses”. Em 1927, Frieiro publicou um romance, *O Club dos Graphomanos*, que recria com ironia inclemente o ambiente daquela geração de jovens maníacos pela palavra, pelas letras, pela literatura. *Roman à clef*, *O Club dos Graphomanos* foi editado às custas do próprio autor, que para tanto criou uma editora fantasia, Edições Pindorama, onde publicou os seus romances seguintes: *O Mameluco Boaventura*, em 1929, e *Inquietude, melancolia*, de 1930. Ao todo Frieiro publicou quatro romances, sendo que o quarto, *O Cabo das Tormentas*, de 1936, saiu pela editora Os Amigos do Livro. Impiedoso em sua antipatia pelos jovens que se lançavam no caminho modernista, Frieiro se fez, depois, senão companheiro de viagem, ao menos apoiador efetivo, como se vê no caso do magnífico trabalho gráfico, que realizou para o primeiro livro de Drummond, *Alguma poesia*, de 1930, editado pela editora-selo de Frieiro, Edições Pindorama, impresso nas oficinas gráficas da Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, sob a supervisão de Frieiro, então funcionário daquela casa.

Uma geração literária, além de suas apostas e afinidades literárias, também se caracteriza pelos lugares que frequenta: livrarias, bares, cafés; pelas editoras que publicam seus trabalhos; pelas revistas que editam e que são como pontas de lança da veiculação de plataformas literárias. A geração dos modernistas de Belo Horizonte lançou sua revista, *A Revista*; tinha seus bares — do Ponto, Trianon; seu café — Confeitaria Estrela; sua Livraria, a Francisco Alves. A editora dos modernistas de Belo Horizonte foi Os Amigos do Livro, que Eduardo Frieiro criou em 1931, sob a forma de cooperativa, em substituição à Edições Pindorama, e que publicou,

na década de 1930, Emílio Moura, João Alphonsus, o segundo livro de Drummond, de 1934, *Brejo das Almas*, Heli Menegale, entre outros autores.

Em *O Club dos Graphomanos*, Frieiro narra as vicissitudes de um grupo de jovens escritores às voltas com a criação de uma revista: “o poeta Victoriano Ruas falou de novo em fundar uma revista. Era a sua ideia fixa. Era o assunto que, volta e meia, ele trazia à discussão entre os amigos que ali se reuniam todas as tardes para o ‘chopp literário’”.<sup>8</sup> A roda literária, além de Victoriano Ruas, contava com Porphirio Leiva, com o pintor Ricardo Santanna, com Bento Pires. Financiado por homem rico, Leôncio Feitosa, fundou-se a revista e se consolidou o “Club” entre chopes e discussões literárias e políticas. Algum tempo depois a revista foi fechada pelo desinteresse de seu mecenas. O atraso brasileiro, isto é, sua imaturidade política e social impediria o enraizamento de literatura efetiva, expressão da vida social, entre nós, produzindo manifestações artificiais e diletantes. Para justificar o fechamento da revista, o político-literato Victoriano Ruas diz — “como as demais revistas de igual índole, a nossa só serve para alimentar um estéril cenaculismo literário, só serve para agravar a excessiva vaidade e a inominável petulância de graphomanos desocupados”.<sup>9</sup>

Tudo considerado, é possível dizer que a profunda marca deixada pelo modernismo mineiro sobre a literatura brasileira, por suas várias sedes, por seus vários grupos, é uma resposta contundente ao ceticismo conservador de Victoriano Ruas. Adversário inicial dos modernistas, Eduardo Frieiro construiu sólida carreira como escritor, romancista, crítico, ensaísta, professor, em registro que, se não admitiu as inovações modernistas, manteve-se atualizado, tendo decisivo papel no enriquecimento da cultura mineira, seja por sua erudição, seja por sua permanente curiosidade intelectual, seja pelo brilho de seus ensaios e estudos. Eduardo Frieiro foi o inaugurador, entre nós, do “romance de geração”. Luiz Carlos Alves caracterizou com acerto o gênero:

**Em linhas gerais, obedece a um projeto de construção narrativa no qual é fácil identificar inicialmente um grupo de personagens que se aproximam por força**

de um elemento aglutinador de natureza circunstancial, como a república de estudantes, a revista literária ou o clube, o jornal, a repartição pública, e de um outro, interno, uma personagem que centraliza o interesse da narrativa e permite seu fluir. [...] Assim acontece com a turma da República dos Bororós e do botequim do Bruno Secchi, em *Inquietude, Melancolia*. Do grupo, apenas Basileu está presente em todo o curso da estória. O mesmo se dá com Bento Pires, sem dúvida uma primeira versão de Basileu, em *O Clube dos Graphomanos*, com Belmiro e com Eduardo, nos romances de Cyro dos Anjos e de Fernando Sabino.<sup>10</sup>

Ao lado de romances de geração como são *O Club dos Graphomanos* e *Inquietude, melancolia*, Eduardo Frieiro ainda é autor de um tipo de “romance de costumes”, que tem algo de escandaloso ao retratar, sob nomes fictícios, que todos de um certo meio social reconheciam, figuras de Belo Horizonte, amores adúlteros, revelados pela malícia inconfidente do escritor. É este o caso de *O Cabo das Tormentas*, de 1936, romance em que ele revela certas aventuras amorosas de seu amigo e também escritor Moacyr Andrade. De fato, Moacyr de Andrade parece não ter se aborrecido com a inconfidência, e se fez, ele mesmo, um cultor do *romance à clef*, com *República Decroly*, publicado em 1935, pelas Edições Pindorama, e com *Memórias de um chauffeur de praça*, publicado inicialmente em capítulos diários no jornal “Estado de Minas” e, como livro, em 1964, pela Editora Itatiaia.

A geração dos primeiros modernistas mineiros contou tanto com grandes poetas quanto com grandes prosadores como são Rodrigo Melo Franco de Andrade, João Alphonsus, Anibal Machado. Grande contista,

8 FRIEIRO, Eduardo. *O Club dos Graphomanos*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Edições Pindorama, 1927. p. 9

9 *Ibid.*, p. 200.

10 ALVES, Luiz Carlos. “Inquietude, Melancolia, agora Basileu”. In: FRIEIRO, Eduardo. *Basileu*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1981. pp. 2–3.

Anibal Machado deixou apenas um romance, publicado postumamente, em 1964, *João Ternura*, sobre o qual trabalhou desde 1925. Com efeito, é o caso de ver *João Ternura* como o romance das gerações modernistas, e não só de Minas Gerais. É que ele é a súpula dos anseios, das admirações, das frustrações dos que acreditaram ser possível um Brasil solidário, alegre, crítico, inovador, avesso ao convencionalismo e aos privilégios. Em seu telegrama ao futuro, que o personagem Josias leu na Cinelândia, em cima de uma pirâmide humana, se diz:

Estamos fazendo força para te alcançar stop demora motivo últimas resistências antiga estrutura social bem como safadeza má-fé demagogia stop índice boçalidade ainda impressionante stop impossível eliminação total imbecis stop [...] temos certeza que mediante luta pela transformação velhas estruturas sociais econômicas será removida principal causa sofrimento do povo stop [...] urgente reformular em novas bases relações homem-mulher secularmente erradas stop.<sup>11</sup>

Com efeito, *João Ternura* pode ser visto como um romance transgeracional, na medida em que seu objeto é, essencialmente, a luta pela transformação social brasileira, do ponto de vista democrático e popular, por gerações de escritores, desde a década de 1920. Tanto Rodrigo Melo Franco de Andrade quanto Anibal Machado tendem a não ser reconhecidos entre os modernistas mineiros, talvez pelo fato de terem vivido grande parte de suas vidas no Rio de Janeiro. Contudo, foi costumeira a debandada de escritores mineiros para o Rio de Janeiro, para São Paulo. Guilhermino César deixou Minas Gerais, na década de 1940, e fixou-se no Rio Grande do Sul, tornando-se importante historiador e crítico da literatura gaúcha sem que, por isso, tenha apagado sua incontornável condição de nome de proa do primeiro modernismo mineiro, no Grupo Verde, no Grupo Leite Criolo, onde tem lugar também como romancista, com romance ambientado na Mina de Morro Velho, *Sul*, de 1938.

Nascido em Minas Gerais, Lúcio Cardoso, iniciou sua carreira literária com o romance *Maleita*, de 1934, que tem semelhanças com o romance nortestino do sertão. Mais tarde, sua obra fez

importante inflexão pela afirmação de temática introspectiva-psicológica, da qual é um dos maiores nomes no Brasil.

Romance da geração do primeiro modernismo mineiro é *Totônio Pacheco*, de João Alphonsus, publicado em 1935, ganhador do Prêmio Machado de Assis de romance da Companhia Editora Nacional. As suas primeiras linhas dão conta de certo segmento da vida burguesa em Belo Horizonte:

Hora de sol baixo e oblíquo na avenida Afonso Pena. Sorvetes, chopes, suores, mulheres com os corpos escorregando, escorrendo dentro dos vestidos leves. Sexualidade no sol, no verde, na poeira. Preguiça. A moça que passou guiando a barata não pode esconder um bocejo diante do sinal fechado; ia talvez fora casa aniquilar-se sobre as molas de um divã púbere.

Início aliciente, moderno, de uma geração que descobria a literatura, o sexo, a amizade, o ridículo da vida convencional e conservadora. O segundo romance de João Alphonsus, *Rola Moça*, de 1938, também se passa em Belo Horizonte, num tempo em que a cidade recebia levas de doentes em busca do clima benfazejo, para o tratamento em seus vários sanatórios.

João Alphonsus iniciou sua carreira literária como contista, com o livro *Galinha cega*, de 1931; em 1942, novo livro de contos, *Pesca da baleia*; em 1943 nova coletânea de contos, *Eis a noite!* Quando teve que se manifestar sobre sua carreira literária, disse que se sentiu realizado com seus contos: “Gênero que me atraí e satisfaz quase que exclusivamente, tentador e difícil, mas tão compensador quando se consegue alguma coisa que nos pareça verdadeiramente realizada”.<sup>12</sup> João Alphonsus, diz Fernando Correia Dias, “participa do movimento intelectual belo-horizontino ligando-se ao grupo de jovens escritores que iria ser o eco, em Minas, da renovação modernista da

11 MACHADO, Anibal. *João Ternura*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1964. pp. 178–80.

12 ALPHONSUS, João. *Contos e Novelas*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1965. p. 12.

literatura brasileira. Forma-se, deste então, como escritor: o mais típico prosador dessa escola literária em Minas Gerais”.<sup>13</sup>

Em 1965, quando Fernando Correia Dias escreveu o que foi reportado no parágrafo anterior, ainda não tinham sido publicadas as “Memórias” de Pedro Nava, que tiveram início em 1972. Membro da mesma geração de João Alphonsus, Pedro Nava vai se mostrar um prosador poderoso, dos maiores que o Brasil teve no século XX. Suas “Memórias” são um registro com algo de romanesco da geração dos pioneiros modernistas mineiros. De todo modo, João Alphonsus não escreveu o romance de sua geração, tarefa que coube a Cyro dos Anjos, em seu livro *O Amanuense Belmiro*, de 1937, publicado pela Editora Os Amigos do Livro, impresso na Imprensa Oficial. Em 1938, o livro saiu, em segunda edição, pela Livraria José Olympio Editora, com capa de Santa Rosa. *Roman à clef*, *O Amanuense Belmiro* narra o cotidiano de homem, vindo do interior, já na casa dos trinta anos, em Belo Horizonte, funcionário público, morador de um bairro de periferia, Calafate. O romance tem início às vésperas do Natal, quando um grupo de amigos se reúne no bar do coreto do Parque Municipal, em meio a uma alegre movimentação com algo de carnavalesca:

Éramos quatro ou cinco, em torno de pequena mesa de ferro no bar do Parque. Alegre véspera de Natal. As mulatas iam e vinham, com requebros, sorrindo denegosamente para os soldados do Regimento de Cavalaria. No caramanchão, outras dançavam maxixe com pretos reforçados, enquanto um cabra gordo, de melenas, fazia a vitrola funcionar. O proletariado negro se expandia, comemorando o Natal. Satisfeito, o alemão do bar se multiplicava em chopos, expedindo, para aqui e para ali, garçons urgentes.<sup>14</sup>

*O Amanuense Belmiro*, vazado em idioma exato e elegante, em que mais de um crítico viu ecos de Machado de Assis, é moderno sem alardes, sem provocações formais. Romance de grupo: Florêncio, Silviano, Glicério, a mitológica Arabela, Redelvim (o homem de esquerda), Jandira, que vive, em seus dilemas e contradições, as vicissitudes da longa luta pela emancipação feminina. O romance, narra, sob a forma de um diário, o permanente

desajustamento do herói, o funcionário público Belmiro Borba — na verdade de um grupo de amigos, com relação à “cidade besta”, Belo Horizonte, com relação ao meio acanhado e convencional. Para os contemporâneos era relativamente fácil identificar por detrás dos nomes ficcionais os personagens reais daquela Belo Horizonte dos anos 1920/30. Para os que não viveram aqueles tempos em Belo Horizonte, a chave do romance foi dada pelo próprio romancista em seu livro de memórias *A menina do sobrado*. Chegando em Belo Horizonte, em 1923, Cyro dos Anjos acompanhou, inicialmente à distância, a movimentação dos jovens modernistas da cidade, invejou-lhes a desenvoltura, o acesso que tinham às novidades que chegavam em caixotes da França para a Livraria Francisco Alves. Um imprevisto colocou Cyro dos Anjos no coração das hostes modernistas. Tendo se afastado para advogar no interior, Gregoriano Canedo indicou Cyro dos Anjos para seu lugar na redação do *Diário de Minas*, chefiada por Carlos Drummond de Andrade. O *Diário de Minas* era o veículo informal e inverossímil da divulgação do modernismo em Minas Gerais, na medida em que era o jornal do muito conservador Partido Republicano Mineiro. No *Diário de Minas*, em que trabalhavam Drummond e João Alphonsus, Cyro dos Anjos completou seu conhecimento dos modernistas mineiros:

Nesse quartel-general, observei, com surpresa, que não só não se discutiam planos, estratégias ou táticas, mas nem sequer havia comando, hierarquia. Tal como o zombeteiro João Alphonsus, Carlos Drummond, que jamais aceitou o bastão de chefe, muito se divertia com aquilo que se passava nos outros arraiais modernistas do País, já então divididos — alguns, a renegar o movimento; outros, a tentar teorizá-lo, dar-lhe conteúdo; e a maioria, abrigar no próprio terreiro, manifesto

13 DIAS, Fernando Correia. *João Alphonsus: Tempo e Modo*. Belo Horizonte: CEM/UFMG, 1965. p. 47.

14 ANJOS, Cyro. *O Amanuense Belmiro*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1938. p. 11.

para cá, manifesto para lá. Mineiramente, o grupo mineiro se encolhera, para só depois, a partir de 1930, sair das encolhas, já com livros nas mãos. Assim, o grupo entrara em recesso. Fora-se o tempo da *Revista*, das rodadas de chope no Estrela, das festinhas noturnas.<sup>15</sup>

Foi esse ambiente que *O amanuense Belmiro* fixou.

Irmão de Cyro dos Anjos, Waldemar Versiani dos Anjos, médico, professor, pesquisador no campo das Ciências Biológicas, dedicou-se à literatura, publicando dois romances e um livro de versos. Em 1960, apareceu o romance *O Jornal do Serra Verde*, que traça o panorama humano de uma pequena cidade do norte de Minas, editado pela Editora Itatiaia; em 1971, a Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, publicou o segundo romance do autor — *Simplicio* — que narra os pequenos dramas vividos por personagens que trabalham em instituição de pesquisa biomédica, a qual inicialmente funcionou na Praça da Liberdade. Misturando personagens reais e fictícios, o romance recria uma Belo Horizonte “grande para a modéstia de Simplicio, muito pequenina para os voos do Professor Fragoso, era um delicioso arraialão que permitia correr o tempo vagaroso, provinciano, o ar das coisas sertanejas não poluídas ainda, e a mesma Praça da Liberdade, em sua pasmaceira administrativa”, frustrava “o bom sol de uma Minas Gerais agora irreconhecível”, como disse o autor da orelha do livro, Morse Belém Teixeira.

Entre os romancistas da primeira geração modernista em Minas Gerais está Rosário Fusco, grande nome do grupo *Verde*, de Cataguases, que, tendo escrito versos, ensaios e teatro, deve ser reconhecido, também, pela força de seus romances, como *O agressor*, de 1943; *O Livro de João*, de 1944; *Carta à noiva*, de 1954; *Dia do juízo*, de 1961.

Quando Mário de Andrade esteve pela última vez em Belo Horizonte, em 1944, ficou conhecendo uma geração de jovens interessados em literatura, que ele chamou de “vintanistas”, porque estavam todos, então, na casa dos vinte anos. Em 1945, na *Voz de Minas*, Alceu Amoroso Lima, chamou esses mesmos jovens de “Novíssimos”. Em 1946 eles lançaram uma revista *Edifício*, que vai dar nome à geração: “Geração Edifício”.

O contexto é o do final da II Grande Guerra Mundial, antes da “Guerra Fria”, em que a experiência da luta contra o nazismo permitia pensar num mundo mais solidário e cooperativo. O nome da revista — *Edifício* — remetia a verso de Drummond em sua fase de grande poeta público. Essa geração, numerosa quantitativamente, foi marcada por grande diversidade de formação profissional. Era o momento em que já haviam sido implantados cursos de Ciências Sociais, de Letras, de Filosofia, de Ciências Econômicas no Brasil e, tendo a literatura como laço unificador, a geração reuniu nomes como os de Marco Aurélio Matos, Wilson Figueiredo, Paulo Mendes Campos, Otto Lara Resende, Fernando Sabino, Autran Dourado, Octávio de Mello Alvarenga, Carlos Castello Branco, Marco Antônio Tavares Coelho, Francisco Iglésias, Hélio Pellegrino, Sábato Magaldi, Pedro Paulo Ernesto, Edmur Fonseca, Walter Andrade, Jacques do Prado Brandão, Pontes de Paula Lima, Vanessa Netto, Lucy Teixeira. A grande maioria dos citados não ficou em Minas Gerais. Muitos deles se tornaram nomes de grande destaque na literatura, no jornalismo, na cultura brasileira. Alguns deles escreveram romances de forma bissexta, como Carlos Castello Branco, que publicou, em 1959, *Arco do Triunfo*, pela Editora Itatiaia. Também bissexta deve ser considerada a obra romanesca de Otto Lara Resende. Contista, cronista, jornalista, Otto Lara Resende publicou, em 1963, um romance — *O braço direito* — pela Editora do Autor, que ele reescreveu até o final da vida, permanentemente insatisfeito com o resultado alcançado. Outro romancista dessa geração foi Octávio de Mello Alvarenga, que publicou, em 1963, *Doralinda*; em 1967, *Judeu Nuquim*, e em 1988, *Acerto de contas*.

A geração dos “vintanistas” é numerosa e, ao nominar seus membros, quase sempre há omissões. Em parte, isso se deve ao fato de que alguns, por proximidade e afinidades, se fizeram tão conhecidos que a tendência foi vê-los como resumindo a geração. É este o caso dos quatro companheiros que, indo morar no Rio de Janeiro, constituíram-se em

15 ANJOS, Cyro. *A menina do Sobrado*. 2ª edição. Rio de Janeiro/ Brasília: Livraria José Olympio Editora/INL, 1979. p. 357.

uma entidade—“os quatro cavaleiros de um íntimo apocalipse”—Otto Lara Resende, Paulo Mendes Campos, Hélio Pellegrino e Fernando Sabino. Fazem parte dessa geração dois nomes importantes da cultura brasileira quase nunca associados a ela: Murilo Rubião e Darcy Ribeiro. Darcy Ribeiro morou em Belo Horizonte nos anos 1940 e frequentou as mesmas rodas que os membros típicos daquela geração. Depois de insucesso em cursar medicina na UFMG, foi para São Paulo e formou-se pela Escola de Sociologia e Política de São Paulo, dando início à sua importante carreira como antropólogo, como educador, como escritor. Importa aqui destacar a obra romanesca de Darcy Ribeiro, que inclui *Maíra*, de 1976; *O mulo*, de 1981; *Utopia selvagem*, de 1982; *Migo*, de 1988. Murilo Rubião é um mestre inovador. Sua literatura fantástica inaugurou o gênero no Brasil, a partir de elaboração personalíssima, original, sem remissão a modelos estrangeiros. Murilo Rubião não escreveu romances, dedicando-se a uma lenta elaboração-decantação de narrativas curtas, a partir de 1947, com a publicação do livro *O ex-mágico*.

No mesmo ano em que nasceu Murilo Rubião, 1916, veio ao mundo um outro escritor igualmente surpreendente, Campos de Carvalho. Nascido em Uberaba, Campos de Carvalho bacharelou-se em Direito pela USP, em 1938, tendo sido procurador do Estado de São Paulo, até sua aposentadoria. Seu primeiro livro, de 1941, é *Banda forra*; de 1954 é *Tribo*. Livros que ele não incorporou à sua obra, quando, em 1995, a Livraria José Olympio publicou sua *Obra reunida*. Trata-se, aqui, de “romances de geração” da literatura mineira. Nesse sentido, o enquadramento de Campos de Carvalho nessa temática se dá por sua condição de mineiro, porque seu lugar na literatura brasileira sempre foi único, sem assemelhados pela inventividade feroz, pelo total descompromisso com a tradição, com a moralidade burguesa. Reivindicou-se irmão de Lautréamont, de César Borgia, de Gilles de Rais, sobrinho por afinidade do Marquês de Sade. Campos de Carvalho anuncia a firme intenção de chocar, de assustar, de arrancar o leitor de sua cotidiana acomodação para lançá-lo em mundo de pernas para o ar, do inusitado, com *A Lua vem da Ásia*, de 1956; *Vaca de nariz sutil*, de 1961; *A chuva imóvel*, de 1963; e *O púcaro búlgaro*, 1964. Seja como for, parece-me indesculpável, num texto

que fala sobre romances de autores mineiros, omitir a obra extraordinária de Campos de Carvalho.

Nascido em 1908, formado em Medicina pela UFMG em 1930, João Guimarães Rosa teve seu primeiro livro—*Sagarana*—lançado em 1946. Em 1956, revolucionou a literatura brasileira, levou-a para lugares que, raras vezes, se alguma vez, frequentou, com o livro de novelas, *Corpo de baile*, e com o romance-epopeia *Grande sertão: veredas*.

É também imperioso destacar a obra de Mário Palmério. Educador, político, diplomata, ele está entre os grandes escritores brasileiros, com dois belos romances sobre a realidade mineira, não a dos sertões de Guimarães Rosa, mas a do oeste mineiro, a Picada para Goiás, onde são ambientados—*Vila dos Confins*, de 1956, e *Chapadão do Bugre*, de 1965. Outro romancista das realidades interioranas mineiras é Geraldo França Lima, com vários livros publicados a partir de *Serras azuis*, de 1961; *Brejo Alegre*, 1964; *Branca Bela*, 1965; *Jazigo dos vivos*, 1969; *Nó cego*, 1973; *A pedra e a pluma*, 1979, entre outros. Antonio Olinto, jornalista, diplomata, especialista em África, poeta, ensaísta, passou a publicar romances a partir de 1969, com *A Casa da água*, que é o primeiro de uma série sobre temas africanos, que inclui, entre outros, *O Rei de Keto*, 1980 e *Trono de vidro*, de 1987. Outro romancista mineiro importante, que começou a publicar nos anos 1960, é Benito Barreto, com sua tetralogia “Os Guaianãs”, que inclui *Plataforma vazia*, de 1962; *Capela dos homens*, 1968; *Mutirão para matar*, 1974; *Cafaia*, 1975.

Os “vintanistas”, os “novíssimos”, as gerações literárias mineiras dos anos 1940 foram reportados em dois romances, que são, efetivamente, “romances de geração”, escritos por membros efetivos da própria geração, a saber: *O encontro marcado*, de Fernando Sabino, lançado em 1956; e *Um artista aprendiz*, de Autran Dourado, lançado em 1989. Nos dois, os narradores—Eduardo Marciano = Fernando Sabino e João da Fonseca Nogueira = Autran Dourado—reconstroem a vida de uma geração com pretensões literárias, em Belo Horizonte, nos anos 1940. A revista da geração é *Edifício*, os locais de encontro: a Leitaria Nova Celeste, o Bar Nacional. A Praça da Liberdade ainda era procurada para confissões amorosas,

para angústias. O viaduto de Santa Tereza e seus arcos são desafios que os novos tentam vencer para serem dignos da geração modernista de Carlos Drummond de Andrade. Em *Um artista aprendiz*, Autran Dourado surpreendeu sua geração no momento em que se misturavam ansiedades e expectativas típicas da juventude, afirmação de vocações literárias e engajamento político à esquerda. Em *O encontro marcado*, Eduardo Marciano e os que o cercam mais de perto, a parte da geração que está no centro da ação, não têm a mesma inclinação política à esquerda que os personagens de *Um artista aprendiz*. Ligados que são aos meios católicos, eles se debatem entre crises e dúvidas existenciais e religiosas. De seu lado, os personagens de *Um artista aprendiz* também se angustiam com a descoberta dos aspectos dogmáticos e autoritários que decorrem da hegemonia stalinista. De tal forma que são como romances complementares, cada qual dando conta de certos aspectos marcantes vividos pela “Geração Edifício”.

Os anos 1950, em Belo Horizonte vão assistir ao surgimento de várias iniciativas jornalísticas e literárias: em 1951, Rui Mourão, Fábio Lucas e Affonso Ávila, lançaram a revista *Vocação*; em 1952, José Maria Rabelo e Euro Arantes lançaram o jornal *O Binômio*, seminário de crítica política pela veia do humor; em 1956, foi lançada a revista *Complemento*, que reuniu escritores, gente ligada ao teatro e à crítica cinematográfica, jornalistas, críticos de artes plásticas e de música; em 1957, foi a vez da revista *Tendência*, que reuniu, ao lado dos criadores da revista *Vocação*, Maria Luiza Ramos e Laís Corrêa de Araújo. Da geração *Vocação-Tendência*, o romancista foi Rui Mourão; da geração *Complemento*, Ivan Angelo e Silviano Santiago.

Rui Mourão publicou, em 1956, *As raízes*, que ele classificou como novela. A dedicatória do livro é uma homenagem à sua geração: Affonso Ávila, Laís Corrêa de Araújo, Fábio Lucas, Maria Luiza Ramos. Ambientada em Belo Horizonte, a novela inclui-se no gênero que se chamou de “romance psicológico”. No caso de *As raízes*, não é forçado estabelecer certo parentesco com o romance de Graciliano Ramos, *Angústia*, de 1936. Em ambos os livros, os personagens principais, o Hélio, de Rui, e o Luís da Silva, de Graciliano, se aprofundam numa rede de obsessões e

frustrações, de exaltações e perplexidades. *As raízes* recria a Belo Horizonte dos anos 1950: a Feira de Amostras, o Parque Municipal, o Cine Metrôpole, as ruas do centro da cidade, o bairro de Santa Teresa. Barbeiro de profissão, Hélio não pertence ao mundo dos letrados dos romances de gerações anteriores — *O Club dos Graphomanos*, *O amanuense Belmiro*, *O encontro marcado*, *Um artista aprendiz*. O que há de geracional em *As raízes* são as inovações formais trazidas pelo romance moderno, por Sartre, por Camus, pela influência da psicanálise. Rui Mourão escreveu outros romances: *Jonas*, 1969; *O Curral dos Crucificados*, 1971; *Cidade calabouço*, 1973; *Jardim pagã*, 1979; *Boca de chafariz*, 1991.

Ivan Angelo, jornalista, contista, cronista, iniciou sua carreira literária dividindo um livro de contos, *Duas fases*, 1961, com Silviano Santiago. Transferindo-se para São Paulo, em 1965, participou da renovação jornalística representada pelo *Jornal da Tarde*. Em 1976 publicou seu romance mais conhecido, *A festa*. Em 1995, apareceu a novela, assim denominada por ele, *Amor?*; em 1997, o romance juvenil *Pode me beijar se quiser*; em 1998, o romance *Marco Zero*. *A festa* é romance síntese de sua geração e da própria forma romance em seu complexo desenvolvimento ao longo do século XX, com inovações radicais, como as que decorrem das obras de James Joyce, Virginia Woolf, John dos Passos, Alfred Doebelin. *A festa* é o romance da geração que, na casa dos vinte anos, teve que enfrentar as consequências do golpe militar e da ditadura implantada em 1964. Em 1970, numa Belo Horizonte policiada, cerceada, reprimida, a chegada de um trem com oitocentos flagelados, sendo levados de volta para o nordeste, deu início a um episódio que fez ressoar na cidade ecos de Canudos, de outras revoltas camponesas, a luta das Ligas Camponesas. Romance político, *A festa* não se deixou aprisionar pelo esquematismo, inovando seja na forma dinâmica/cinematográfica, seja no conteúdo em tudo distante de um realismo primário. Para os belo-horizontinos, o romance é um encontro, um reencontro com uma paisagem humana e sentimental completamente entranhada na consciência coletiva: o DCE, a Praça da Estação, o Bar e restaurante Lua Nova, a Livraria Rex, o Restaurante Alpino, a rua Grão Mogol, a rua Tupis, a rua Pernambuco, a rua Januária... E sendo

tão especificamente local, esta paisagem foi transfigurada em sua significação universal, como espaço efetivo da vida humana autenticamente representada.

Silviano Santiago, professor, poeta, contista, crítico, ensaísta, é o outro romancista da geração Complemento. Em 1974 publicou seu primeiro romance, *O Olhar*. Em 1981, o romance que vai projetá-lo para o grande público, *Em liberdade*. Em 1985, outro romance, *Stella Manhattan*; em 1992, *Uma história de família*; em 1995, o romance *Viagem ao México*. Silviano Santiago vai caracterizar sua obra romanesca por uma importante inovação que é a interação entre a dimensão narrativo-ficcional e o discurso crítico, ensaístico de que resulta uma forte intertextualidade. Com efeito, a geração Complemento é, dentre as gerações literárias mineiras, a que mais se pode chamar de transdisciplinar. Remetendo a poema de Ferreira Gullar, do livro *A luta corporal*, “Galo Galo”, a geração Complemento reuniu um crítico de Artes Plásticas, como Frederico Moraes; críticos de cinema, como Maurício Gomes Leite e Flávio Pinto Vieira; artistas plásticos, como Degois, como Chanina; ensaístas, como Heitor Martins, como Luiz Carlos Alves; poetas, como Ary Xavier, como Valmiki Vilela Guimarães; o crítico de teatro e encenador, como João Marschner; o ator Carlos Kroeber; o bailarino Klauss Vianna e as bailarinas Sigrid Hermann e Duda Machado; o ensaísta e sociólogo Theotônio dos Santos Júnior; o contista e depois produtor musical e compositor Ezequiel Neves.<sup>16</sup>

Um último registro sobre os romancistas das gerações Complemento e Tendência, diz respeito à identidade temática entre os romances *O curral dos crucificados*, de Rui Mourão, de 1971, e *A festa*, de Ivan Angelo, de 1976, ambos centrados na presença de flagelados em Belo Horizonte e o potencial disruptivo decorrente da denúncia das crônicas desigualdades sociais brasileiras. Inclua-se entre os romancistas mineiros surgidos nos anos 1960, o frade dominicano, Carlos Alberto Libânio Christo, Frei Betto, que tem vasta obra reunindo contos, ensaios, poesia, crônicas, memórias. Seu primeiro romance é *O dia de Angelo*, de 1987; em 1993, publicou *Alucinado som de tuba*; em 1996, *O vencedor*; 1997, *Entre todos os homens*; *Hotel Brasil*, 1999; *Minas do ouro*, em 2011.

A década de 1960 na literatura mineira vai ser marcada por núcleos criativos, em várias cidades do Estado, como Divinópolis, com o grupo *Agora*; Juiz de Fora e Oliveira, com as publicações *Vix* e *Frente*. Em Belo Horizonte, os primeiros anos da década de 1960 foram de intensa mobilização literária, com o lançamento da revista *Ptyx*, em 1963; do jornal de poesia *Vereda*, em 1963; do suplemento dominical do *Estado de Minas*; da revista *Estória*, 1965; da revista *Texto*; da revista *Porta*, 1966; da revista *Plural*, do CAAP; da *Revista Literária da UFMG*, 1966; do *Suplemento Literário do Minas Gerais*, 1966, que acabou sendo a grande referência para toda a geração literária mineira dos anos 1960, com repercussão nacional e internacional.<sup>17</sup>

Geração de contistas, de poetas, de artistas plásticos, a que se chamou “Geração do Suplemento Literário de Minas Gerais”, teve seus romancistas: Sérgio Sant’Anna, Luiz Vilela e Jaime Prado Gouvêa. Todos surgiram como nomes importantes de um movimento — o dos “contistas mineiros” — que causou espécie na literatura brasileira. Os contistas mineiros, que eram legião, na década de 1960 ganhavam todos os concursos literários nacionais prestigiosos.

A criação do “Suplemento Literário de Minas Gerais”, em 1966, sob a direção de Murilo Rubião, fez as vezes de atualização de outra situação paradoxal. Nos anos 1920, o *Diário de Minas*, jornal do PRM, centro do conservadorismo mineiro, foi o espaço de veiculação da revolução literária modernista. Quarenta anos depois, é ainda um órgão oficial do governo que abrigará uma nova revolução artística. Sob a direção segura e generosa de Murilo Rubião, os jovens se permitiram a vanguarda, seja no conteúdo, seja na forma, com a diagramação de Lucas Raposo, com as ilustrações de Sebastião Nunes, de Márcio Sampaio, de Eduardo de Paula, de Chanina, dos

16 Cf. MIRANDA, Wander Melo. Silviano Santiago e a geração Complemento. *Scripta*, Belo Horizonte, vol. 1, n. 2, 1 semestre 1998.

17 Cf. WERNECK, Humberto. *O Desatino da Rapaziada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992; CAETANO, Ana; NOVAIS, Carlos Augusto. *BHZ: Poesia*, Fascículo 1, Belo Horizonte, PBH, 1994.

discípulos de Guignard. Aos nomes consagrados de outras gerações, Emílio Moura, Aires da Mata Machado Filho, Bueno de Rivera, Francisco Iglésias, chegaram-se os novos: Márcio Sampaio, José Márcio Penido, Vladimir Diniz, João Paulo Gonçalves da Costa, Carlos Roberto Pellegrino, Jaime Prado Gouvêa, Adão Ventura, Paulinho Assunção, Dinho Sena, Luíz Gonzaga Vieira, Sérgio Sant'Anna, Luís Márcio Vianna, Antônio Carlos Braga, Sérgio Tross, Humberto Werneck, Luiz Vilela, Angelo Oswaldo de Araújo Santos, Mário Garcia de Paiva, Wander Piroli, Ildeu Brandão, Libério Neves. Depois da autonomia dos primeiros tempos, no governo Israel Pinheiro, o AI-5 e a reescalada repressiva obrigaram os responsáveis pelo Suplemento Literário a uma bem sucedida estratégia de proteção da publicação, que sobreviveu dignamente, por certo tempo, ao obscurantismo que dominava o País.

Entre os membros da “Geração Suplemento”, Sebastião Nunes ocupa lugar singular. Ilustrador-poeta, artista gráfico, editor, publicitário iconoclasta, esse oxímoro, provador imune à classificações, Sebastião Nunes é legião em sua permanente transgressão crítica e literária. Roberto Drummond, jornalista, com passagens pelo *Binômio*, pela *Folha de Minas*, pelo *Jornal do Brasil*, pela revista *Alterosa*, tornou-se conhecido como contista, cronista, publicou vários romances, alguns com considerável sucesso de público, como *Hilda Furacão*, que foi adaptado para a televisão. Também oriundo do jornalismo mineiro é Fernando Gabeira, que começou sua carreira em 1958, na sucursal do jornal *O Binômio*, em Juiz de Fora. Depois de passagem por várias redações de jornais em Belo Horizonte, Gabeira foi para o Rio de Janeiro onde militou e continuou com sua carreira como jornalista. Em 1979, publicou um romance-memória, *O que é isso, companheiro?*, que é um efetivo representante do que se pode chamar de romance de geração, ao registrar a experiência do grupo envolvido na luta armada contra a ditadura.

Depois de iniciar carreira como poeta, ensaísta, professor em Belo Horizonte, Affonso Romano de Sant'Anna, participou da geração *Tendência* e, ainda que não tenha escrito romances, registrou, mediante a crítica e a historiografia, muitas das gerações literárias brasileiras, a partir do modernismo.

Reportem-se aos romancistas da “geração Suplemento Literário de Minas Gerais”. Sérgio Sant'Anna, nascido no Rio de Janeiro, viveu em Belo Horizonte onde bacharelou-se em Direito, pela UFMG, e participou do movimento literário da cidade desde o início dos anos 1960. Sua estreia, em livro, como de muitos outros colegas de geração, deu-se com coletânea de contos — *O sobrevivente*, de 1969. Em 1975, foi lançado *Confissões de Ralfo*, uma “autobiografia imaginária”; em 1977, o romance *Simulacros*; em 1986, o romance (novela) *Amazona*. Em 1980, Sérgio Sant'Anna publicou uma peça teatral cujo título é *Um romance de geração*. De volta ao Rio de Janeiro, Sérgio Sant'Anna consolidou-se como um grande nome da literatura brasileira com obra que combina ousadia formal e conteúdo transgressor.

Contista consagrado com os livros *Tremor de terra*, de 1967; *No bar*, 1968; *Tarde da noite*, 1970; *O Fim de tudo*, 1973; *Lindas pernas*, 1979; Luiz Vilela publicou vários romances: *Os novos*, 1971; *O Inferno é aqui mesmo*, 1974; *Entre amigos*, 1982; *Graça*, 1989; além da novela *O Choro no travesseiro*, 1975. *Os novos* é o retrato da geração político-literária de Belo Horizonte, no início dos anos 1970. A ditadura, a luta do movimento estudantil, os jovens interessados em literatura, que se reúnem na Cantina do Lucas, no Edifício Maletta, leitores dos autores-pensadores-artistas de vanguarda — Stockhausen, Pierre Boulez, Max Bense, Mallarmé, Calder, Joyce, o cinema de Michelangelo Antonioni, a semiótica de Umberto Eco, a fenomenologia. O desejo forte de escrever: “Estou pensando em recomeçar meu romance essas férias — disse Nei. — Vou ter muito tempo; talvez eu até o acabe. Pelo menos gostaria de tentar de novo”.<sup>18</sup> Nei, como o amanuense Belmiro, como Dirceu Dumont, de *O altar das montanhas de Minas*, de Jaime Prado Gouvêa, projetou escrever o “romance de sua geração”. Dirceu Dumont pretendia escrever um romance cujo personagem seria “um escritor que gastava a vida tentando escrever um romance, e, para isso, partiria de pistas, indícios, depoimentos e

18 VILELA, Luis. *Os Novos*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 222.

documentos reais e fictícios...”<sup>19</sup> Na orelha do livro, Caio Fernando Abreu diz que o romance de Jaime é forte, belo e comovente, e diz isso de maneira muito bem dita: “Forte porque, de maneira simbólica, a tragédia do personagem Dirceu Dumont parece também a tragédia de uma geração inteira, que não conseguiu ver seus sonhos realizados ou precisou, para sobreviver, adequá-los a outros mais reais, mais modestos. Belo porque, por trás de sua profunda amargura, esconde-se uma lição de resistência — e é essa capacidade de resistir e sobreviver às mutilações físicas, emocionais e psicológicas de Dirceu que confere ao livro seu extraordinário poder de comover.”

Jaime Prado Gouvêa estreou em livro em 1970, com a coletânea de contos *Areia tornando em pedra*; em 1975, nova coletânea *Dorinha Dorê (Alguns roteiros para a classe média)*; em 1986, a Editora Guanabara Koogan, do Rio de Janeiro, publicou novo livro de contos de Jaime — *Ficha de vitrola*, republicado em 2007, acrescido de outros contos, pela Editora Record. Essa nova edição de *Fichas de vitrola* evoca nome do escritor Wander Piroli (1930–2006), cuja obra é um fundo mergulho numa certa Belo Horizonte, aquela do “Noturno de Belo Horizonte” de Dantas Mota, em que

O chope não me traz o desejado  
esquecimento  
[...]

Vem do montanhês este ar de farra oculta,  
Bem mineira, e um trombone  
atravessando

A pensão “Wankie”, próxima à *Empresa  
Funerária*,

Acorda os mortos desolados na Rua  
Varginha.

Uma lua muito calma desce do Rola-Moça  
E se deita, magoada, sobre os jardins da  
Praça,  
[...]

Tísicos boiam que nem defuntos na solidão  
Dos Guaicurus. O próprio noturno de  
Belo Horizonte

Tem lá suas virtudes: nas pensões mais  
imorais

Há sempre um Cristo manso falando à  
Samaritana.

[...]

Entanto nada indica haja tiros, fachadas,  
brigas

De amantes na Rua São Paulo, calma e  
sem epístolas,  
O Arruda desce tranquilo, grosso e  
pesado,  
Carregando cervejas, fetos guardados,  
rótulos de  
Farmácia, águas tristes refletindo estrelas.  
[...]<sup>20</sup>

Wander Piroli não escreveu romances, mas seus contos, suas narrativas curtas, são como as revelações do lado B, quando isso fazia sentido, das gerações literárias de Belo Horizonte, a partir dos anos 1960. Não mais o Bar do Ponto, o Café Estrela, a Leitaria Nova Celeste, o Maletta, a Cantina do Lucas, o Saloon, o Bar do Lulu, a Livraria Francisco Alves, a Livraria Oscar Nicolai, a Editora Itatiaia, a Livraria do Estudante. É um novo “noturno de Belo Horizonte” que Wander Piroli revela: a rua dos Guaicurus, a Lagoinha, as “pensões mais imorais”, os bares menos recomendáveis. Ele lançou seu primeiro livro de contos, *A mãe e o filho da mãe*, em 1966. Em 1994, publicou *Os rios morrem de sede*, que, voltado para o público infantojuvenil, é uma potente e poética denúncia sobre a crise ambiental brasileira a partir do dramático quadro da morte do rio das Velhas.

Os anos 1960 viram surgir em Minas outra voz literária potente: Oswaldo França Júnior. Ex-oficial da Força Aérea, punido pela ditadura militar, Oswaldo França Júnior iniciou-se na carreira literária com a publicação, em 1965, pela Editora do Autor, do romance *O viúvo*. Em 1967, foi vencedor do maior concurso literário do Brasil, o Prêmio Nacional Walmap, com o romance *Jorge, um brasileiro*, que conta o cotidiano de um caminhoneiro que revela um Brasil brasileiro, em tempos de transformação social, política, cultural, em que o sertão se aproxima da cidade, pelo asfalto, pelo caminhão, pela televisão. A partir daí sua obra deslancha num ritmo vertiginoso: 1969,

19 GOUVÊA, Jaime Prado. *O Altar das Montanhas de Minas*. São Paulo: Edições Siciliano, 1991, p. 15.

20 MOTA, Dantas, “Noturno de Belo Horizonte”. In: *Elegias do País das Gerais. Poesia Completa*. Rio de Janeiro/Brasília: Livraria José Olympio Editora/INL, 1988, p. 11.

*Um dia no Rio*; em 1972, *O homem de macacão*; 1974, *A volta para Marilda*; 1976, *Os dois irmãos*; 1978, *As lembranças de Eliana*; 1980, *Aqui e em outros lugares*. Continuou a publicar outros romances durante a década de 1980. Em 1989, morreu em acidente rodoviário em Minas Gerais.

Nascido em Belo Horizonte em 1920, Mário Garcia de Paiva teve sua iniciação literária na década de 1940, mas considera que sua obra efetivamente autoral teve início em 1970, com o livro de contos *Festa*. Em 1971, publicou *Esse menino Francisco*, romance; em 1975, *Os Planelúpedes*, romance.

Um injustamente ignorado romance, *Um ladrão de guarda-chuvas*, de Jurandir Ferreira — nascido em Poços de Caldas, em 1905 —, com o qual ganhou o Prêmio Guimarães Rosa de Literatura de Minas Gerais, de 1994, é o mote para se começar a falar de romancistas e romances contemporâneos. A lista inicia-se com Luis Giffoni. Engenheiro de formação, Giffoni é contista, romancista e ensaísta. Seu primeiro livro é *A Jaula inquieta*, contos; de 1991 é o romance *O ovo de Adax*; em 1999, dois romances: *Tinta de sangue* e *A árvore de ossos*; em 2000, apareceu mais um belo romance: *Adágio para o silêncio*.

Há, neste livro, capítulo específico sobre as escritoras mineiras e isso deveria bastar para eu me conter. Contudo, não posso deixar de mencionar, num capítulo sobre os romancistas em Minas Gerais, algumas vozes femininas imprescindíveis. A primeira delas, pela importância da fatura literária, é Helena Morley (Alice Dayrell Caldeira Brant) e seu livro *Minha vida de menina*, diário de uma adolescente na Diamantina no final do século XIX. A outra voz, igualmente potente, é a da negra, favelada, empregada doméstica, Carolina Maria de Jesus e seu extraordinário *Quarto de despejo*, publicado em 1960.

Contemporâneas de Carolina Maria de Jesus são duas escritoras mineiras, romancistas, cujas obras tiveram repercussão nacional, Lúcia Miguel Pereira e Maria Helena Cardoso. Mais conhecidas pelos trabalhos como historiadoras e ensaístas, tanto Maria José Queiroz como Leticia Malard também escreveram romances. Também romancistas são as escritoras Cosette Alencar, Elizabeth Rennó, Zita Machado, Zilah Corrêa de Araújo e Rachel Jardim. Não se omita um nome

importante, o de Janete Clair (Janete Stocco Emmer), que, ao lado do grande sucesso como autora das telenovelas, escreveu um romance: *Nenê Bonet*. Branca Maria de Paula, Cristina Agostinho, Lucia Castello Branco, Maria Esther Maciel, Beatriz d'Almeida Magalhães, Ruth Silviano Brandão e Conceição Evaristo são nomes citados aqui de escritoras que, atuando também em outras áreas da literatura, têm escrito romances que enriquecem a literatura mineira.

O que vem a seguir é menção sumária a romancistas e romances mineiros surgidos nos últimos anos, que são reportados aqui para evitar um acúmulo de omissões. Jacyntho Lins Brandão é professor de Língua e Literatura Grega, tradutor, ensaísta, teatrólogo. Em 1997, publicou o romance *O fosso de Babel*, pela Editora Nova Fronteira, em que um narrador, irônico e malicioso, brinca com os truques e fórmulas do romance pós-moderno. Ricardo Moura Faria é professor de história, historiador, com várias obras sobre a história de Minas Gerais. Em 2015, publicou *O Amor nos tempos do AI-5*, romance que busca fixar os dilemas dos que viveram os anos 1970 no Brasil, divididos entre a política e as solicitações de uma certa liberalidade de costumes. José Eduardo Gonçalves, jornalista, escritor, editor, com seu romance, *Vertigem*, de 2003, surpreende pela radicalidade de sua aposta. Ignácio de Loyola Brandão, na orelha do livro, diz: “O romance é o poema de uma descida aos infernos, no escuro das ruas e das almas. Narrativa invulgar. [...] Um escritor que não pertence a nenhuma escola, nenhuma geração.” Pistas sobre suas referências literárias, José Eduardo deixou escapar, como a epígrafe de Clarice Lispector. Lembrar de João Gilberto Noll permite reconhecer um mundo, que, em prosaica imediatividade, pode ser o mergulho solitário numa viagem transfiguradora, em que a rotina, o costumeiro, os sentimentos que se tem ou que se imagina ter parecem fora dos eixos, estranhos a nós mesmos, presos na espessa clausura da pele. Luiz Ruffato, contista, poeta, romancista, historiador do grupo *Verde*, ensaísta. Sua obra tem sido premiada no Brasil e no exterior. Seu romance de estreia é *Eles eram muitos cavalos*, de 2001.

Luiz Fernandes de Assis, contista e romancista, é das novas vozes da literatura mineira. Publicou *Tese e outras histórias*, em

2000; *O cheiro do vulcão*, 2002; e *Na esquina do século*, 2009; e o romance *O presente*, em 2013, pela Editora Scripta, de Belo Horizonte. José Antônio de Souza, encenador teatral, teatrólogo, há muito tempo radicado em São Paulo, publicou, em 1996, um poderoso romance: *Paixões alegres*. Carlos Herculano Lopes, jornalista, contista, cronista, iniciou sua carreira literária em 1980, com o livro de contos *O Sol nas paredes*. Em 1982, publicou seu segundo livro, *Memórias da sede*, ganhador do Prêmio Cidade de Belo Horizonte. Em 1984 publicou seu primeiro romance: *A dança dos cabelos*; em 1991, o romance *O último conhaque*; em 2005, o romance *O vestido*. Guiomar de Grammont é professora de filosofia, ensaísta, contista, teatróloga e romancista. Seu primeiro romance é *Fuga em espelhos*, publicado em 2001.

Fique-se, aqui, para não desnaturar, ainda mais, um texto que tinha o propósito de falar dos “Romances de Guaras” da literatura mineira.

UM TEATRO  
DE FORMAS  
HÍBRIDAS:  
BREVES NOTAS  
SOBRE A CENA  
EM MINAS NO  
SÉCULO XVIII

LEDA MARTINS

A cena teatral no Brasil no Século XVIII é motivo de controvérsias, dependendo do prisma em que se aborda o assunto. Parte da historiografia, considerando que a atividade cênica de fato só se realizaria quando e se alguns pressupostos estivessem presentes e fossem constantes, tais como a fixação das casas de espetáculo, a dramaturgia escrita por autores brasileiros, o exercício estável de atores e de companhias, além da regularidade de público e apresentações, irá desconsiderar ou minimizar a efetiva existência do teatro em Minas e no Brasil nos séculos XVII e XVIII. Décio de Almeida Prado, por exemplo, resume assim a questão:

O teatro chegou ao Brasil tão cedo ou tão tarde quanto se desejar. Se por teatro entendermos espetáculos amadores isolados, de fins religiosos ou comemorativos, o seu aparecimento coincide com a formação da própria nacionalidade, tendo surgido com a catequese das tribos indígenas feita pelos missionários da recém-fundada Companhia de Jesus. Se, no entanto, para conferir ao conceito a sua plena expressão, exigirmos que haja uma certa continuidade de palco, com escritores, atores e público relativamente estáveis, então o teatro só terá nascido alguns anos após a Independência, na terceira década do século XIX.<sup>1</sup>

Na mesma linha, Sábado Magaldi, ao se referir ao teatro no Brasil, nos séculos XVII e XVIII, aponta para um “vazio de dois séculos”, que somente começaria a ser preenchido em fins do XVIII, quando “instala-se em muitas cidades um teatro regular, em ‘Casas de Ópera’ edificadas para as representações”. O crítico considera “essa inovação um progresso essencial da atividade cênica, sobretudo porque os prédios teatrais foram utilizados por elencos mais ou menos fixos, com certa constância no trabalho”.<sup>2</sup> Para o mesmo crítico, no entanto, nem mesmo a instalação das casas de teatro qualificariam plenamente a presença efetiva do teatro, na medida em que a maioria quase absoluta das peças encenadas era de autores estrangeiros, sendo exígua a dramaturgia brasileira. O texto dramático de Cláudio Manuel da Costa não cobriria essa lacuna, pois, segundo ainda o mesmo crítico, sob “o prisma da dramaturgia persiste o vazio,

porque só nos chegou o texto de *O Parnaso Obsequioso*, de Cláudio Manuel da Costa. Apenas um nacionalismo excessivo pode fazer-nos incorporar à literatura dramática brasileira as ‘óperas’ de Antônio José da Silva, que, embora nascido no Rio, pertence de fato ao teatro português”. Para Magaldi, apenas no Século XIX, após a Independência, haveria as condições mínimas necessárias para o florescimento da prática teatral *stricto sensu*, quando, então, o país, “assumindo a responsabilidade de sua missão histórica”, plasmaria “também o seu teatro”.<sup>3</sup>

Em uma abordagem totalmente diversa, outros historiadores, dentre eles, Galante, Ávila e Hessel, irão pensar o teatro sob outros prismas, reconhecendo muitas das atividades performáticas do século XVIII como inerentes a variadas e múltiplas práticas teatrais. Affonso Ávila, por meio de uma extensa e inesgotável pesquisa, estuda as performances oitocentistas sob o motivo da “festa barroca”, no âmbito da qual, tal como na Europa, a teatralidade se expandia por inúmeras formas de representação, cujas fontes se vinculam a tradições e origens as mais diversas. Em um pensamento e visão seminais, Ávila subverte a tendência historiográfica mais convencional, atentando para a tessitura teatral que viceja e é bastante expressiva no século XVIII em Minas, a qual se espalha por um número considerável de eventos e cerimônias comemorativas, religiosas e civis. Estes tinham um papel fundamental, formatando, pelas ruas de Vila Rica, de várias cidades de Minas e de outras capitais da colônia, o feérico espetáculo processional, cujos numerosos elementos cênicos são exemplares de uma *praxis* complexa e engenhosa. Sob essa moldura, muitos dos elementos das artes cênicas ostensivamente se presentificavam, sob os signos do excesso, do esplendor e do lúdico.

A festa barroca ostentava a teatralidade própria à estética e à mentalidade da época, em que, na linhagem de formas e gêneros comuns na Europa, o frenesi se adaptava às inúmeras veias da incipiente cultura nacional, ainda em processo de formação. Nesse

1 PRADO, 2012, p. 21.

2 MAGALDI, 2004, pp. 26–7.

3 MAGALDI, 2004, p. 27 e 33.

contexto, a música e o teatro adquirem protagonismo na difusão religiosa e imprimem, na cultura, marcas estilísticas próprias de sua inventiva criatividade.

Revisitando os registros documentais e adotando uma atitude contemporânea de expansão do termo ‘teatro’, nos é possível afirmar que é pertinente apontar no século XVIII, em Minas, várias atividades que se realizam em torno de três eixos principais: as comemorações processionais cívicas e religiosas, patrocinadas pela Igreja e pelo poder público; as representações dramatúrgicas em palcos e tablados improvisados nas residências senhoriais, nos palacetes dos governantes, nos anexos das igrejas, quando não em seu interior; assim como as representações em casas de teatro fixas, as casas de ópera. Podemos destacar também outros moldes, como, as representações de comédias e o teatro de fantoches nos circos ciganos; os autos natalinos das Folias de Reis ou Reisados, assim como a Coroação de reis negros e seus cortejos. Esses expressivos eventos se desenvolviam por inúmeras cidades e conglomerados urbanos em expansão, através de gêneros, formas e formatos os mais diversificados e híbridos, com a participação coletiva de vários extratos sociais e repercussão extraordinária.

#### A FESTA BARROCA: PERFORMANCES RITUAIS RELIGIOSAS, PROCISSÕES E CELEBRAÇÕES FESTIVAS

No Brasil do século XVI, o teatro catequético de Anchieta e da Companhia de Jesus viceja e predomina com quase exclusividade, tendo como função civilizatória e religiosa básica expandir o domínio europeu por meio também da catequese dos povos indígenas. Já no XVII, os eventos comemorativos aos poucos se sobressaem e, de certo modo, se sobrepõem às dramatizações quinhentistas do teatro dos jesuítas. Como acentua Prado, nos setecentos, este furor executado por via das representações teatrais continua em várias localidades, como na Bahia, no Pará e Maranhão, mas “amenizada a fúria catequética, abrandada a surpresa do encontro inicial com a cultura indígena, essa dramaturgia perde impulso, reduz-se à sua verdadeira dimensão de exercício escolar. Já não interessa tanto, nem como realização, nem como notícia digna de registro”. E acrescenta:

Em compensação, começam a surgir, ainda muito timidamente, os espetáculos cívicos comemorativos. No Rio de Janeiro, em 1641, a restauração da monarquia portuguesa dá ensejo à encenação de “uma comédia”. E em 1662, na Bahia, a Câmara de Salvador toma providências relativas à representação de “comédias” em homenagem ao casamento de Carlos II da Inglaterra com a infanta portuguesa D. Catarina.

Segundo ainda o autor, esse “pouco é quase tudo que se sabe sobre o teatro do século XVII, se excetuarmos um fato de alcance mais literário que propriamente dramático”. Ele refere-se aqui ao escritor baiano Manuel Botelho de Oliveira, em cuja obra, publicada em 1705, *Música do Parnaso*, constam duas peças: *Hay Amigo para Amigo e Amor, Enganôs y Celos*.<sup>4</sup>

É no século XVIII, em pleno Ciclo do Ouro, que essas festividades atingem seu ápice e sofisticação, espalhando-se por toda Minas, ostentando o poder do Império, dos colonos enriquecidos e da Igreja católica. Nessa paisagem, destaca-se Vila Rica, o principal centro de cultura do século, “a cidade do barroco em arquitetura, escultura, música e poesia”, posição ímpar que é propiciada pela “descoberta e a exploração de fabulosas riquezas de ouro, de diamantes e outras pedras preciosas que desde cedo propiciaram os lazeres e os gastos que a arte supõe”. Da opulência deriva também

a magnificência dos templos [...] que iriam servir de cenário para grandiosas celebrações, para significativas representações, nas quais o povo, enriquecido pelo Senhor, manifestaria seu júbilo e sua gratidão, por meio de cantos, de músicas de banda, procissões, declamação de poesias, danças e até desfile de gente mascarada, tudo isso muito naturalmente entremeadado com orações.<sup>5</sup>

Em seus relatos e registros, viajantes europeus iriam se escandalizar com essa mistura carnalizada do sagrado com o profano,

4 PRADO, 2012, p. 30.

5 HESSEL, 1974, pp. 5–52.

destacando a permissiva sensualidade que ocorreria no interior mesmo das igrejas. O fato é que, sob o signo lúdico da festa, representações teatrais em inusitados formatos expandiam-se pelas espacialidades dos agrupamentos urbanos, metamorfoseados em múltiplos e engenhosos cenários.

No livro *Resíduos Seiscentistas em Minas*, Ávila reedita, em *facsimile*, a minuciosa descrição que, em 1734, fez Simão Ferreira Machado das festividades do *Triunfo Eucarístico*, evento que assinala, em 1733, a “inauguração da nova matriz do Pilar”, em Vila Rica, em que “os elementos propriamente litúrgicos se confundiam [...] com os elementos de fundo profano, compondo um espetáculo de intenso colorido rítmico e visual que não escondia seu substrato barroco”.<sup>6</sup> Ávila ressalta que a “solenidade, preparada com cuidadosa antecedência, tendo como ponto principal a procissão de trasladação do Santíssimo da igreja do Rosário para a que então se inaugurava, constituiu sem dúvida a maior promoção da espécie levada a efeito no período colonial brasileiro”. Ali até os cavalos eram enfeitados com plumas e pedras preciosas, havendo ainda “serenatas, cavalhadas e corridas de touros”. E acrescenta:

No longo cortejo, para o qual se abriu uma nova rua ligando os dois templos, viam-se em ricos trajes de gala as diversas irmandades de brancos, pardos e negros já existentes então em Vila Rica e, em torno dela e de seus estandartes e santos padroeiros, uma complexa trama coreográfica em que se mesclavam grupos de dançarinos, conjuntos musicais, carros de triunfo, personagens a cavalo, alegorias mitológicas, cartazes com poemas alusivos ao acontecimento, etc., buscando cada figurante realçar mais a sua original indumentária, feita de seda, veludo ou damasco e adornada de ouro e pedraria. A arquitetura e a escultura do efêmero salientavam-se nas ruas ornamentadas de arcos, mastros, guirlandas e outros artefatos plástico-visuais, com as casas vistosamente alcatifadas de colchas e cortinas nas janelas, sendo que à noite o ambiente ganhava uma atmosfera feérica, seja pelas luminárias acesas por toda a vila, seja pelos castelos de fogos e jogos pirotécnicos.<sup>7</sup>

Em festa similar, a grandiosa celebração do *Áureo Trono Episcopal*, ocorrida em Mariana, no ano de 1748, apresentava, ao longo do cortejo, a participação de grupos de negros e de indígenas. Estes últimos, numa “dança de Carijós ou gentio da terra [...], ao som de tamboril, flautas e pífaros pastoris”, e os negros “formados em duas alas, com bandeiras, tambores e instrumentos e cantos a seu modo”.<sup>8</sup>

As narrativas da época nos revelam a realização de um espetáculo teatral *sui generis*, que extravasa do espaço público das ruas para as residências e naves das igrejas e catedrais, composto por várias outras atividades, tais como espetáculos circenses, montagens dramáticas em palcos improvisados, engenhosos aparatos cenográficos, suntuosos figurinos e adereços deslumbrantes, quer dos atores e partícipes, quer dos animais que compunham os quadros. O que faz supor, de acordo com Hessel, uma direção teatral do evento em seu todo ou em suas partes. Este autor aproxima essas representações de espetáculos cênicos da contemporaneidade, observando nessas festividades seus efeitos espetaculares e significativos índices de teatralidade:

Estabelece-se, nos desfiles descritos, e que precedem a procissão de 24 de maio, uma conotação de *féerie* coreográfica com o moderno carnaval carioca, pela profusão do colorido e pelo movimento e monumentalidade dos quadros. Há na concepção da coreografia, tal como a relata Simão Ferreira Machado, qualquer coisa que a aproxima, guardadas as devidas proporções, do espetáculo cinemascópico ou do balé dos nossos dias. Depreende-se da coordenação das danças (de turcos e cristãos, de romeiros, de músicos), dos carros triunfais, das figuras alegóricas e das representações mitológico-cristãs, a existência de uma direção que sabia jogar com recursos e efeitos de ritmo e contraste, inclusive elementos de surpresa.<sup>9</sup>

6 ÁVILA, 1978, p. 2.

7 Idem, p. 3.

8 Apud ÁVILA, 2012, p. 158.

9 HESSEL, 1974, p. 54.

As descrições dos aparatos cenográficos, os luxuosos figurinos e arranjos, a composição cênica dos desfiles, a configuração dramática dos espetáculos, nos ensinam pensar, com Hessel e com Ávila, na participação efetiva dos mestres artistas da época, seja na arte e artes da madeira e da metalurgia, seja na montagem de ateliês para desenho e confecção dos trajes e das demais peças, o que pode motivar promissoras pesquisas sobre a participação efetiva de pintores, arquitetos, desenhistas e poetas, não apenas nas montagens cenográficas e de vestuário, mas também na concepção e criação dos roteiros, que podem ter sido incipientes enredos dramáticos para os espetáculos, acrescentaríamos nós.

O espetáculo feérico das festas religiosas reatualiza várias fontes performáticas europeias, sejam elas as celebrações palacianas, à moda da corte francesa de Luís XIV; sejam as procissões de Corpus Christi; além de uma série de outros elementos da prática teatral medieval, dentre eles, a ocupação espacial da cidade, tornada cenário. Instalavam-se nas ruas e eram dispostos nos cortejos quadros representativos de fragmentos e passagens da narrativa bíblica do Velho e do Novo Testamento e da mitologia clássica greco-romana, o que nos remete aos Mistérios, Milagres e Moralidades, gêneros do medievo, e aos Autos Sacramentais, principalmente os de origem ibérica, à moda de Lope de Vega e mesmo de Gôngora e de Calderón. Conforme Hessel, nesses eventos o teatro ocupava “lugar de honra, aproximando-se do *teatro total*, visto compreender, além de poesia, texto recitado e gesticulado, dança, canto coral e participação ativa do público na ação dramática”.<sup>10</sup> Ao que Ávila complementa:

*A emergente sociedade urbana abria, por outro lado, espaço para formas mais elaboradas de manifestação do gosto e da demanda de lazer das populações, passando a estrutura da festa pública a incluir regularmente a presença do teatro — as três noites de comédias ou óperas, como relatam os documentos — e, com bastante frequência, a realização de encontros de poetas — as chamadas academias — em competições versando assuntos circunstanciais, geralmente ligados à própria motivação festiva.*<sup>11</sup>

Tudo realizado sob a aura da estética barroca, feérica e espetacular, na qual a festa concretiza o jogo lúdico das cores e do fulgor cromático, a aliança entre elementos contraditórios ou díspares, o exagero na figuração e expressões formais, a sofisticação das criações musicais, causando um efeito sinestésico que expande a percepção sensorial e o apelo aos sentidos. A paisagem cromática e toda a linguagem dos movimentos no gesto interpretativo e nos arranjos figurativos, nos ornamentos, recorrentes na pintura e imagística sacra, assim como os cantos e danças que coreografam o rito católico, descortinam e enfatizam o perfil dramático das representações de rua e sua natureza lúdica, sensorialmente esfuizante e mesmo sensual. A primazia da atmosfera espetacular, em seus excessos de despojamento e de publicidade, a composição cênica deslumbrante, criam o efeito dramático pelo qual as emergentes vilas e cidades, de modo dionisíaco, exercem sua motivação devocional e suas profissões de fé, no que o narrador do *Triunfo Eucarístico* chama de um “teatro religioso”.

#### AS CERIMÔNIAS FÚNEBRES

Ávila observa que o barroco “assumiu muitas vezes a função persuasória destinada a realçar e infundir, através da imagem plástica ou da metáfora literária, o sentimento reflexivo diante da morte, a consciência místico-reflexiva da efemeridade do mundo”. Nas exéquias de figuras públicas importantes, principalmente as aristocráticas, se conformaria “uma verdadeira cena de teatralização da morte”, em atos dramáticos nos quais se observam os mesmos índices de dramatização, pois tal cena “não dispensava sequer uma cenografia adequada à natureza do espetáculo”, realizada com o mesmo esmero de outras representações.<sup>12</sup> Essa rica tradição ainda hoje fertiliza as procissões e representações, em Minas e em outros estados, das cerimônias e rituais católicos, sejam as realizadas pela Igreja, sejam as que se tornaram eventos teatrais ao ar livre, de enorme repercussão, principalmente as que encenam a Paixão e Morte de Cristo.

10 Idem, p. 53.

11 ÁVILA, 2012, p. 149.

12 ÁVILA, 2012, p. 171.

Nesse rol de teatralizações que compõem uma espécie de teatro do sagrado, há que se aludir também às dramatizações nas cerimônias de *Coroação de Reis* negros, realizadas pelas confrarias de negros de Minas, no século XVIII, mas de que há notícia, no Brasil, desde o século XVII, incluindo, além da coroação das majestades negras, cortejos de grupos pela cidade, nos quais podemos identificar a instalação de um poder organizacional alterno, de uma reconfiguração cosmogônica e de modos performáticos de matrizes africanas, principalmente as de ascendência banto. A figura lendária de Chico Rei seria, em Minas, a origem desse cerimonial.<sup>13</sup> Na festa do *Áureo Trono*, conforme aqui relatado, há descrição da formação das alas de danças de indígenas e de negros. Além dos Reinados, as Folias de Reis ou Reisados apresentam uma tessitura teatral muito próxima dos autos natalinos medievais, nos quais, já no Brasil, matrizes performáticas europeias e africanas se fundem na composição das celebrações.

Nas festividades, que se estendiam por dias, e mesmo por semanas, havia sempre lugar para a representação teatral *stricto sensu*, em palcos improvisados e, posteriormente, nas Casas de Ópera.

#### CASAS DE ESPETÁCULO: OS PALCOS IMPROVISADOS

Além das performances celebrativas de rua, sob os auspícios da Igreja católica e do poder público, desde o século XVII há notícias de representações teatrais realizadas em pequenos e improvisados palcos e tabladados, nas casas dos senhorios, ao modo dos *currales* e *outeros* espanhóis, além da popular leitura e recitação de textos dramáticos em saraus. Curt Lange assim as destaca:

Em lugares isolados e distantes da Metrópole, o teatro como divertimento sadio para o povo foi cultivado com grande paixão. Em palanques ou tabladados, nos primeiros tempos da colonização, e, mais tarde, em modestas casas, as Casas de Ópera, mencionadas tantas vezes na documentação histórica do período colonial, os três poderes, o político, o administrativo e o eclesiástico, presidiavam a representações desenvolvidas no

correr do tempo com grande dedicação e boa técnica.<sup>14</sup>

Em todas as grandes cerimônias e festividades, que geralmente se estendiam por vários dias ou semanas, a representação de peças era comum, às vezes adaptadas à linguagem e ao gosto do público. Tanto na celebração do Triunfo Eucarístico, quanto na do Áureo Trono Episcopal, as apresentações teatrais de palco são exaltadas, e consideradas com grande prestígio as encenações de comédias (termo que na época designava toda e qualquer peça e não necessariamente o gênero cômico), montadas em palcos ornados com suntuosidade. No Triunfo Eucarístico, por exemplo, o tablado “das comédias se fez junto da Igreja custoso na fábrica, no ornato, e aparência de vários bastidores: virão-se nelle insignes representantes, e gravíssimas figuras: forão as comédias: *El Secreto a voces: El Príncipe prodigioso: El Amo criado*”.<sup>15</sup> Calderón de la Barca é autor das duas primeiras, com uma ligeira correção do título, e D. Francisco de Rojas Zorrilha, da última. No Áureo Trono, além de uma récita de poemas, “se representou hum acto comico, dedicado ao feliz nome de S. Excellencia na alegoria da exaltação da cruz de Christo, a que se dirigião as heroicas acções e lances da obra”.<sup>16</sup>

Há notícias dessas encenações em várias cidades, como Sabará, Diamantina, São João del Rei e Vila Rica, por exemplo. Em Vila Rica, já em 1727, antecedendo a própria procissão do Triunfo Eucarístico, Dom João V, rei de Portugal, dirige-se em carta a Dom Lourenço de Almeida, fazendo menção às “muitas ocasiões públicas que ali se oferecem, em que se fazem teatros para assistirem os Governadores”.<sup>17</sup> Em outra missiva do mesmo ano, o rei determinava “a ordenação dos lugares a serem ocupados pelas autoridades da capitania em dias de teatro e festas públicas”.<sup>18</sup>

13 Cf. MARTINS, 1997.

14 Apud HESSEL, 1974, p. 58.

15 ÁVILA, 1967, p. 15.

16 Idem, p. 33.

17 LANGE, apud HESSEL, 1974, p. 55.

18 ÁVILA, 1978, p. 3.

Dentre esses lugares de encenação, vários autores dão destaque ao teatro de bolso construído na casa de Chica da Silva, no qual várias peças, comédias, operetas e mesmo tragédias, de vários autores estrangeiros, foram representadas com certa regularidade, possivelmente entre 1753 e 1771, dentre elas *Os Encantos de Medea e Anfitrião, ou Júpiter e Alcmena*, de Antônio José da Silva, o Judeu, autor nascido no Brasil, mas considerado pela historiografia como português, além das comédias *Chiquinha, Pelo Amor de Deus e Porfiar amando*. Joaquim Felício dos Santos, em *Memórias do Distrito Diamantino*, assim descreve a habitação de D. Francisca da Silva e nela o belo teatrinho:

um magnífico edifício, em forma de castelo [...] soberbamente construído, com sua rica e linda capela, uma espaçosa sala, que servia de teatro particular, o único que então havia ou era permitido, com todos os apetrechos necessários; com seu delicioso jardim de exóticas e curiosas plantas, cascatas artificiais, fontes amenas cujas águas corriam por entre conchas e cristais, sombreado por arvoredos exquisitos, transplantados da Europa.<sup>19</sup>

O teatro de Chica foi “o núcleo pioneiro de espetáculos regulares em Minas [...], um importante centro de irradiação do teatro na capitania, dali saindo atores-cantores para a própria Casa da Ópera de Vila Rica”, que dali a algumas décadas ocuparia lugar de destaque na cena teatral mineira.<sup>20</sup>

### O CIRCO CIGANO

As atividades circenses, exercidas principalmente por grupos de ciganos, mambembes por excelência, eram populares e já então expostas a preconceitos e perseguições, como se observa em uma correspondência de 1727, em que a autoridade eclesiástica, o Bispo Dom Frei Antonio de Guadalupe, tenta proibir a prática das representações de “comédias e óperas imorais” dos ciganos, solicitando instruções ao Sacro Ofício

para corrigir os grandes males que causam os ciganos e os judeus que infestam as povoações da Capitania, principalmente instalados na Vila Rica do Oiro

Preto, provocando grandes danos, roubos e heresias, celebrando cultos profanos e realizando, com grande aparato, comédias e óperas imorais, em afronta aos sagrados preceitos da Santa Igreja.<sup>21</sup>

Esses tipos de tablado permanecerão ativos até serem superados pela instauração das Casas de Ópera. E serão estas que darão novo impulso ao teatro *stricto sensu*, motivando a sua prática mais regular, promovendo o requinte dos repertórios e dos gêneros que serão disseminados ou introduzidos e que encontrarão sucesso, dentre eles a ópera e a tragédia neoclássica.

### AS CASAS DE ÓPERA

Em 1770, inaugura-se a que é considerada a primeira casa de teatro na América do Sul, a Casa da Ópera de Vila Rica, o que impulsionou o ofício teatral, criando uma espacialidade própria e mais adequada para as atividades cênicas, que, mesmo modestamente, inspiravam-se nos moldes europeus. A historiografia destaca a importância dessas casas de espetáculo para o florescimento das atividades teatrais no período, vindo a fomentar a realização de uma variedade maior de espetáculos com recursos cênicos talvez mais arrojados, conforme afirma Magaldi:

Procurava-se tirar o teatro dos locais de empréstimo, como as igrejas e os palácios, para uma residência própria. O edifício tendia a fixar a vida cênica, trazendo-lhe a regularidade, indispensável a um labor fecundo. Plantaram-se as salas, para que os elencos e os autores encontrassem preparado o seu laboratório de trabalho.<sup>22</sup>

19 SANTOS, 1956, p. 160.

20 ÁVILA, 1978, p. 6.

21 Arquivo Histórico das Colônias, apud ÁVILA, 1978, p. 44.

22 MAGALDI, 2004, p. 33. Há alusões à existência de teatros anteriores a 1770, tanto em Vila Rica quanto em Sabará, sem, no entanto, dispormos de registros comprováveis (vide HESSEL, 1974, p. 61; SEIXAS SOBRINHO, 1961, p. 32; e ÁVILA, 1978, p. 8).

Há que se lembrar também a recomendação das autoridades coloniais para a ampliação da atividade teatral e para a expansão das casas de ópera, estimulando

o estabelecimento dos teatros públicos bem regulados, pois deles resulta a todas as nações grande esplendor e utilidade, visto serem a escola, onde os povos aprendem as máximas sãs da política, da moral, do amor à pátria, do valor, do zelo e da fidelidade com que devem servir aos soberanos, e por isso não só permitidos, mas necessários.<sup>23</sup>

No caso de Vila Rica, os primeiros cinco anos de atividades exitosas de seu teatro devem-se em muito a João de Sousa Lisboa, cuja correspondência, entre 1770–1775,

revela o interesse com que se empenhou na manutenção da Casa de Ópera, tudo fazendo para assegurar a qualidade e variedade dos espetáculos. Ao mesmo tempo em que agencia atores em Sabará e no Tijuco, ele encomenda ou permuta peças em Lisboa e na própria capitania, manda compor e copiar solfas, preocupa-se com a emulação dos operistas de São João del-Rei, além de cuidar de detalhes finais de pintura e decoração do teatro.<sup>24</sup>

As Casas de Óperas são edificadas em várias cidades (Sabará, São João del Rei, Tijuco, Paracatu) a partir de 1770, assim como em outras localidades do território brasileiro, crescendo também o número de companhias teatrais em Minas e um maior intercâmbio entre elas. E de fato as casas fomentarão, a partir de então, uma atividade teatral mais constante e mais complexa em termos dos gêneros e formas teatrais nelas encenados, contribuindo também para a sofisticação na interpretação dos atores, a concepção do aparato cenográfico próprio para a caixa teatral, a adaptação dos textos dramaturgicos e mesmo no estímulo ao incipiente esboço de uma dramaturgia. Esta, um pouco mais adiante, principalmente na segunda metade do século XIX, encontrará uma fértil realização, quando esse influxo adentra a então capital do país, a cidade do Rio de Janeiro, onde florescerão, além da dramaturgia, os ligeiros gêneros teatrais, principalmente os de feitura cômico-musical, como

os *maxixes* e as *revistas*, fazendo jus à pujante herança musical e teatral mineira oitocentista.

## A DRAMATURGIA

Tanto nos tablados quanto nas Casas de Ópera, havia um repertório de peças europeias, principalmente de Espanha, recitadas e montadas em sua língua de origem, o castelhano, coincidindo, talvez, com a dominação e hegemonia política e cultural da Espanha sobre Portugal em parte daquele século. Muitos autores, dentre eles Plauto, Gôngora, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Antônio José da Silva, Metastásio, por exemplo, compunham as bibliotecas dos intelectuais da época e eram declamados nos saraus da elite, o que incluiria, já no XIX, Molière. As *Cartas Chilenas*, de Tomás Antônio Gonzaga, devem ter sido aí divulgadas, em manuscritos. De autores brasileiros, ficou, como já mencionamos, o *Parnaso Obsequioso* de Cláudio Manuel da Costa, escrito para ser executado com música, que foi encenado na Casa de Ópera de Vila Rica, em 1768. Cláudio, admirador de Metastásio, traduziu para o português várias de suas óperas e seu texto revela uma clara influência do mestre italiano. O *Parnaso*, em louvor ao aniversário de D. José Luís de Menezes, Conde de Valadares, Governador e Capitão-General da Capitania de Minas Gerais, resultaria, segundo Magaldi,

num coro das Musas e dos deuses olímpicos em louvor do aniversariante, novo governador das Gerais. Estranharíamos o tom jubilatório da pequena obra se ele não fosse norma em todas as manifestações públicas da época. O elogio estende-se a todo o tronco dos Menezes. O mérito teatral é escasso, num verso duro, precioso e europeizante, que faz referência à “fereza” da terra.<sup>25</sup>

A importância de Cláudio para o teatro, no entanto, vai muito além de seu texto, pois, como advoga Ávila, o poeta “se achou desde cedo estreitamente ligado à história local do

23 Cf. SOUSA, 1960, p. 109.

24 ÁVILA, 1978, p. 7.

25 MAGALDI, 2004, p. 30.

teatro, seja como autor e tradutor, seja como um dos incentivadores da criação da Casa de Ópera, ao tempo de Sousa Lisboa, e é admissível pensar que o êxito do empresário tenha decorrido em boa parte do interesse pessoal do poeta”.<sup>26</sup> No arrolamento que faz de sua obra, em 1759, a lista de textos inclui, além da poesia, várias peças.<sup>27</sup> Pesquisas documentais tornam possível supor que outros poetas inconfidentes, como Alvarenga Peixoto, Silva Alvarenga e, posteriormente, Lucas José de Alvarenga, também escreveram para o teatro.

A partir de 1770, a representação de óperas torna-se bastante constante e popular. Vale lembrar, como adverte Prado, que o termo ópera no “contexto nacional, como no português, aplicava-se, se não a todas, a qualquer peça que contivesse números de canto, executados de conformidade com os recursos musicais de cada cidade”. E continua:

Ao contrário das peças espanholas, importadas a princípio, ao que parece, na língua original, as óperas italianas passavam sempre por Lisboa, de onde já vinham traduzidas ou adaptadas, às vezes com títulos modificados e quase sempre sem menção do autor, através de edições chamadas de “cordel” por serem vendidas nas ruas ou ficarem expostas nas lojas por barbantes. Em literatura, o vocábulo tomou logo um sentido popularesco e pejorativo. Mas em teatro, muitos autores, entre os mais ilustres, Molière, Voltaire, Goldoni (os três encenados ocasionalmente no Brasil), encontravam em tais folhetos, graficamente pobres e de duvidosa idoneidade editorial, um veículo rápido e barato de difusão em língua portuguesa.<sup>28</sup>

Ainda sob o privilégio de representações de óperas, a partir da inauguração das casas de espetáculo, afirma Ávila:

embora com considerável defasagem, a ópera foi francamente cultivada no Brasil na segunda metade do século XVIII. É a época em que surgem as Casas de Ópera, a exemplo das do Padre Ventura no Rio de Janeiro e de Sousa Lisboa em Vila Rica. E a partir daí os programas oficiais das festas gratulatórias, ao se referirem

aos espetáculos teatrais de circunstância, já não falam mais em “três dias de comédias” e sim em “três dias de ópera pública”.<sup>29</sup>

No precioso livro *O Teatro em Minas Gerais: Séculos XVIII e XIX*, Ávila reproduz, em *facsimile*, alguns desses programas, desenhos de teatros, trechos de algumas obras, além de minuciosamente listar parte dessa programação.

#### A FUNÇÃO ATORAL: NEGROS E MULHERES

É importante destacar, na atividade atoral da época, a participação de vários extratos sociais que integravam as representações, sendo que o “nível social dos atores e cantores improvisados, de acordo com o grupo em que atuavam, compreendia desde negros alforriados e mulatos até estudantes, professores de primeiras letras, funcionários públicos, caixeiros de lojas, modestos negociantes e militares”.<sup>30</sup> É comum e bastante efetiva a participação regular de negros como virtuosos na composição dos elencos, em todos os papéis, mesmo nos de personagens brancos, assim como a participação de mulheres nos papéis femininos, rompendo a lógica de outros centros em que a figura feminina era ainda representada por homens. Já nas *Cartas Chilenas*, Tomaz Antônio Gonzaga, atestara e defenestrara a participação de negros nas montagens, de forma preconceituosa. Em uma passagem emblemática das *Cartas*, ele deplora que, nas festividades promovidas pelo satirizado governante, “os três mais belos dramas se estropiem, / repetidos por bocas de mulatos”.<sup>31</sup> Em outro fragmento, ele assim versa o seu preconceito: “A ligeira mulata, em trajes de homem, / Dança o quente lundum e o vil batuque”.<sup>32</sup>

26 ÁVILA, 1978, p. 12.

27 Cf. SOUSA, 1960, p. 126.

28 PRADO, 2012, p. 44.

29 ÁVILA, 1978, p. 9.

30 PRADO, 2012, p. 44.

31 GONZAGA, Carta 6, p. 842.

32 *Idem*, p. 843.

Além da já costumeira atuação de negros nos eventos cênicos, nos quais alguns se tornaram famosos pela expertise na interpretação dos papéis, havia também “grupos profissionais de atores e, inclusive, a participação, revolucionária para o tempo, de mulheres nos elencos”.<sup>33</sup> A participação emblemática de mulheres se tornaria uma das marcas do teatro em Vila Rica, tendo em vista que essa inovação, que revolucionava “as regras de interpretação e a moral da época [...] logo se consolidou, porquanto, quinze anos depois, o grupo de artistas mulatos, tornado famoso pela referência de Gonzaga, incluía normalmente as figuras femininas de Violanta Mônica, A. Fontes e Joana Maria”, atrizes que se tornaram célebres em sua própria época.<sup>34</sup>

Apesar do modo pejorativo com que Gonzaga se refere à participação de negros nas atividades teatrais e mesmo da repetição desse preconceito em parte da historiografia moderna,<sup>35</sup> o trânsito desses atores e músicos pelas cidades sublinha certo grau de profissionalização e de expertise de alguns desses performers, pois eram eles requisitados para atuar em produções teatrais mais complexas em outras localidades de Minas e mesmo na cidade do Rio de Janeiro, que se tornará, no século XIX, o grande centro produtor de teatro no Brasil.<sup>36</sup>

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos afirmar, sem risco, a partir dessa breve descrição da atividade teatral em Vila Rica e em outras regiões de Minas, a presença pulsante do teatro, nas formas híbridas remanescentes das procissões e de outros gêneros da cena europeia medieval, além de na modalidade de representações dramáticas *stricto sensu*, nas quais predominavam peças e adaptações de autores europeus, principalmente os espanhóis, assim como óperas e operetas ao estilo de Metastásio, seja nos

tablados improvisados, seja nos palcos fixos das Casas de Ópera. Esses eventos testemunham uma paisagem teatral expressiva, fabulosa no arranjo e composição dos espetáculos, e variada no uso de formas e gêneros nos quais se mesclam várias tradições.

Na sociedade colonial escravocrata, Prado, assim como outros autores, aponta as três instâncias de poder que sustentaram a atividade teatral, a saber, “o Ouro, o Governo e a Igreja”. O Ouro, “símbolo da vida econômica”; o Governo, que, estimulando a edificação das “Casas de Ópera”, formava “uma espécie de cultura urbana” em volta das cortes, utilizando o teatro como meio pedagógico da missão civilizatória e cívica; e a Igreja como um dos maiores interessados e grande agenciador.<sup>37</sup> A festa, lugar e cenário por excelência do teatro e da teatralidade do espetáculo barroco, seria também espaço simbólico cultural no qual geminaria, segundo Ávila, uma certa ideia de identidade:

*essa carnavalização ou ruptura do senso de gravidade do mundo, seja na órbita material, seja nas projeções do espírito, atuaria sempre como um indicador de mentalidade, no caso a mentalidade de um complexo inter-racial caminhando em seu ensaio de nacionalidade. Daí os interstícios que a festa abriu entre nós, enquanto veículo de carnavalização, no esquema das relações de poder, quer político, quer religioso, deixando com isso de atuar como mero instrumento ideológico para significar, mais vincadamente, uma saída antropológica no terreno da interação entre diferentes componentes étnicos da cultura e atitude existencial. Colocando num mesmo palco atores de fala e máscaras diversas como o colono de origem portuguesa, o trabalhador negro e o remanescente indígena, ao lado do fortuito elemento estrangeiro, a festa*

33 ÁVILA, 2012, p. 167.

34 Idem, 1978, p. 10.

35 Cf. PRADO, 2012.

36 No Século XIX, com a alçamento do Rio de Janeiro como importância econômica e cultural, a sociedade branca, habitué do teatro, reclamará

desse travestimento e da presença atoral negra no protagonismo da cena, exigindo a mudança que segregará o ator negro à periferia do palco, até quase excluí-lo por completo, como ator e como personagem da cena, fazendo prevalecer, a partir de então e até a sua contestação no século XX, a prática de se pintarem de preto os atores

brancos (*black faces*), mesmo em papéis de personas e figuras negras. A presença do negro em caricaturas grosseiras e grotescas de si mesmo prevalecerá, mesmo quando protagonistas, por algum tempo, nas comédias ligeiras e revistas cômicas de início do século XX.

37 PRADO, 2012, p. 51.

colonial brasileira ultrapassou um espaço tradicional de discurso de poder, buscando concatenar em seu lugar um espaço de discurso de identidade cultural.<sup>38</sup>

A festa, assim, regeria todo o complexo cenário social colonial, movido pelo sistema escravocrata, sua energia e força econômica propulsora. Subjugada e politicamente dependente de Portugal, esta sociedade estaria, com o ouro exaurido e a opressão portuguesa acirrando-se, em vias de ensaiar as revoltas e insurgências que marcariam, de modo agônico, as últimas décadas do século.

Como imagem icônica do período, na sua variedade de formas e engenhosas realizações, o espetáculo cênico espelha a própria teatralidade barroca que se esparge e se reifica por todas as artes da época, recobrin-do o alinhamento de elementos díspares, a concentração e expansão do jogo lúdico de linguagens e gêneros, o cromatismo ornamental das procissões, já recorrente no tônus imagético da estatuária sacra, o perfil dramático e exuberante das composições visuais e das partituras musicais, promovendo o êxtase dos sentidos. Um teatro barroco de formas híbridas, visualmente deslumbrante, cenograficamente engenhoso, peculiar também na concepção dos enredos, na criatividade de figurinos e adereços, e inovador na atividade atoral, da qual participavam negros e mulheres, em papéis de protagonistas.

Nesses compósitos, cênicos por excelência, se manifestam a “vertigem do lúdico”, a “abismação metafísica”, “o sensorial e o maravilhoso” do Barroco, conforme Ávila. E compõem eles, no nosso modo de percebê-los, um teatro de formas e linguagens híbridas, simultaneamente devocional e dionisíaco, plasmando a estética e o gosto da sociedade da época, nas pompas de seu apogeu e mesmo nas agruras de seu declínio.

38 AVILA, 2012, p. 179.

## REFERÊNCIAS

- ÁVILA, Affonso. *Resíduos seiscentistas em Minas*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1967.
- . *O teatro em Minas Gerais: séculos XVIII e XIX*. Ouro Preto: Secretaria Municipal de Turismo e Cultura da Prefeitura Municipal de Ouro Preto & Museu da Prata da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar, 1978.
- . *O lúdico e as projeções do mundo barroco I: uma linguagem a dos cortes, uma consciência a dos lucos*. 3ª edição, 1ª reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2012 (primeira edição, 1971).
- GONZAGA, Tomaz Antônio. Cartas Chilenas. In: PROENÇA FILHO, Domicio (Org.). *A poesia dos inconfidentes – Poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1996.
- HESSEL, Lothar Francisco. *O teatro no Brasil da colônia à regência*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1974.
- MACHADO, Simão Ferreira. Triunpho Eucharistico. In: ÁVILA, Affonso. *Resíduos seiscentistas em Minas*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1967.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. 6ª edição. São Paulo: Global, 2004.
- MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- PRADO, Décio de Almeida. In: FARIA, João Roberto de (Dir.). *História do Teatro no Brasil*. v. 1. São Paulo: Perspectiva, Edições SESCSP, 2012.
- SANTOS, Joaquim Felício dos. *Memórias do distrito diamantino*. 3ª edição. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1956.
- SEIXAS SOBRINHO, José. *O teatro em Sabará, da Colônia à República*. Belo Horizonte: Editora Bernardo Álvares, 1961.
- SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. v. 1. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960.

# O EROTISMO DAS MINAS E O FEMININO DE NINGUÉM

LUCIA CASTELLO BRANCO

o texto refere-se ao real  
como se tivesse  
a forma de um rapaz;

mas, se a forma fosse outra,  
a de uma rapariga, por exemplo,  
pergunto-me ainda  
se, no lugar cavo do seu sexo,

não deveria repousar  
em permanência,  
a mão direita de sua mãe.<sup>1</sup>

1 LLANSOL, Maria Gabriela. *Onde  
vais, Drama-Poesia?* p. 172.

O que significa nascer nas Minas? O que pode significar nascer menina? O que significa nascer mulher e escritora? São estas as questões que me ocorrem, quando, ao me debruçar sobre o erotismo na literatura mineira, escolho falar delas, as meninas, num deslocamento que pretende ir do que um dia chamei de escrita feminina<sup>2</sup> para o que depois venho chamando, inspirada em Maria Gabriela Llansol, de feminino de ninguém.<sup>3</sup>

Este “de ninguém”, que aqui pretende funcionar como um duplo genitivo, vamos pensá-lo, já de início, como um feminino que não é do masculino, que não é da mulher, mas como um feminino do qual a mulher também faz parte: não todas as mulheres, não toda mulher, a mulher não toda.<sup>4</sup> Mas esse “ninguém”, na obra de Maria Gabriela Llansol, na figura do feminino de ninguém, tal como ela o nomeou, refere-se também à poesia, pois trata-se de um feminino que ela conferiu ao falcão Aossê, figura que deriva, como o nome anagramático o sugere, de Fernando Pessoa.

Sabemos que Fernando Pessoa, tendo gerado mais de setenta heterônimos e centenas de poemas, não se deteve, em sua obra, nem na figura do feminino, nem na temática do amor, como é comum na poesia ocidental. Assim, a Pessoa corresponderá, na obra de Llansol, um feminino de ninguém, não referido ao masculino, mas antes a uma ausência de masculino, ou mesmo de pessoa (agora com minúsculas), a um para além do humano, talvez. Vejamos como isso se dá, em *Lisboaleipzig*:

*Passeava-se distraidamente por Lisboa quando passou por ele uma mulher nova. Sentiu-lhe os seios baterem livres contra a camisa, as pernas e o garbo da garupa (não tinha palavra melhor) caminharem sem entraves como luzes fátuas vistas na luz translúcida de um balão veneziano.*

*Aquele movimento era um misto de substância viva, aragem firme, e luz trémula. Passou por mim foi o que pensou mais tarde, e guardou como expressão exacta um porte altivo e um vestido ao vento. Não é correcto dizer que Aossê nunca a viu. Vira-a, mas sem o rosto. Normalmente, é verdade que o verbo ver alguém supõe um rosto, conhecido ou a conhecer. Não vira ninguém é correcto, mas vira ninguém não é menos próprio: um rosto sem rosto. Fora-lhe mostrado — dir-se-ia — à medida das suas posses [...]*

*Deram-lhe um feminino de ninguém a ver. Viva, veloz, livre, altiva.<sup>5</sup>*

Assim, quando se pensa no feminino de ninguém, na obra de Llansol, é preciso pensar em Pessoa-*personne*, essa “máscara de ninguém”.<sup>6</sup> E, a partir desse poeta para quem a poesia não era uma arte lírica, mas dramática,<sup>7</sup> a partir desse poeta que, à sua maneira, encarnava a própria poesia, é possível pensar no feminino de ninguém, não exatamente como um feminino concedido por Llansol ao poeta, mas à própria poesia. A poesia como um campo contíguo ao feminino, o feminino expandido ao campo da poesia — não teria sido isso o que, de alguma forma, Freud vislumbrou, quando indicou que era preciso perguntar aos poetas o que não era possível desvendar acerca do feminino?<sup>8</sup>

Eis o que também pretendemos abordar neste texto, no campo da poesia expandida: o erotismo na obra de duas poetisas e uma escritora que se deixa atravessar pelo poético, em sua experiência com os limites da linguagem. Refiro-me a Adélia Prado, Laís Corrêa de Araújo e Maura Lopes Cançado. Nesse percurso pelo erotismo nas obras dessas autoras, sugiro que há um caminho que se traça da escrita feminina ao feminino de ninguém. Vejamos como ele se desenha.

2 A esse respeito, ver BRANCO, Lucia Castello. *O que é escrita feminina*.

3 A esse respeito, ver BRANCO, Lucia Castello. In: [fiodeaguadotexto.wordpress.com/2019/03/31/a-luta-cotidiana-pelo-fulgor-13](https://www.wordpress.com/2019/03/31/a-luta-cotidiana-pelo-fulgor-13)

4 Refiro-me, aqui, à lógica do *nãoto-do*, trabalhada por LACAN, Jacques. *O Seminário. Livro 20. Mais, ainda*.

5 LLANSOL, 1994, p. 37.

6 Faço referência, aqui, ao belo ensaio de Leyla Perrone-Moisés, “Pessoa, ninguém?”. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa: além do eu, aquém do outro*.

7 A esse respeito, ver PESSOA, Fernando. *Os graus da poesia lírica*.

8 A esse respeito, ver FREUD, Sigmund. *Feminilidade*. In: ———. *ESB*. p. 134: “Se desejarem saber mais a respeito da feminilidade, indaguem da própria experiência de vida dos senhores, ou consultem os poetas.”

## O EROTISMO DAS MINAS

Para pensarmos o erotismo na literatura, façamos um retorno a Bataille, escritor que se interessou radicalmente pela questão, seja em romances exemplares do gênero, como *História do olho*, seja na teoria que construiu sobre a questão, e que se apresenta em livros que se tornaram clássicos, como *O erotismo*, seja ainda em outros de seus ensaios, como *A experiência interior*, em que investiga a experiência mística, que mantém, segundo ele, íntima articulação com o erotismo.

Para Bataille, o erotismo pode se apresentar em três vertentes: o erotismo dos corpos, o erotismo sagrado e o erotismo dos corações. Neste último, ele não se detém muito, em *O erotismo*, mas o suficiente para sabermos que, no erotismo dos corações,

**o ser amado não escapa mais, ele é apreendido, na vaga lembrança de possibilidades sucessivas que surgem na evolução do erotismo. O que abre sobretudo a consciência clara a essas possibilidades diversas, inscritas no longo desenvolvimento que vai até o poder da profanação, é a unidade dos momentos extáticos, abrindo os seres descontínuos ao sentimento da continuidade do ser. Uma lucidez extática é acessível a partir daí, ligada ao conhecimento acerca dos limites do ser.**<sup>9</sup>

Partindo do pressuposto de que o erotismo é justamente o impulso que nasce da tensão entre o contínuo e o descontínuo, entre a vida e a morte, Bataille, em uma nota um tanto enigmática, distingue o erotismo dos corações dos demais, por este apontar para uma certa “unidade dos momentos extáticos”. Parece haver, no erotismo dos corações, “uma lucidez extática”. E essa lucidez se deve, justamente, a um certo “conhecimento acerca dos limites do ser”.

Pensemos no erotismo dos corações como aquele que, por sua qualidade de êxtase, mas de êxtase lúcido, ou de lucidez extática, mais se aproxima da poesia e dos versos de Rimbaud citados por Bataille, na apresentação de seu livro: “*C’est la mer allée avec le soleil*”. “É o mar alado com o sol” — arriscamo-nos a traduzir, em monstruosa literalidade, buscando unir, numa só imagem, o céu e o mar.<sup>10</sup> E lembremo-nos de que, para Bataille, “a poesia nos leva ao mesmo ponto que cada forma de erotismo, à indistinção, à confusão dos objetos distintos”.<sup>11</sup>

Nesse ponto de indistinção, mas também no ponto de uma lucidez extática, gostaria de localizar, em conjunto, o erotismo na poesia de Adélia Prado e Laís Corrêa de Araújo, e ainda na escritura de Maura Lopes Cançado. Sempre no feminino, quase sempre na dicção do que podemos chamar de escrita feminina, mas nem sempre na dicção do que chamaremos de feminino de ninguém, buscaremos situar a produção de cada uma delas, separadamente.

De qualquer maneira, tomando-as em conjunto, sob o recorte do erotismo, como uma pequena amostragem da produção literária feminina em Minas Gerais, não busco reuni-las em um grupo, mas tomá-las uma a uma. Afinal, como bem observou Lacan, “não há A Mulher”,<sup>12</sup> com o artigo definido que possa designar o universal. O que há é uma mulher, outra mulher, outra mulher. De maneira análoga, podemos pensar a poesia feminina. Ou, nas palavras da própria Adélia Prado: “mulher é desdobrável”.<sup>13</sup>

Tampouco parece-me possível reuni-las sob o rótulo de mineiras, como se o nascimento em Minas Gerais pudesse determinar esta ou aquela dicção. Quando penso em uma, gosto de pensar, sobretudo, nas minas: as meninas e as minas. Como, talvez, possamos ler nos versos de Laís: “Certas partes do corpo / que bem que sonorizam: / — púbis, hímen, vagina — / palavras que balizam /

9 BATAILLE, Georges. *L'Érotisme*. p. 142. Nota 1. [Tradução minha]

10 A literalidade, aqui, vai na mesma direção proposta por Llansol, em sua tradução de Rimbaud para este mesmo verso: “C’est la mer allée avec le soleil”. Na tradução de Llansol, lemos: “É o mar a ir-se / alado com o sol”. In: RIMBAUD, Arthur. *O rapaz raro*. p. 223.

11 BATAILLE. *L'Érotisme*, p. 32.

12 LACAN, Jacques. *O Seminário. Livro 20. Mais, ainda*.

13 PRADO, Adélia. Com licença poética. In: ———. *Adélia Prado. Poesia Reunida*. p. 17. [Bagagem]

a encoberta mina”.<sup>14</sup> Quando penso em outra, prefiro pensar nos campos gerais: a montanha estrada com o sol. Como leio em Maura: “Mas existo desmesuradamente, como janela aberta para o sol”.<sup>15</sup>

Entre umas e outras, a poesia expandida, reencontrada em sua dimensão de eternidade, como nos versos de Rimbaud, recortados por Bataille: “Ela nos leva à eternidade, ela nos leva à morte e, pela morte, à continuidade: a poesia é eternidade. É o mar alado com o sol.”<sup>16</sup>

#### FICO ENTRE MONTANHAS: ADÉLIA PRADO

Digamos que ela se apresente assim: como um contraponto a Carlos Drummond de Andrade. Por isso, o primeiro poema que abre seu primeiro livro publicado, *Bagagem*, já possa anunciar: “Vai ser coxo na vida é maldição pra homem. / Mulher é desdobrável. Eu sou.”<sup>17</sup> Mas, se a licença poética vai ao ponto de opor o homem coxo à mulher desdobrável, isso não garante que ela se sinta confortável em sua posição. Talvez por isso, apesar disso, Adélia Prado, em suas entrevistas, nunca tenha reconhecido escrever numa dicção feminina e nunca tenha verificado qualquer diferença no texto escrito por mulheres.<sup>18</sup>

Mas ela admite que “fica entre montanhas”. E escreve: “Quis fazer uma saia longa para ficar em casa, / a menina disse: ‘Ora, isso é pras mulheres de São Paulo’. / Fico entre montanhas, / entre guarda e vã, / entre branco e branco, / lentes para proteger de reverberações.”<sup>19</sup> Resta investigarmos se o erotismo entre montanhas mantém encobertas as minas.

Esta, que não pretende escrever na dicção feminina, um dia escreveu: “Entre as pernas geramos e sobre isso / se falará até o fim sem que muitos entendam: / erótico é a alma.”<sup>20</sup> Admitamos, então, que esta que fica entre montanhas conheça alguma coisa sobre “Deus e o Gozo d’A Mulher”.<sup>21</sup>

No *Seminário 20*, na lição proferida em 20 de fevereiro de 1973, Jacques Lacan, dedicando-se a pensar o gozo feminino, situou-o no campo do inominável, como um gozo em Deus. “E por que não interpretar uma face do Outro, a face Deus, como suportada pelo gozo feminino?”<sup>22</sup> Inspirado pela leitura de poetas místicos, como Santa Teresa de Ávila, Hadewich d’Anvers e San Juan de la Cruz, bem como por sua interpretação acerca da função do amor cortês na poesia medieval, Lacan situaria o gozo feminino como além do falo, além do simbólico, ou, se quisermos acompanhar de perto o pensamento de Bataille, no campo do “erotismo sagrado” e da “experiência interior”. “É claro que o testemunho essencial dos místicos é justamente o de dizer que eles experimentam, mas não sabem nada dele”.<sup>23</sup>

Curiosamente, é a poesia, além do diário, o gênero que mais comportará a dicção desse erotismo sagrado em que consiste a experiência mística. E isso, creio, não se deve prioritariamente ao fato de a poesia supostamente fazer parte do gênero lírico, em que a primeira pessoa parece ter lugar privilegiado, mas sobretudo ao que Silvina Rodrigues Lopes chamou de “anomalia poética”.<sup>24</sup> O poema, como anomalia, escreve-se para além do princípio da não contradição e permite que uma coisa se afirme, ao mesmo tempo, como o que é e o contrário de si mesma.

14 ARAÚJO, Laís Corrêa. Vocabulário. In: ———. *Inventário*. p. 123. [Curso de prazo]

15 CANÇADO, Maura Lopes. *Hospício é Deus*. Diário 1. p. 92.

16 BATAILLE. *L’Érotisme*. p. 32. A tradução é minha.

17 PRADO. Com licença poética. In: ———. op. cit., p. 17. [Bagagem]

18 A esse respeito, ver a entrevista de Adélia Prado ao jornal *Cândido*, da Biblioteca Pública do Paraná, intitulada “Sem ponto final”. Indagada

por Luis Rebinski se haveria “grandes diferenças entre a poesia escrita por homens e a produzida por mulheres”, ela respondeu: “Nenhuma, se homem ou mulher estão fazendo poesia mesmo. A diferença, eventualmente, será na casuística do poema, visão do mundo, experiências.” In: <candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=1081>

19 PRADO. A invenção de um modo. In: ———. op. cit., p. 27. [Bagagem]

20 Idem. Disritmia. In: ———. op. cit., p. 46. [Bagagem]

21 LACAN. *O seminário. Livro 20. Mais, ainda*. pp. 87–104: Deus e o gozo d’A Mulher.

22 Ibid., p. 103.

23 Ibid.

24 LOPES, Silvina Rodrigues. *Anomalia poética*.

É assim que leremos, na poesia de Adélia Prado, que “é em sexo, morte e Deus / que eu penso invariavelmente todo dia. / É na presença dele que eu me dispo / e muito mais, d’Ele que não é pudico / e não se ofende com as posições no amor.”<sup>25</sup> Mas leremos também que “De dentro da geometria / Deus me olha e me causa terror.”<sup>26</sup>

Parece-nos, então, que essa insistência em Deus, na poesia de Adélia, por si só não faz de seus poemas a expressão do gozo d’A Mulher, mas antes os coloca na posição de um feminino que não abre mão do falo, bem como não ultrapassa as barreiras da interdição. Apenas as levanta, tenuemente, para gozar, não na dimensão de um “mais além”, como reivindica Lacan para o gozo feminino, não na dimensão do “Aberto”, em que esse gozo se situaria,<sup>27</sup> mas na paisagem fechada de quem vive entre montanhas. Assim: “Da parte do Altíssimo te concedo / que não descansarás e tudo te ferirá de morte: / o lixo, a catedral e a forma das mãos. / Ave, cheio de dor.”<sup>28</sup>

Não é possível localizar aí, em tanto apelo a Deus, a face do inominável ou mesmo sua face de real. Localiza-se, sim, a face do pecado, do interdito e da morte. Mas a morte, aqui, não aponta, nem propriamente para a “unidade dos momentos extáticos”, nem exatamente para a continuidade face à descontinuidade, mas tão somente para a punição e para a expurgação de um pecado: “pensar em sexo, morte e Deus”... “invariavelmente todo dia”.

De toda maneira, esta posição já significa, no contexto de uma literatura feminina, alguma abertura: “é em sexo, morte e Deus / que eu penso invariavelmente, todo dia”. E é mesmo do “Aberto” que se trata, quando nos acercamos do erótico — “o mar alado com o sol” — e do feminino:

**O Aberto aparece quando tomo a palavra no côncavo de minha mão, e aguardo [...]** A palavra presa na mão ecoa por sua

ressonância singular e se abre para o todo das outras palavras [...]

Por que querer o Aberto, essa plenitude da percepção, e qual é a sua significação? O aberto responde a um querer, como escreve Rilke:

“[...] mais ainda que a planta ou o animal, corremos esse risco, nós o queremos”

Este querer que quer a afirmação, a aceitação do todo, é essa procura ativa de um tudo receber, de uma passividade, que se relaciona assim com aquilo que é próprio do feminino. Falar aqui do feminino pode parecer surpreendente para quem conhece a vida de Rilke. Sem dúvida, mais valeria falar de um gozo em excesso, eu é próprio do feminino, mas não apenas da mulher, gozo que está para além do falo, para além da significação. O querer do Aberto procura esse gozo, porque seu ato se estabelece mais além da significação fálica: eis porque ele pode ser aparentado ao feminino.<sup>29</sup>

Sabemos que, quando Pommier define o feminino como uma posição com relação ao simbólico, ele está sendo rigorosamente lacaniano, que, por sua vez, foi buscar na mística essa posição de um gozo “mais além” para situar o feminino, no *Seminário 20*. Esse gozo “a mais”, ou “gozo em Deus”, segundo Pommier, pode lançar o feminino à experiência do Aberto, que aqui aproximamos do verso de Rimbaud — “o mar alado com o sol” —, na tentativa de acercarmos-nos do que Bataille situará como encontro do erotismo com a poesia.

Digamos que Adélia Prado, em sua poesia, revela saber desse gozo, em momentos como este: “Tudo pulsando à revelia de mim, / bom como um ingurgitamento não provocado do sexo. / A pura existência.”<sup>30</sup> Em momentos de “pura existência” em que tudo pulsa, inclusive o sexo, algo desse Aberto se manifesta, ali, na superfície do poema. Mas há momentos em que essa poesia justamente interdita a

25 PRADO. O modo poético. In: ———. op. cit., p. 60. [Bagagem]

26 Idem. Duas maneiras. In: ———. op. cit., p. 55. [Bagagem]

27 A respeito do “Aberto” em sua relação com o feminino, ver POMMIER, Gérard. O aberto, até onde as palavras podem nos transportar. In: ———. *A exceção feminina, os impasses do gozo*. pp. 94–104.

28 PRADO. Anunciação ao poeta. In: ———. op. cit., p. 53. [Bagagem]

29 POMMIER. op. cit., p. 100.

30 PRADO. Vitral. In: ———. op. cit., p. 113. [O coração disparado]

experiência do Aberto, o que se dá a ver, nitidamente, em poemas como este:

As galinhas com susto abrem o bico  
e param daquele jeito imóvel  
— ia dizer imoral —,  
as barbelas e as cristas envermelhadas,  
só as artérias palpitando no pescoço.  
Uma mulher espantada com sexo:  
mas gostando muito.<sup>31</sup>

Assim, para esta mulher que se espanta com sexo, embora goste muito, diremos que ela tem razão: não é da escrita feminina que se trata, aqui. Mas, para a mulher que não se espanta com a experiência do todo e com o querer do Aberto, com o “tudo pulsando” à revelia de si mesma, diremos que a escrita feminina existe. Ex-siste: para além da mulher, para além de si mesma, como “a pura existência”. Vejamos onde a poderemos, talvez, encontrar. Quem sabe na própria materialidade das palavras: aquém da mulher, ou para além dessa “espécie ainda envergonhada”.<sup>32</sup>

#### A CONCHA ABRIGA O MOVIMENTO: LAÍS CORRÊA DE ARAÚJO

Com uma poesia bastante diferente daquela de Adélia Prado, Laís Corrêa de Araújo, como observa Esther Maciel, sofre do “*pathos* da lucidez”.<sup>33</sup> É verdade que esse “*pathos* da lucidez” não se aproxima necessariamente da “lucidez extática”, sublinhada por Bataille, no que se refere ao erotismo dos corações. Ao contrário, esse *pathos* pode inclusive afastar a poesia de Laís da chamada dicção poética feminina. Ou, nas palavras da crítica,

Pode-se afirmar que, ao longo de toda sua trajetória poético-intelectual, iniciada com a publicação do livro *Caderno de Poesia*, em 1951, Laís nunca deixou de causar estranhamento e inquietação. Não bastasse sua atuação fora dos limites socialmente demarcados para as mulheres de seu tempo — haja vista sua imensa militância também nos campos da crítica literária, da tradução e do jornalismo cultural, sempre a partir de uma perspectiva irônica não complacente —, a sua dicção poética nunca se confinou ao horizonte do que se convencionou chamar de poesia

feminina. O que não significa, entretanto, um alheamento estético da poeta a questões relativas à sua experiência enquanto mulher. Pelo contrário, temas relacionados ao corpo, ao desejo, à memória e ao cotidiano familiar são recorrentes em sua poesia, só que atravessados pelos movimentos da ironia, da metalinguagem, da experimentação de formas e da lucidez crítica, como veremos mais adiante.<sup>34</sup>

Concordando inteiramente com a leitura de Esther Maciel, gostaríamos, no entanto, de investigar em que medida, mesmo não se confinando “ao horizonte do que se convencionou chamar de poesia feminina”, Laís aproxima-se, em diversos momentos, do que designamos, em trabalhos anteriores, como escrita feminina.

Já de início, podemos sublinhar as referências, em muitos de seus livros, a “eminentes representantes femininas da poesia ocidental”: “Santa Teresa de Ávila, Emily Dickinson, Gabriela Mistral, Gertrude Stein, Rosália de Castro, Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa”.<sup>35</sup> Isso, por si só, traça uma linhagem poética, mas não necessariamente a filia à vertente da escrita feminina, já que esta, em nosso entender, não se define pelo sexo biológico do autor, mas por sua posição com relação ao simbólico:

O que Lacan assinala, ao afirmar que “não há relação sexual”, é que, entre o homem e a mulher, não se dá de fato a tão almejada complementaridade, que se pode depreender, por exemplo, da expressão “cara-metade”, fundada no mito platônico do andrógino.

31 PRADO. Dia. op. cit., p. 139. [O coração disparado]

32 PRADO. Com licença poética. op. cit., p. 17. [Bagagem]

33 MACIEL, Maria Esther. O *pathos* da lucidez: a trajetória poético-intelectual de Laís Corrêa de Araújo. In: ARAÚJO, Laís Corrêa. *Inventário*. pp. 219–31. [Posfácio]

34 *Ibid.*, p. 221.

35 MACIEL. In: ARAÚJO. op. cit., p. 222.

A adoção dessa perspectiva da suplência é fundamental para entendermos a noção de escrita feminina que pretendemos desenvolver aqui. Porque, muitas vezes, estaremos falando de alguns traços dessa escrita que se distinguem do discurso oficial de maneira nada óbvia, nada evidente, mas apenas por algum “a mais”, ou algum “a menos” que eles introduzem, com relação a esse discurso.

De qualquer forma, o que se pretende sugerir neste texto — e neste capítulo, em especial — é certamente ambíguo e inquietante. Sugere-se que o *feminino* não é a *mulher*, mas a ela se relaciona. Sugere-se que o *feminino* é o *não-masculino*, mas a ele não se opõe.<sup>36</sup>

Ao esforço de Lacan para desenvolver um pensamento para além da complementaridade, com seu aforismo “Não há relação sexual” (no sentido de proporção entre os sexos, entre os seres falantes), corresponde o meu esforço, em 1991, para tentar cunhar o conceito de escrita feminina. Mais tarde, quando encontrei o feminino de ninguém, no texto de Maria Gabriela Llansol, vi nessa figura algo do que eu procurava figurar, nessa época, com o feminino no campo da negatividade: “o *não-masculino*”. A essa questão retornaremos mais adiante, com a leitura da prosa de Maura Lopes Cançado.

Por ora, pensemos na escrita feminina como aquela que não é exatamente da mulher, mas a ela se relaciona. A ela e àquele ser falante “que se alinha sob a bandeira das mulheres”, como proferiu Lacan.<sup>37</sup> Digamos que Laís Corrêa de Araújo, em sua poesia, “se alinha sob a bandeira das mulheres”. Mesmo (e sobretudo) quando não se confina “ao horizonte do que se convencionou chamar de poesia feminina”. E talvez seja exatamente aí, quando não se confina a esse horizonte, que ela, de fato, se expresse na dicção do que chamamos de escrita feminina: quando “a concha abriga o movimento”. Assim:

Para calcular  
o valor de *A*  
basta saber que duas linhas paralelas  
só se encontram no  
infinito  
— instante de gozo.

Para calcular  
o valor de *B*  
basta saber que  
as forças de ação e reação  
têm módulos iguais e são  
diretamente opostas  
— seios contra corpo.

Para calcular  
o valor de *C*  
basta concluir a  
lei da inércia  
(mera hipótese)  
com que a concha  
abriga o movimento.<sup>38</sup>

Afastando-se radicalmente do que se convencionou chamar de poesia feminina e aproximando-se ironicamente do campo da ciência — a geometria, pelo título e pelo desenho do poema; a termostática, pelo título da coletânea: *Erostática* —, campo convencionalmente reservado ao masculino, Laís nos fornece, em seu poema, um preciso desenho do gozo feminino, esse gozo que se localiza mais além da ação e da reação, mais além da complementaridade: no infinito. E, ainda, ao questionar a lei da inércia, reserva à concha (e, portanto, ao feminino) o lugar de abrigo do movimento.

De maneira isomórfica, é também este o ritmo do poema: aparentemente estático, ele se desenvolve no movimento mesmo do gozo feminino, em direção ao “mais além”; de uma posição estática para uma posição erostática, que abriga o movimento; de uma energia aparentemente fria, “calculista”, para o abrigo quente da concha; de uma dicção aparente seca, econômica, para uma sugestão de umidade e de mistério, que reside na imagem ancestral da concha, como guardiã do segredo e das secreções.

E esta é a dicção não só de uma seção do livro *Decurso de prazo*, intitulada “Erostática”, mas de grande parte de seus poemas: uma dicção que, não se opondo ao

36 BRANCO. *O que é escrita feminina*. p. 27.

37 LACAN. *op. cit.*, p. 98.

38 ARAÚJO. *Geometria*. In: ———. *op. cit.*, p. 124. [Erostática]

masculino, desenha-se radicalmente como o *não-masculino*. Como no poema abaixo, em que a materialidade do significante é privilegiada, sem se recair exatamente na dicção do poema concreto, pois que o texto é atravessado pelo “Aberto” da palavra, esta “vida que carrega a morte e nela se mantém”.<sup>39</sup>

Gosto das palavras  
infecto e nauseabundo  
— palavras que silabam  
em rude contraponto  
a avaria do mundo.

De umas palavras quentes  
— casa, cama, mesa—  
que encampam pretéritos  
e futuros presentes  
em sua reta clareza.

Certas partes do corpo  
que bem que sonorizam:  
— púbis, hímen, vagina—  
palavras que balizam  
a encoberta mina.

E gosto de orgasmo  
palavra atravessada  
como um espinho agudo  
que rastejante lateja  
um momento de pasmo.

Também gosto de enfarte  
— palavra lancinante  
que quando se apresenta  
nem se diz—e parte  
a vida num instante.<sup>40</sup>

Haverá maneira mais contundente de se afirmar “a aprovação da vida até na morte”?<sup>41</sup> Assim Georges Bataille define o erotismo, nas primeiras linhas de abertura de seu livro. E haverá maneira mais material de querer o Aberto? Lembremos das palavras de Pommier sobre tomar a palavra no côncavo da mão e aguardar... Ocorre que, na poesia de Laís, o côncavo não é apenas o da mão, mas também o das imagens que as palavras por ela escolhidas sugerem: “púbis, hímen, vagina”. O que se evoca aqui, como se observa na epígrafe de Llansol, é o “lugar cavo do sexo feminino”, fazendo do poema uma forma também côncava, onde deve repousar a mão de uma mulher. E o que ela desenha sobre a

folha de papel é ainda, e mais além, o ovo, a forma irretocável do branco sobre o branco:

Curvar a espinha  
sobre o papel

Tentar preencher  
o branco

com a clara de ovo  
de Colombo<sup>42</sup>

Em eterno retorno, ela retoma o ponto de onde partiu, em *Caderno de Poesia*, em 1951: “Se a vida é a vida, / deixem-me tomar um banho de sol, / começar outra vez de branco”. E o côncavo se desenha também aí, nesse movimento que só a concha abriga, em sua promessa de abertura e fechamento. Eis a erótica de Laís Corrêa de Araújo, sua erostática escrita feminina.

SÓ, SURGINDO DA AREIA:  
MAURA LOPES CANÇADO

A esta que agora se apresenta em compasso de prosa chamaremos também poeta. Pois é na dimensão da poesia expandida que a leremos: em seu diário, *Hospício é Deus*, e em seus contos reunidos num volume que se intitula *O sofredor do ver*. São contos escritos na mais fina dicção do que se convencionou chamar de “prosa poética”, mas isso é pouco para o que se escreve ali. Como é pouco dizer que *Hospício é Deus* é um diário escrito como registro “de sua passagem pelo Hospital Gustavo Riedel, no Engenho de Dentro, entre o fim de 1959 e o começo de 1960 (onde, ao todo, a autora foi internada pelo menos doze vezes, sem contar outras clínicas)”.<sup>43</sup>

39 BLANCHOT, Maurice. A literatura e o direito à morte. In: ———. *A parte do fogo*. p. 344.

40 ARAÚJO. Vocabulário. In: ———. op. cit., p. 123. [Erótica]

41 BATAILLE. op. cit., p. 17.

42 ARAÚJO. Ofício 1. In: ———. op. cit., p. 167. [Ossos do ofício]

43 MEIRELES, Maurício. Perfil Biográfico. In: CANÇADO, Maura Lopes. *Hospício é Deus*. p. 218.

Também parece-nos pouco dizer que, nesse livro, “Deus também pode ser o Inferno, ou o Hospício”.<sup>44</sup> Evoquemos, aqui, a lição de Lacan no dia 20 de fevereiro de 1973, em seu *Seminário 20*, intitulado *Encore, Mais, ainda*.<sup>45</sup> E situemos esse “Deus” do hospício de Maura no espaço “mais além” em que Lacan situa o gozo feminino: “E por que não interpretar uma face do Outro, a face Deus, como suportada pelo gozo feminino?”

De fato, dentre as poetisas aqui reunidas, Maura Lopes Cançado é aquela cujo texto mais se situa no campo “mais além” do feminino. Sobre esse campo que circunscreve um gozo a mais, ela não sabe dizer muito. Afinal, como observa Lacan acerca dos místicos (e da mulher), “eles experimentam a ideia de que deve haver um gozo que esteja mais além”.<sup>46</sup> Mas o seu testemunho essencial é “justamente o de dizer que eles o experimentam, mas não sabem nada dele”.<sup>47</sup>

De toda maneira, mesmo não dizendo nada *sobre* esse gozo, é nessa dicção do feminino que o erotismo — e, mais propriamente, o que Bataille chamou de “erotismo dos corações” — se apresenta, no texto da autora:

*Estou de novo aqui e isto é \_\_\_\_\_  
Por que não dizer? Dói. Será por isto  
que venho? — Estou no hospício, deus. E  
hospício é este branco sem fim, onde nos  
arrancam o coração a instante, trazem-  
no de volta e o recebemos: trêmulo,  
exangue — e sempre outro. Hospício são  
as flores frias que se colam em nossas  
cabeças perdidas em escadarias de már-  
more antigo, subitamente futuro — como  
o que não se pode ainda compreender.  
São mãos longas, levando-nos para  
não sei onde — paradas bruscas, corpos  
sacudidos se elevando incomensuráveis:  
Hospício é não se sabe o quê, porque  
Hospício é deus.*<sup>48</sup>

Os corpos sacudidos e incomensuráveis se misturam, quase que sem contorno, às

escadarias de mármore antigo, às mãos longas do outro, que a levam “para não sei onde”, nessa paisagem de “um branco sem fim”. A esse lugar, que é “não sei onde” ou “não se sabe o quê”, chamemos, com Maura Lopes Cançado e com Jacques Lacan: Deus.

Ora, sabemos que esse lugar do inominável, no contexto de *Hospício é Deus*, é também o da psicose. E que a psicose, o feminino e a mística se caracterizam justamente por sua proximidade ao campo do que Rilke chamaria o “Aberto”, que é também, como vimos, o campo da poesia e do erotismo. Curiosamente, é também a posição do sujeito com relação a esse campo o que distingue a psicose, o feminino, a mística e a poesia. Tanto na mística quanto no feminino, e ainda na poesia, segundo Pommier, parece haver uma espécie de consentimento com relação à entrada nesse campo, enquanto na psicose essa entrada é vivida, pelo sujeito, como uma invasão: uma invasão do Aberto. Nas palavras do autor, “só a falta de ato diferencia uma mulher ou um poeta da loucura: o ato os distingue da psicose”.<sup>49</sup> “É preciso o ato, o ‘dizer sim’ de alguém, do poeta”.<sup>50</sup>

Digamos que Maura Lopes Cançado não diz sim. Nem não. Mas talvez diga, na dicção finíssima de quem sabe do Aberto, algo sobre o feminino de ninguém. Esse feminino, figurado por Llansol apenas uma vez em sua textualidade, nós o aproximamos daquilo que a autora designou como o terceiro sexo, o sexo da paisagem. Sobre esse sexo, sabemos que ele é tão complexo quanto o do homem e o da mulher. Mas também sabemos que, para a textualidade, esse sexo abre uma outra possibilidade. E talvez ela tenha algo a ver com o Aberto da poesia e do erotismo:

*Tudo participa das diversas partes: a boca,  
a copa frondosa, o cogumelo, a falésia,  
o mar, a erva rasteira, a leve aragem, os  
corpos dos amantes. Os três sexos que  
movimentam a dança do vivo: o homem,  
a mulher, a paisagem.*

44 JARDIM, Reynaldo, citado por MEIRELES. Perfil Biográfico. In: CANÇADO. op. cit.

46 Ibid., p. 102.

50 Ibid.

47 Ibid., p. 143.

45 LACAN. *O Seminário. Livro 20. Mais, ainda*. pp. 87–104: Deus e o gozo d’A Mulher.

48 CANÇADO. *Hospício é Deus*, p. 26.

49 POMMIER. op. cit., p. 102.

Esta é a novidade: a paisagem é o terceiro sexo. A paisagem não tem um sexo simples. Nem o homem, nem a mulher.<sup>51</sup>

Também para Lacan o terceiro sexo se apresenta como uma outra possibilidade, mas esta não poderia subsistir diante dos outros dois sexos. Ou, nas palavras do psicanalista, “isso se explica mal”:

Não há relação sexual, é o que tenho enunciado. O que é recolocado ali? Dado que todos os que se entendem por gente, ou seja, os seres humanos, fazem o amor. Há para isso uma explicação: a possibilidade—notemos que o possível é o que definimos como o que cessa de se escrever—a possibilidade de um terceiro sexo. Por outro lado, por que é que há dois? Isso se explica mal.<sup>52</sup>

Admitamos, então, que o feminino de ninguém, aliando-se ao terceiro sexo, o sexo da paisagem, é um feminino que se constrói para além da reflexão. Nas palavras de Lacan,

A linguagem tem suas leis das quais a universalidade é o modelo, a particularidade não o é menos. O que o imaginário faz é imaginar o Real: é uma reflexão. Uma reflexão tem a ver com o espelho, é, pois, no espelho que exerce uma função. O espelho é o mais simples dos aparatos. É uma função de alguma maneira totalmente natural.<sup>53</sup>

Para além da reflexão, para além do espelho, esse feminino não se opõe ao masculino, não é o seu inverso reflexo, mas se situa para além do falo, num lugar terceiro: a paisagem. Ou, nas palavras de Rimbaud, “é o mar alado com o sol”. Ou ainda, nas palavras de Maura,

Deixa-se quase em sono, lados nus e frios em contato com o corpo descoberto ainda. Cobre-se lenta e ri. Ri outra vez baixinho, como tomada de felicidade, agradecida pelo mundo que tem. Esboça outro quase riso ainda:—Obrigada pela minha vida feliz. Não. Obrigada pela minha vida. (De onde vem tanta ternura?)

O sono pisca breve no escuro. Agora é sempre porque as rosas caem. Lentas, macias, pétalas. E o corpo deixa-se

em branco. Rosas, vermelho das rosas, grave depois, e mais—quando se movem em sangue.

ROSAS<sup>54</sup>

Como num poema, as rosas se destacam, sozinhas, em caixa alta. O corpo, descoberto ainda, cobre-se de rosas. É um corpo branco, tornado vermelho pelas rosas que caem. Mas não é, certamente, um corpo morto, embora atravessado pela morte. “Obrigada pela minha vida”, ouvimo-lo dizer. Enquanto a paisagem o recobre, com pétalas lentas, macias, vermelhas, indicando que a vida pulsa e agradece pelo mundo que tem.

Perguntamo-nos: este corpo de rosas, recoberto pela paisagem, é ainda um corpo feminino? E é também Maura quem responde, agora em outro conto, curiosamente intitulado “Rosa recuada”:

Ontem vim andando sozinha pela rua—era de manhã bem cedo—automóveis passavam céleres, plenamente acordados; pessoas cruzavam comigo, os rostos descansados e iniciantes mergulhados no dia, novo incontido, se alargando em ar fresco, arrepiado de promessas: era tudo começo. Eu andava em mim mesma, embora as coisas exteriores me tocassem sem dureza, vivas, alertas. Súbito percebi a preciosidade do meu corpo exposto no dia claro e sorri plena, intensamente atenta, os rostos se aproximando rápidos, passando limpos, sem mistério, enquanto eu continuava desabrigada, perfeita, enquadrada em meu próprio espaço. Àquela hora da manhã os olhares eram ligeiros—as pessoas passavam. À entrada do edifício, na porta, deixei-me por um momento enquanto me observava no espelho do *hall*. Foi só um momento pequeno, mas completo como um círculo se fechando. Eu, uma moça de manhã, parada na porta de um edifício. Mas de onde

51 LLANSOL. op. cit., p. 44.

52 LACAN. *O seminário. Livro 26. A topologia e o tempo.* p. 103.

53 Ibid.

54 CANÇADO. Introdução a Alda. In: ———. *O sofredor do ver.* p. 26.

vinha a alegria? Ela subia, tonta e cega, enquanto meus olhos míopes se concentravam em minha imagem lá. Derramava-se pela boca entreaberta, um pouco mais e me veria eternizada naquele instante incompreensível e simples de doer.<sup>55</sup>

Enquadrado em seu próprio espaço, diante da imagem do espelho, sim, este é um corpo de mulher. Um corpo que se delimita e se define pela reflexão. Mas, para além do espelho, “um pouco mais”, esse corpo se derrama pela boca entreaberta. É um corpo feminino, certamente, mas trata-se, agora, de uma “rosa recuada”. E essa rosa, lançada ao Aberto da paisagem, participa das diversas partes: a boca, a copa frondosa, a erva rasteira, a falésia, o mar.

Sim, trata-se de um corpo feminino, mas de um corpo feminino de ninguém. E assim, só, ele surge da areia. Talvez só “o sofredor do ver”<sup>56</sup> o veja. Ou Deus. Ou ninguém. Quanto a ela, esta que à exceção de tudo, ex-siste, cabe-lhe dizer: “Talvez eu deva aceitar que sou apenas uma flor”.<sup>57</sup> E se ver para sempre eternizada, naquele instante incompreensível e simples de doer. Rosa recuada, ela nos leva à eternidade: eternizada. Eis, com Maura Lopes Cançado, mais além do falo — além do erotismo dos corpos, do erotismo sagrado e do erotismo dos corações —, o erotismo feminino de ninguém.

55 CANÇADO. Rosa recuada. In: ———. op. cit., p. 39.

56 CANÇADO. op. cit., pp. 31–7: O sofredor do ver. O conto se abre com esta bela imagem: “Só, surgindo da areia.”

57 CANÇADO. Rosa Recuada. In: ———. op. cit., p. 39

## REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Laís Corrêa. *Inventário – 1951–2002*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- BATAILLE, Georges. *L'Érotisme*. Paris: Minuit, 1957.
- . *História do olho*. São Paulo: Cia das Letras, 2018.
- . *A experiência interior*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BRANCO, Lucia Castello. *O que é erotismo?* São Paulo: Brasiliense, 1987.
- . *O que é escrita feminina*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- . *A luta cotidiana pelo fulgor*. Disponível em: <fiodeaguadotexto.wordpress.com/2019/03/31/a-luta-cotidiana-pelo-fulgor-13>
- CANÇADO, Maura Lopes. *Hospício é Deus*. Diário 1. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- . *O sofredor do ver*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- FREUD, Sigmund. Feminilidade (1933[1932]). In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. 22. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- LACAN, Jacques. *O seminário. Livro 20. Mais, ainda*. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- . *O seminário. Livro 26. A topologia e o tempo*. 1979. [Inédito]
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Onde vais, Drama-Poesia?* Lisboa: Relógio D'Água, 2000.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *Anomalia poética*. Lisboa: Vendaval, 2005.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa: além do eu, aquém do outro*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PESSOA, Fernando. Os graus da poesia lírica. In: PESSOA, Fernando. *Páginas de Estética e de Teoria Literárias*. Fernando Pessoa. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1966.
- POMMIER, Gérard. *A exceção feminina, os impasses do gozo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.
- PRADO, Adélia. *Adélia Prado. Poesia Reunida*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2017.
- . *Entrevista*. Disponível em: <candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=1081>
- RIMBAUD, Arthur. *O rapaz raro*. Trad. Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.

# CANTORES DE LEITURA: APONTAMENTOS SOBRE LITERATURA INDÍGENA EM MINAS GERAIS

MARIA INÊS DE ALMEIDA

Eu sou professor indígena, sou Zezinho.  
Nós, professores, estamos construindo  
um livro do mimãti,  
a mata,  
para você, meu amigo leitor.  
Isto é para você contar para os seus  
amigos quem são  
os professores Maxakali.  
E com esta conquista, quem sabe, nós  
teremos  
um livro para ajudar nossa escola.  
Agradeço, um abraço do seu amigo,  
professor Zezinho.

Com estas palavras de apresentação, começamos a leitura do livro *Tikmu'un māxakani'yōg mimāti' āgtux yōg tappet (O Livro Maxakali Conta Sobre a Floresta)*, publicado em 2012, pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, através do núcleo Transdisciplinar de pesquisas Literaterras: escrita, leitura, traduções<sup>1</sup>. Elas são emblemáticas porque dizem muito sobre o que chamamos de “literatura indígena” na contemporaneidade. Inscrevem de forma singela e completa os sentidos que, no Brasil, alguns pesquisadores quisemos dar aos textos que emergiam das aldeias, publicados em livros, via de regra, através de programas governamentais de apoio à formação de professores indígenas. Esses livros marcam uma política favorável ao bilinguismo e à interculturalidade, estabelecida em artigos da Constituição Nacional de 1988, e um esforço das redes públicas de educação escolar de incorporar ao sistema literário brasileiro uma escrita fora dos padrões tradicionais. As diversas línguas e formas dialetais da língua portuguesa, colocadas em pauta, ampliam nosso espaço literário. Além disso, cada processo editorial configura uma cena diferente, em que a paisagem, na perspectiva de cada povo, vai se desvelando aos olhos dos leitores. A literatura indígena da qual tratamos, antes de ser um fato, é uma ideia<sup>2</sup>, uma escola, um caminho, uma flecha.

Os índios, como os habitantes da terra foram sendo chamados pelos sucessivos colonizadores nas Américas desde o século XVI, sempre figuraram nos diversos textos orais e escritos em circulação no espaço literário. Em relatórios e diários, no teatro, na poesia e prosa neoclássicas e românticas, na revolução modernista, enfim, no *panthéon* literário americano. A historiografia brasileira apresenta pelo menos três momentos fundamentais em que as figurações do índio se inscrevem como

funções, ou seja, o mito do índio prevalece como guia. Desde o período barroco, a língua portuguesa vai se afirmando na Colônia, mas não deixa de absorver os traços e os tons de línguas nativas. De qualquer modo, até o século XVIII, o Nheengatu era a língua falada em geral pelos brasileiros do norte (no Amazonas é falada até hoje) e no litoral sudeste, onde focos coloniais se concentravam e de onde se expandiam.

No período romântico, as personagens emblemáticas criadas por José de Alencar, Carlos Gomes, Gonçalves Dias não só contribuíram para o sentimento de nacionalidade, como formaram um certo imaginário atávico brasileiro (um recalque a sussurrar que esta terra ocupada nos pertence como descendentes dos povos originários). No Modernismo, após a proclamação da República, com a chegada ao Brasil da nova fase colonialista, a do capitalismo industrial na cena da metrópole, é o *antilogos* indígena que vem ao auxílio de um ideário que tenta alertar a *intelligentsia* para não tomar o bonde errado da história. O que esse alerta pedia era a compreensão, mais que a observação, da paisagem e a atenção ao pensamento concreto. A antropofagia seria o gesto inaugural de uma nova civilização, assim como se via no cinematógrafo, com sua dimensão mítica; seria uma filosofia brasileira, na síntese estonteante do Manifesto Antropófago (1928) de Oswald de Andrade: “Só a antropofagia nos une”.

Muitos anos mais tarde, em meados dos anos 1990, com o espírito oswaldiano a nos abrir caminhos, empreendemos a tarefa de praticar com os indígenas o exercício proposto pelos modernistas. Os indígenas iam devorar a língua portuguesa, os meios de comunicação, os veículos do saber. Para isso, havia que se aderir à síntese, sincronizar a história, abandonar a busca romântica das

1 Literaterras: leitura, escrita, traduções é um núcleo transdisciplinar de pesquisas registrado em 2002, reunindo pesquisadores de diversas instituições, níveis de escolaridade, etnias e áreas de atuação, com o intuito de trazer ao campo universitário as experiências literárias de populações e culturas que passamos a considerar extra-ocidentais (índigenas, manicomiais, afrodescendentes). O primeiro projeto estruturante

do núcleo, apoiado financeiramente pelo CNPq (Edital Universal) se denominou justamente “Textualidades extra-ocidentais”. O núcleo Literaterras foi responsável pelo eixo Múltiplas Linguagens, na formação dos professores indígenas de Minas Gerais, até o ano de 2011, quando se formou a primeira turma do Curso de Licenciatura Intercultural de Educadores Indígenas da UFMG (FIEI). Foi também encarregado

pelo MEC da edição e publicação de material didático para as escolas indígenas do Brasil, entre 2004 e 2013.

2 Aqui nos lembramos da famosa frase de Gaston Bachelard: “que a terra gira, eis uma ideia, antes de ser um fato”, ao defender o racionalismo aplicado como método científico (BACHELARD, 1977, p. 144).

origens e das raízes. Iríamos pelos roteiros, fluxos rizomáticos da memória, vozes que chegam ainda vivas na contemporaneidade, apesar dos sucessivos massacres.

O movimento indígena lutou e conseguiu sensibilizar o governo estadual, que, em meados daquela década, criou um programa de educação diferenciada e específica para os povos indígenas do Estado, chamado PIEI (Programa de Implantação das Escolas Indígenas de Minas Gerais, 1996), cuja sequência foi o FIEI (Curso de Formação Intercultural de Educadores Indígenas). Convidados a participar, como pesquisadores da UFMG da área de Letras, tentamos criar um espaço literário, em que as textualidades extra-ocidentais se configurassem em objetos de exportação, ou seja, livros anti-catequéticos (recurso da catequese, o livro sempre foi portador de saberes). Que a constelação de signos e a poesia verbivocovisual projetassem as composições de cada etnia, que a identidade étnica, o território de cada povo, fosse confirmado pela comunidade textual criada.

Quando iniciamos esse processo, eram apenas quatro as etnias reconhecidas em Minas Gerais: Xacriabá, Krenak, Maxakali e Pataxó. Atualmente, se localizam treze povos, em diversas situações, ocasionadas pelos incessantes movimentos migratórios. Vivem no Estado cerca de 17.000 índios das etnias Aranã, Catu-awa-arachá, Kaxixó, Kiriri, Krenak, Maxakali, Mucurin, Pankararu, Pataxó, Pataxó Hã-hã-hãe, Puri, Tuxá, Xacriabá, Xukuru-kariri, todos pertencentes ao tronco etnolinguístico Macro-Jê.

Naturalmente, trabalhar junto a instâncias de saber e poder do Estado para atender às demandas das comunidades indígenas pelo cumprimento do que ordenava a Constituição, garantindo a elas seus direitos à terra, à educação escolar, às linguagens e culturas próprias, nos levava a questões de difícil equação. Como puxar o fio do mundo recalcado de conhecimentos sobre a paisagem guardados pelos povos originários?<sup>3</sup> Pelos Maxakali e Pataxó, tradicionalmente inimigos dos Botocudos/Krenak, há séculos disputando espaços na Mata Atlântica? Pelos Xacriabá, egrégora de remanescentes Jê, acudados pelos colonizadores, sobreviventes nos campos gerais no vale do São Francisco? Como ouvir e dar a ler as histórias e os saberes embutidos nas desbotadas marcas que devíamos sair a garimpar então com aqueles 66 professores indígenas colocados a nosso cargo para formação para o mestrado, no referido PIEI? Impossível não pensar na literatura.

Em nossa mente ecoava Roland Barthes a nos afirmar, com razão, que “todas as ciências estão presentes no monumento literário”<sup>4</sup>. E a maioria dessas publicações, resultantes do exercício escritural com os professores indígenas em formação nesses programas governamentais, tiveram sua edição em um laboratório de pesquisas transdisciplinares e interculturais, criado na brecha que as lideranças indígenas abriram na UFMG, cujo nome tomamos de um projeto de cooperação internacional denominado de Literaterras<sup>5</sup>.

3 Sobre os povos originários de Minas Gerais, o historiador Oiliam José (1965, pp. 11–2) nos informa: “Se os etnólogos divergem, pois, nesse ponto secundário, não o fazem quanto ao essencial, que é admitir que os silvícolas mineiros pertenciam, em sua maioria, a um só grupo, o Jê. De fato, ligavam-se a ele os *aimorés*, que povoavam a serra que deu a eles seu nome e regiões hoje distribuídas pelos Estados da Bahia, Espírito Santo e Minas Gerais; os *botocudos* com suas diversas tribos de *nacnenuques*, *pojichás*, *gracnuns*, *quejaurins* e, para alguns, de *machacalis*, *inaconis* e *malalis*, por sua vez, umas e outras, conforme o caso, divididas em núcleos de

aranás, *crenaques*, *giporoques*, *noretas*, *pataxós*, *potés*, *perutins* etc., todos porém povoadores de um e outro lado dos Rios Doce, Jequitinhonha e Mucuri; e os *cataguás* ou *cataguases*, que, até o século XVII e início do século seguinte, habitavam o Centro, o Oeste e o Sul de Minas. Os *croatos* e *puris* da Zona da Mata Mineira, cobrindo, entre outras, as vastas áreas dos atuais Municípios de Viçosa, Coimbra, Ervália, São Geraldo, Visconde do Rio Branco, Ubá, Tocantins, Rio Pomba, Guarani, Guidoal, Astolfo Dutra, Dona Eusébia, Cataguases, Mirai, Muriaé, Patrocínio do Muriaé e Leopoldina, formaram exceção à regra geral: eram de origem *goitacá*, como

também o foram algumas tribos do Nordeste Mineiro, tribos essas incorporadas aos botocudos apenas por motivo de ordem geográfica ou de artifício de classificação.”

4 BARTHES, 1979, p. 18

5 Interessante que Literaterras é o título de um livro de Lucia Castello Branco e Ruth Silviano Brandão, pesquisadoras da linha Literatura e Psicanálise, que criaram esse núcleo de pesquisas no contexto de um acordo de cooperação CAPES/COFECUB, justamente a partir da palavra de literaterra, criada por Jaques Lacan para pensar seu conceito de letra.

As condições e os meios de produção do corpus literário, que foi ao longo de dezesseis anos ali se formando e que constitui quase a totalidade do que podemos chamar de literatura indígena em Minas Gerais, foram dadas por uma política em prol da interculturalidade e do bilinguismo, irradiada pelo Ministério da Educação, com sua CAPEMA (Comissão de Apoio à Produção e Edição de Materiais didáticos para as escolas indígenas). Essa Comissão atribuiu ao núcleo de pesquisas Literaterras a tarefa de editar as obras que fossem produzidas pelos professores indígenas de todas as regiões do Brasil. Entre 2005 e 2013, editamos 38 títulos<sup>6</sup>. De forma sintética, podemos afirmar, portanto, que a literatura indígena em Minas Gerais é o acontecimento da escrita dos mestres de cada povo: “A literatura começa com a escrita. A escrita é o conjunto de ritos, o cerimonial evidente ou discreto por meio do qual, independentemente do que queremos exprimir e do modo como o exprimimos, se anuncia este acontecimento: aquilo que está escrito pertence à literatura, aquele que lê, lê literatura.”<sup>7</sup>

E o que queremos dizer com o termo escrita não se restringe à escrita alfabética, trata-se da escrita como traço, resto de uma passagem, manifestação do saber, ou não saber, da experiência. De qualquer modo, ao emprendermos a formação de mestres escolares indígenas, que cumprissem a tarefa de erigir simbolicamente uma identidade, armar um discurso, assegurar o registro de posse da terra, ajudando a demarcá-la politicamente, nosso desejo era instrumentalizá-los para a fundação de suas literaturas. Assim, a cada

página configurada com as palavras e ilustrações que traziam das aldeias, a cada livro produzido nas oficinas de edição, se elaborava a cena da memória capturada em suas pesquisas de campo, assim como se projetavam seus anseios políticos. Nesse contexto, o livro indígena é o instrumento por excelência para a existência da escola indígena. Daí a insistência por parte de todos para “fazer o nosso livro”.

Um livro vivo, porque não rompe com a tradição oral, mas se constitui, em sua textualidade, como performance. Assim considerado, é mais uma das infinitas transformações pelas quais os mitos se presentificam. Se, para os índios, a escola é sobretudo o espaço do ensino da leitura e da escrita, na escola de natureza indígena a lógica do mito preside a própria busca do conhecimento. Essa lógica, como entendeu o Modernismo, é corporal e em sua literatura não há metáfora, há metamorfose. Pensamento selvagem, bricolagem, todos esses operadores de leitura nos forneciam chaves para abrir caminhos à textualidade indígena. A confecção do livro era a “técnica adequada para abrir caminho” de que nos fala Maria Gabriela Llansol<sup>8</sup>.

Justamente essa escritora portuguesa inspirou o Literaterras a se estruturar com as textualidades extra-ocidentais, porque ela própria lançou ao mar seu texto para ser capturado pelo mito ameríndio do livro vivo<sup>9</sup>. O livro indígena se encontra sobremaneira com a ideia revolucionária que Mallarmé, secundado por Llansol, modernistas, concretistas e demais heterológicos da língua portuguesa<sup>10</sup> aportaram ao conceito de livro, como projeto gráfico ou *work in progress*<sup>11</sup>. A poesia existe

6 Antes, entre 1996 e 2004, nosso trabalho editorial com a Secretaria de Educação resultou em 8 publicações.

7 BLANCHOT, 1984, p. 217.

8 Segundo M. G. Llansol (1936–2008), “não há literatura, importa saber em que real se entra e se há técnica adequada para abrir caminho a outros”.

9 Em 2012, publicamos *O Livro Vivo / Una Hiwea*, sobre a medicina Kaxinawá, organizado pelo pajé Agostinho Manduca Mateus / Ike Muru Huni Kuin, experiência editorial que nos possibilitou teorizar

sobre o livro indígena na lógica do mito, como versão e performance; desdobramento do que se escreve também nos arranjos da floresta, portanto, infinito, este “livro vivo” kaxinawá coloca no papel os saberes organizados nos parques medicinais das aldeias das terra indígenas Kaxinawá do Rio Jordão, no Acre.

10 Uso este termo inspirada em *O heterologos em língua portuguesa* (1986), de Maria Helena Varela.

11 Desde a escrita de minha tese de doutorado em Comunicação e Semiótica, *Ensaio sobre a literatura indígena contemporânea*

*no Brasil* (1999), venho elaborando a teoria de que a literatura indígena propriamente dita, o que os próprios indígenas têm feito com as letras, no sentido amplo do termo, para além da escrita alfabética, melhor seria compreendida enquanto conjunto de projetos gráficos (aquém e além do idealismo iluminista ocidental). Trabalho manual, confecção de objeto utilitário, exercício de escuta e transcrição, desenho, diagramação, tipografia, corte e cola... O exercício incessante da tradução, a produção e a edição de textos: a experiência literária é performática, ritualística, concretista.

nos fatos e se configura na letra<sup>12</sup>, grafia aquém e além da relação significante/significado, marca de uma passagem, litoral, ponto de mutação.

A materialidade da forma que se transforma dá a dimensão infinita do objeto incapturável pelas poéticas ou pelos gêneros literários compreendidos pela literatura ocidental e abre o livro indígena para a capilaridade sempre múltipla da estrutura mítica, cujo desenho mais adequado não seguiria o modelo arbóreo, melhor seria o rizomático.<sup>13</sup> Desde a Antropologia Estrutural, que significou um enorme avanço no diálogo intercultural, colocando o Ocidente em posição de escuta das narrativas dos diversos povos “primitivos”, e que, assim como a Psicanálise, desconfiou que algo desliza por baixo dos significantes, e a polissemia joga a favor da continuidade do jogo, podemos compreender melhor tal estrutura:

**O pensamento mítico, totalmente alheio à preocupação com pontos de partida ou de chegada bem definidos, não efetua percursos completos: sempre lhe resta algo a perfazer. Como os ritos, os mitos são *in-termináveis*. E, querendo imitar o movimento espontâneo do pensamento mítico, nosso empreendimento, igualmente curto demais e longo demais, teve de se curvar às suas exigências e respeitar seu ritmo. Assim, este livro sobre os mitos é, a seu modo, um mito. Supondo-se que possua uma unidade, esta só aparecerá aquém e além do texto. Na melhor das hipóteses, seria estabelecida no espírito do leitor.**<sup>14</sup>

Uma vez dispostas à leitura através de livros, as histórias contadas pelos índios são materiais didáticos porque ensinam uma ética social, ecológica, em que os humanos são vivos no meio dos vivos. O corpo do livro, sua textualidade, nos revela uma almejada vida em aldeia, onde os bichos ainda podem falar e os saberes se revelam nos agenciamentos que movimentam o ambiente e servem para assegurar que cada ser tenha sua existência singular, paradoxalmente o princípio da comunidade. Os livros dos índios, desde nossa primeira aproximação, ensinam a ler, pois são “cantores de leitura”, figuras fantasiadas, alegorias para contar histórias e fazer a vida do que vale a pena continuar: “E sentados em torno desse berço, cada um com todo o sol nas mãos, fazemos circular *a verdade da nossa história*, a que chamais o *mito*.”<sup>15</sup>

Ler os livros que iniciaram a literatura indígena em Minas Gerais pode nos fazer compreender um processo de ensino, uma escola desocidentada<sup>16</sup>, ou pelo menos vislumbrar uma comunidade textual em que a cópia evolui em canto, como a água evapora, produzindo odores. A cada projeto gráfico, a escola indígena se encena de um modo diferente, segundo orientações ético-estéticas apontadas pela comunidade sonhada. Identidade étnicas, que as etnografias vêm tentando descrever ou discutir — como nos disse Lévi-Strauss (1998)<sup>17</sup> após ler alguns livros indígenas editados na UFMG —, estavam se forjando na literatura. O trabalho escrivado dos professores indígenas de escrever a voz, com a escuta de uma língua perdida, eram a etnografia própria, aqueles gestos gráficos estariam transformando-a em literatura.

12 O conceito de letra que nos serviu sempre ao pensar a literatura indígena foi o formulado por Lacan, a partir de sua compreensão topológica: *letter/rasura/resto*. Assim como a fita de Moebius demonstra a fórmula canônica do mito (o modo como as transformações se dão, na lógica do terceiro incluído, fora do princípio da não contradição), demonstra também a instância da letra (entre o real e o simbólico, diferente do significante saussureano)

13 Tomo emprestado de DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. Vols. 1.

São Paulo: Editora 34, 1997, o conceito de rizoma, para dizer de uma estrutura reticulada, sem princípio, meio e fim, diferente da árvore.

14 LEVI-STRAUSS, 2004, p. 24.

15 LLANSOL, 2007, p. 81.

16 O termo desocidentada, por mim utilizado como título de um livro sobre a experiência literária em terra indígena, foi pronunciado por Lacan em uma aula que, transcrita, se tornou o texto *Lituraterra*, fundamental para nosso trabalho. Cf. ALMEIDA (2009).

17 “Je suis depuis longtemps convaincu que l’ethnologie, pour survivre, devra se transformer en histoire des idées, philologie, création artistique exercées dans et sur chaque culture par ses propres membres. Qui la redécouvriront et lui insuffleront une vie nouvelle; un peu comme les savants, penseurs et artistes de la Renaissance vis-à-vis de leur héritage gréco-romain. L’entreprise que vous animez me semble donc du plus haut intérêt.” (LEVI-STRAUSS, 1998. Correspondência inédita).

Lévi-Strauss então nos fez recordar Camões, dando ao vernáculo o status de língua literária, numa época em que apenas o latim o era na Europa.

Por outro lado, o retorno à oralidade, ao ambiente da aldeia, como um manancial de saberes sobre o ser dali, era o sentido de cada livro confeccionado naquele contexto de magistério. O claro objetivo da formação de cada professor era para que ele fosse capaz de continuar a fazer livros, ou, por qualquer outro meio, a dar contemporaneidade a suas histórias. Através dos livros, sua literalidade (verbo), escuta (voco) e mirada (visual) continuaria a ensinar com a experiência literária, levando seus alunos, nas aldeias, também à passagem “da cópia ao canto”, da narrativa à textualidade<sup>18</sup>. Na sala de aula, ensinando a ler, poderia fazer ecoar as vozes dos antepassados, dos fundamentos da comunidade, dos ordenamentos ecológicos. Enfim, a escola indígena também seria etnográfica.

Um dos projetos gráficos mais significativos, no sentido de incorporar os diversos fluxos e signos numa constelação, foi o que constituiu a caixa de Literatura Xacriabá (2005)— composta de um folheto, quatro livros e um CD sonoro de narrativas orais. Após cinco anos de pesquisas com os professores dessa etnia, organizamos e editamos o material produzido, inclusive pelas crianças das escolas nas aldeias, de forma que formassem um panorama dos conhecimentos linguísticos, das narrativas exemplares, das ilustrações, que fornecessem aos leitores imagens vislumbradas nas vozes dos mais velhos, que, por sua vez, ecoassem os antepassados: *laiá Cabocla* (livro com gravuras e versos sobre o mito da onça/gente), *Conversa* (CD de narrativas), *Com os mais velhos* (livro com transcrições das narrativas), *Revelando os conhecimentos* (súmulas poéticas da escuta das narrativas pelas crianças), *Sobre*

*a literatura Xacriabá* (caderno de pesquisa) e, dando conta da experiência literária de ensino, *Da voz ao texto* (folheto didático do projeto).

No trabalho com as Letras, não buscamos a representação ficcional do mundo, menos ainda aquela em que um herói se ergue com gestos de rebeldia, quebra das tradições, levado pelo inconsciente e guiado por fantasmas, como seria no caso de pleitearmos um lugar na tradição romântica que preside a narrativa ocidental. Nossa proposta de ensino com os livros indígenas parte do conceito de literatura como experiência. Por isso pensamos em termos de textualidades, fugindo do senso comum da literatura. Não há como assumir uma postura crítica, analítica, ao pensar a literatura produzida com os índios em tal contexto. Como Lévi-Strauss fez ao produzir sua obra com os mitos ameríndios (nas *Mitológicas*<sup>19</sup>), também nos deixamos pensar através dos livros indígenas. Curiosamente, os resultados de ambas as experiências, a da obra *Mitológicas* e a dos livros indígenas, guardadas as enormes diferenças, são similares no sentido musical da composição e da leitura, já que embora escritas continuam orais e incorporadas ao mito: “Não há literatura, importa saber em que real se entra, e se há técnica adequada para abrir caminhos a outros.”<sup>20</sup> Entramos num jogo perigoso e prazeroso com aqueles designados pelas respectivas comunidades, como professores Maxakali, Krenak, Pataxó e Xacriabá, em que saberes deveriam ser traduzidos sem, no entanto, passarem definitivamente para o lado do Ocidente, mantendo a literalidade até as últimas consequências, para que algo se escrevesse. As sucessivas traduções não haveriam de obscurecer os traços da diferença.

Nossas escolhas editoriais, nesse processo que teria como tarefas a escrita da voz, sua impressão no papel e sua circulação no mundo contemporâneo, sempre foram decididas

18 Em 2008, o núcleo Literaterras realizou um seminário intitulado “Da cópia ao canto”, sempre inspirado pelo texto llansoliano, em consonância com o pensamento mítico (traduzir é copiar, copiar até revelar o que o sexo de ler está vendo, ou seja, a olhar libidinal mantém a vida da história, como mitema). As traduções e passagens interculturais foram objeto de reflexão neste

seminário, que reuniu professores/pesquisadores Maxakali, o pesquisador kaxinawá Ibá Huni Kuin, a Yalorixá Mãe Marlene do candomblé Vintém de Prata, a mestra das poéticas orais Jerusa Pires Ferreira, as pesquisadoras Lucia Castello Branco e Sônia Queiroz, e demais pesquisadores ligados ao Literaterras.

19 LEVI-STRAUSS: *Mythologiques*, obra orquestrada, pois pensada como um concerto musical, com uma compilação impressionante dos mitos ameríndios, dividida em quatro volumes: *Le cru et le cuit* (1964), *Du miel aux cendres* (1967), *L'origine des manières de table* (1968) e *L'homme nu* (1971).

20 LLANSOL, 1985, p. 55.

em equipe, com o sonho da comunidade. Por isso, no lugar da autoria, cunhamos o nome do povo na capa dos livros. Nomes para abrir universos de leitura, potência de galáxia: “Ora, direis, ouvir galáxias”, assim como inspirou Haroldo de Campos na composição do seu livro *Galáxias* (1984), esse verso de Olavo Bilac nos vem à mente ao pensar nos livros indígenas que editamos, que também não são livros de viagem (como os colonizadores escrevem ao “descobrir” povos), mas, como disse Haroldo, “há neste livro caleidoscópico um gesto épico, narrativo” — no entanto, as histórias se dissipam e a “imagem acaba por prevalecer”, o livro sendo a própria viagem, e “o jogo de páginas móveis, intercambiáveis à leitura, onde cada fragmento isolado introduz uma ‘diferença’, mas contém em sim mesmo, como em uma linha d’água, a imagem do livro inteiro, que através de cada um pode ser vislumbrada como por miradouro ‘aléfico’.”<sup>21</sup>

No final dos anos 1970, era senso corrente que não havia mais índios em Minas Gerais, exceto alguns poucos Maxakali e menos ainda Krenak e Pataxó. Os Xacriabá simplesmente não eram vistos, não existindo para os brasileiros em geral. Em 1996, quando criamos o Programa de Implantação das Escolas Indígenas de Minas Gerais, a situação já era diferente, estando demarcada a Terra Indígena Xacriabá, no município de São João das Missões, no vale do Peruaçu<sup>22</sup>. Com o processo de escolarização e formação de professores, enfim, com a experiência literária, o povo Xacriabá se fortaleceu politicamente a ponto de conquistar e manter, até hoje, a governança da prefeitura municipal.

Em 1997 seriam homologados os 4800 hectares da Terra Indígena Krenak, na beira

do Rio Doce, no município de Resplendor. O grupo liderado pelo chefe Krenak foi o último a negociar com as autoridades governamentais seu processo de “pacificação” e “civilização”, ocorrido logo no início dos trabalhos do recém-inaugurado Serviço de Proteção aos Índios (SPI), em 1911. Hoje o povo Krenak ainda sofre com a situação de seu pequeno território, com as pressões e violações dos empreendimentos que destruíram o Watu (Rio Doce), a usina hidrelétrica de Aimorés e o rompimento da barragem das empresas Samarco/Vale/BHP Billinton. A resistência de uma língua com poucos falantes, a saga dos deslocamentos forçados, as enormes restrições à liberdade sofridas, uma história marcada pela violência, tudo se encontra de algum modo registrado nos livros: *Coisa Tudo na Língua Krenak* (1997), *Uatu Hoom* (2009), *Burum Nak* (filme documentário, 2009), *A caçada* (desenho animado, 2009).

Os Maxakali, no início do PIEI, viviam em duas aldeias — Água Boa e Pradinho — na região limítrofe entre Santa Helena e Bertópolis, no vale do Mucuri. Em seguida, dois grupos se separaram, um deles foi parar na Aldeia Verde, no município de Ladainha, e o outro, na aldeia Cachoeira, no distrito de Topázio, município de Teófilo Ottoni. Entre 1996 e 2013, publicaram muitos livros e filmes. Foi o grupo indígena que mais produziu literatura em Minas Gerais, talvez pelo motivo básico de que sua língua e seu canto conservam a força da paisagem de uma forma incompreensível pela razão logocêntrica. Os saberes sobre a Mata Atlântica e seus habitantes de todas as espécies, mantidos e desenvolvidos em uma poética que se formaliza em canto, tornam o manancial artístico dos Maxakali algo de dimensões

21 CAMPOS, 1984, p. 119.

22 “Antigos habitantes do Vale do São Francisco, os Xacriabá vivem no município de São João das Missões, Norte de Minas Gerais, a 720 km de Belo Horizonte. Seu processo de contato com os não-índios não difere do ocorrido com os demais povos indígenas, em toda a sua história, sendo marcada por lutas e derramamento de sangue, o Bandeirante Matias Cardoso foi um grande algoz dos povos indígenas da região do Vale do São Francisco. Após o ano de 1728, depois de receberem título de posse de suas terras por

terem apoiado o Estado na guerra com os Caiapó, viveram em relativa paz, convivendo com camponeses vindos da Bahia e de outras regiões de Minas Gerais em seus territórios e arredores, em que plantavam roças de subsistência. A partir de 1969, o desenvolvimento de projetos agrícolas na região atraiu fortes grupos empresariais e grandes fazendeiros das cidades vizinhas, acentuando-se a invasão das terras dos Xacriabá. Nos anos 1980, a tensão aumenta de forma insuportável, culminando no assassinato de grandes líderes indígenas. O Cacique Rosalino se tornou um grande mártir e símbolo

da luta e da resistência do Povo Xacriabá. A comunidade possui mais de dez mil indígenas, sendo uma das maiores populações étnicas do Brasil. Hoje são aproximadamente quarenta aldeias em 53.085 hectares e há um processo de revisão do território que irá ampliar a TI Xacriabá, retomando o acesso e o uso de locais tradicionais. Os Xacriabá são muito organizados politicamente, tendo um cacique geral e diversas lideranças locais. Hoje eles estão no quarto mandato indígena consecutivo da cidade de São João das Missões.” (Cf. <cedefes.org.br/povos-indigenas-destaque>)

incomensuráveis. *O livro Maxakali conta histórias de antigamente* (1997), *Penãhã* (2005), *Hitma'ax/Curar* (2008) e o já citado *O livro Maxakali conta sobre a floresta* (2012) são projetos gráficos que tentam acompanhar movimentos desses saberes, constituindo experiências literárias que não só formaram os professores Maxakali para cuidarem da saúde e da restauração ecológica de suas aldeias, como para a alfabetização em sua língua e o trânsito dos Yãmiy<sup>23</sup> nas imagens gravadas, amplificando o alcance dos cantos rituais.

Os Pataxó, chegados em Minas depois do “Fogo de 1951”, massacre ocorrido em Barra Velha (BA), relatado no livro *O Povo Pataxó e suas histórias* (1997), foram instalados na Fazenda Guarani em 1970 e ali permanecem aldeados depois de extinta a “prisão dos índios” que a fazenda do SPI sediava. Recentemente, um grupo se afastou, criando, no município de Itapeçerica, a aldeia Muã Mimatxi. No Município de Açucena, outro grupo vindo da Bahia fundou a aldeia Geru Tucunã; assim como no Município de Guanhões criaram a aldeia Mirueira; e um quarto grupo, no Município de Araçuaí, a aldeia Jundiba Cinta Vermelha.

Além desses quatro povos, que desde o início participaram do Programa de Implantação das Escolas Indígenas de Minas Gerais, outros grupos étnicos foram se integrando ao processo de formação de professores e de edição de material didático, orientado pela UFMG. Estão entre eles os Aranã, que também descendem dos chamados Botocudos, de um grupo que foi aldeado pelos missionários capuchinhos em 1873, no Aldeamento Central Nossa Senhora da Conceição do Rio Doce, de onde migrou para o Aldeamento de Itambacuri. Hoje vivem trabalhando em fazendas na região do Vale do Jequitinhonha, em Araçuaí e Coronel Murta, lutando para que seu território seja identificado e homologado.

Outro grupo mineiro que se integrou ao processo de formação literária que aqui recordamos é o Kaxixó, que vive nos municípios de Martinho Campos (fazenda Criciúma) e Pompéu (fazenda São José), formando a comunidade do Capão do Zezinho. Foi esta comunidade, localizada às margens do rio Pará, que deu início à luta Kaxixó pelo reconhecimento étnico oficial. O território tradicional Kaxixó já foi identificado, mas o

processo da homologação da terra ainda corre na Justiça. O professor Glayson Kaxixó, a partir de pesquisa com os velhos da aldeia, especialmente com o Cacique Djalma, fez o livro *O Povo Kaxixó Compreendendo a sua História no seu Jeito de Comunicar* (2012) e o filme *Casca do Chão* (2008):

Em cada tema que apresento no livro, está presente a fala do cacique Djalma e agora, já no processo final, percebo que quando eu o entrevistava, eu me deparava na sua fala começando a contar uma história. Ele já entrava em outra história sem perder a primeira que começou. Assim, eu tiro a minha conclusão de que a história do cacique não tinha fim. Ele podia contar história o dia inteiro que não repetia nunca a mesma história.<sup>24</sup>

Já os Xukuru-Kariri, que, em vez de livro, optaram pelo filme documentário como material de leitura para o ensino sobre sua geografia e sua história, vieram de Palmeiras dos Índios, em 1998, para o município de Caldas, no sul do Minas. Produziram e editaram o filme *Cantos do Coité* (2011), com uma equipe liderada pela professora Gizelma Xukuru-Kariri, que escreveu no encarte do DVD:

No desenvolvimento do trabalho, descobri que a pesquisa estava tomando um rumo diferente do que eu tinha pensado antes. As entrevistas com os mais velhos e a discussão política do povo me fizeram refletir e chegar à conclusão de que eu precisava mudar o foco do que pesquisar. Fiz, mais uma vez, uma escolha, priorizei o assunto que vem sendo, nas últimas três décadas, o mais importante para o povo: a demarcação do território tradicional Xukuru-Kariri. Consegui, mudando o foco da pesquisa, descobrir vários fatos que me fizeram entender acontecimentos marcantes da história do meu povo.

23 Yãmiy é um termo para seres “espirituais” na língua Maxakali, como espécies de duplos, virtualidades. “Existentes não-reais”, poderíamos chamar com Llansol. (Cf. LLANSOL, 1994, p. 120)

24 KAXIXÓ, 2012.

Atualmente vivem em Minas outros grupos étnicos que, embora não tenham participado do processo descrito neste ensaio, possivelmente aportarão suas textualidades na construção de nossa universidade pública ou do fluido edifício literário sem fronteiras: os Mokurin, remanescentes botocudos aldeados em Itacarambi desde o século XIX, hoje vivendo no município de Campanário; os Catú-awa-arachás, que se encontram em Araxá, devidamente organizados na Associação Andaiá, à espera de reconhecimento; os Puris, que estão se organizando no município de Araponga, região da Mata e na cidade de Barbacena; os Tuxá, que vieram da Bahia e vivem no município de Buritizeiro, às margens do rio São Francisco; os Kiriri, que vieram do sertão baiano e se instalaram também em Caldas; os Pankararu, oriundos de Pernambuco, que vieram para duas áreas no médio Jequitinhonha, em Araçuaí e Coronel Murta; e os Pataxó hã-hã-hãe, que vieram do sul da Bahia para a região metropolitana de Belo Horizonte e cuja aldeia foi atingida pelo trágico rompimento da barragem de Brumadinho em 2019.

#### O TEMPO PASSA E A HISTÓRIA FICA: A LITERATURA COMO HISTORIOGRAFIA

O primeiro livro publicado pelos Xacriabá, em 1997, surgiu como um esforço conjunto dos professores de colocar no papel o que podiam compilar das narrativas orais e dos documentos escritos (cartoriais, jornalísticos etc.) que lhes garantissem uma certa identidade cultural, histórica e espiritual. Interessante que essa busca não se firmava em “desejáveis” traços etnolinguísticos que os “desocidentalizassem”, mas na força épica de uma história, baseada nas memórias de um acontecimento trágico produzido pela colonização. Um massacre impetrado em 1987 pelos fazendeiros, que disputavam território com esse povo, resultou na morte do líder Rosalino Gomes de Oliveira, pai de um dos professores; era a ferida aberta que unificava e dava sentido ao gesto escritural que com eles sustentamos até a publicação — no livro *O tempo passa e a história fica* (1997).

A história da ocupação humana no vale do Peruaçu; as demandas e lutas pelo território; a religiosidade e a poesia cujas raízes formais remontam à Península Ibérica, já que, no processo colonizatório, se fez sentir desde o

século XVI a presença dos catequizadores, que partiam das capitania de Pernambuco; a predominância de povos Jê entre os submetidos a sucessivas reduções até a formação Xacriabá, tudo isso caberia em livro? Qual a súpula possível? Aquele acontecimento, a morte de três líderes numa chacina, trazia às mentes angustiadas daqueles jovens professores, que se dispuseram a criar livros para fundar uma escola Xacriabá, o imperativo do conhecimento, da vingança, da “volta por cima”.

Com o trabalho (psicanalítico) da escrita, o professor José Nunes Xacriabá, filho de Rosalino, que aos dez anos de idade fora obrigado, com um revólver apontado para sua cabeça, a arrastar o corpo pesado do pai de dentro da casa, onde fora assassinado, para o centro da aldeia, para que todos vissem sua morte exemplar, tornou-se um líder forte a ponto de se eleger prefeito do município de São João das Missões. Isto diz muito de como a experiência literária, com a escuta e o registro, escritura que passa a limpo a revisão da história, reequilibra as forças políticas e modifica a vida das comunidades.

Um desafio de nossa experiência literária com os Xacriabá era trazer aos professores a liberdade de buscar o próprio idioma, já que ninguém mais nas suas aldeias falava a antiga língua indígena (da família Jê, grupo Akuen), a qual foi se perdendo com a opressão sofrida pelo povo, transformado em semi-escravo nos latifúndios da região:

Se os Xacriabá perderam, à força, sua língua, agora eles se apoderam da língua portuguesa, dando-lhe uma entonação cabocla. Como pesquisadores e professores das escolas Xacriabá, estes novos autores apontam para uma outra cena literária: a produção comunitária do livro, livre do princípio da autoria e enraizada na oralidade. A grafia como um gesto de reafirmação da força política de quem, na conquista do próprio território, transforma as penas em poesia:

Para isso eu dou terras  
puros índios morar  
Daqui para Missões  
cabeceira de Alagoinhas  
Beira do Peruaçu até as montanhas  
p'ra índio não abusar de fazendeiro  
nenhum

eu dou terra como fartura p'ro índio  
morar.  
A Missão para a morada  
O brejo para o trabalho  
Os campos gerais para as meladas e  
caçadas  
E as margens dos rios para as pescadas.  
Dei, registrei, selei  
Pago os impostos  
por cento e sessenta réis.<sup>25</sup>

Assim os Xacriabá declamam, gerações a fio, oralizando inclusive documentos oficiais, como este, acima citado, de doação de seu território, tantas vezes contestado pelos fazendeiros da região, que nunca se conformaram com o fato de aqueles índios terem direito legal à terra em que vivem pelo menos desde o século XVIII. A “Certidão Verbum-Adverbum – Uma Doação”, assinada em 1728 pelo “Administrador dos Índios da Missão do Senhor São João do Riacho do Itacaramby” Januário Cardoso de Almeida Brandão, comprova a posse legal da terra comprada por cento e sessenta réis pelo administrador. Esse documento pertence ao acervo poético dos Xacriabá, tradicionalmente declamado, guardando na memória de cada geração seu direito à terra.

Em seus livros os Xacriabá registram, portanto, sua história e sua geografia, buscando na paisagem os traços de suas guerras, de suas diversas formas de escrita (por exemplo, a arte rupestre do Parque Nacional Cavernas do Peruaçu), de sua ancestralidade (americana, ibérica, africana): “O que se nos apresenta depois de perdido o universo a que a obra pertencia e que fazia parte de sua realidade e necessidade é a verdade histórica.”<sup>26</sup>

## LITERATURA COMO MEDICINA

Todos os livros produzidos coletivamente pelos indígenas, publicados em Minas Gerais com a assinatura de cada etnia envolvida, são exemplares, paradoxalmente, no sentido da singularidade de cada experiência. Cada projeto gráfico se deu como um roteiro num jogo político. O objetivo dos autores, percebemos, era retirar do lugar de pobre perdedora a comunidade étnica que pretendiam encenar; era mostrar ao público uma existência para além dos valores burgueses, que se firmava na tradição, na espiritualidade, no respeito ao meio ambiente. Essa literatura indígena se

afirma, portanto, em seu valor performático. Seu *status* não tem a ver com a reconstrução fantasiosa, nem com o simples resgate da memória, como tem sido a literatura de tradição romântica, por exemplo. Trata-se de experiência de invenção, mas o que se constrói com as tradições orais — e que, no entanto, não poderia ser alinhado como narratividade —, ou seja, o que resulta do trabalho dos professores indígenas são suas textualidades:

*Como continuar o humano?*

*Que vamos nós fazer de nós?*

*Que sonho vamos nós sonhar que nos sonhe?*

*Para onde é que o fulgor se foi?*

*Como romper estes cenários de “já visto” e “revisto” que nos cercam?*

É minha convicção que, se puder deslocar o centro nevrálgico do romance, descentrá-lo do humano consumidor de social e de poder, operar uma mutação da *narratividade* e fazê-la deslizar para a *textualidade* um acesso ao novo, ao fulgor, nos é possível.<sup>27</sup>

Podemos afirmar que o gesto escritural dos indígenas, por um lado, pode ser visto como fundação da sua literatura no sentido de uma experiência que põe em crise o mito, mas, por outro lado, como atualização, revitalização do mito, que, inclusive, pode fagocitar os leitores. Ao realizarmos o projeto do “Livro de Saúde” dos professores Maxakali, que estudaram e organizaram e traduziram, no livro *Hitup'mãx/ Curar* (2012), os conhecimentos medicinais de seu povo, tivemos uma lição de como o livro pode ser experiência do conhecimento, ou instância de produção do conhecimento.

Ciência, mito, literatura: ao romper com os parâmetros da representação, na medida em que se inscreve na ordem corporal sensível e se projeta como invenção no futuro que se almeja, o livro, tal como o concebemos com os Maxakali, tornou-se um emblema da transdisciplinaridade. Pudemos ali vislumbrar que

25 Prefácio do livro *O tempo passa e a história fica*, 1997, pp. 6–7.

26 LOPES, 1994, p. 194.

27 LLANSOL, 1994, p. 120. Itálicos da autora.

haveria uma instância poética em que os diferentes tipos de saberes e tradições científicas poderiam estar em consonância. Na proposta ética-estética da saúde encarnada pelo livro Maxakali, miramos uma comunidade textual, cujo princípio instrumental seria a tradução. Como transitoriedade infinita compreendida pelo pensamento mítico e que os índios ou “primitivos” de todos os continentes apontam como um fio muito delicado de ligação entre o céu e a terra, o mundo dos mortos e dos vivos, ou o que os chineses chamariam In/Yang. Assim, entendemos que a tradução, como uma mítica serpente cósmica<sup>28</sup>, era o princípio da saúde. E o tal fio invisível a olho nu, em sua imanência, podia aparecer em sonho. E, de forma similar ao DNA, podemos chamá-lo de ancestralidade. Foi assim que nos inspiramos e escrevemos no prefácio do “livro de saúde” Maxakali:

#### A ancestralidade cura

Os Maxakali estão apresentando sua saúde. E médicos, enfermeiras, agentes de saúde das diversas instituições que interagem com os povos indígenas poderão vislumbrar a multiplicidade dos elementos que atuam em processos de adoecimento e cura. O sonho, que é seguido pelo pajé, xamã, parteira, sábio, curandeiro, como um fio d’água, traz a sabedoria das formas. E pela duração desse liame do visível com o invisível — o ritual — o ser pode se reconstituir. A isto o Maxakali chamaria curar. Fizemos este livro para ensinar medicina aos que não têm medo da experiência — esta é a forma como agora entendo o que Rafael, Pinheiro e Isael disseram no vestibular, quando ingressaram no Curso de Formação Intercultural de Educadores Indígenas da UFMG (FIEI), em 2006: “queremos estudar na universidade para fazer um livro que ensine a FUNASA a trabalhar com a gente”. Está aqui um resultado desta investigação. Uma pesquisa que se resume numa tentativa de escuta. Um livro para guiar a cura de uma relação estragada pela incompreensão. Um livro de intersecções, fractal, de múltiplos afetos. O que desejamos é que, como água limpa, este livro sirva para depurar as formas, de modo que possam fluir com graça e alegria.<sup>29</sup>

28 Sobre o conhecimento ancestral do DNA, expresso de algum modo no quase universal mito da serpente cósmica. Cf. NARBY (2018).

29 MAXAKALI, Rafael et al. *Hitmããx/ Curar*, 2012, p. 11.

## A PRODUÇÃO INDÍGENA

Apresentamos, para registro, a relação das publicações editadas no contexto sobre o qual refletimos brevemente neste ensaio.

Edições do Programa com a Secretaria de Estado da Educação de Minas Gerais (Programa de Implantação das Escolas Indígenas e Minas Gerais):

- 1997–8 ALMEIDA, Maria Inês (Org.). *Bay* – Educação escolar indígena em Minas Gerais.  
PATAXÓ, Kanatyo. *Txopai e Itohã*. 1 ed.  
PROFESSORES KRENAK. *Coisa Tudo na língua Krenak*.  
PROFESSORES MAXAKALI. *Geografia da aldeia*.  
———. *O livro Maxakali conta histórias de antigamente*.  
PROFESSORES PATAXÓ. *O povo Pataxó e suas Histórias*. 1 ed.  
PROFESSORES XACRIABÁ. *Livro Xacriabá de plantas medicinais: fonte de esperança e mais saber*.  
———. *O tempo passa e a história fica*.

Edições com a Universidade Federal de Minas Gerais (curso de Formação Intercultural de Educadores Indígenas):

- 2005–10 ALMEIDA, Maria Inês (Org.). *Tabebuia 1* – índios, pensamento, educação. [revista]  
KRENAK, Itamar (Org.). *Uatu Hoom*. [livro e filme]  
———. *A caçada*. (Filme de animação)  
PATAXÓ ALDEIA RETIRINHO. *Território e cultura*.  
PROFESSORES KAXIXÓ. *Casca do chão*. [filme]  
PROFESSORES MAXAKALI. *Hitupmã'ax/curar* – Livro de Saúde Maxakali.  
———. *Penahã*.  
PROFESSORES PATAXÓ. *O machado, a abelha e o rio*.  
PROFESSORES XACRIABÁ. *Literatura Xacriabá*. [Caixa contendo os livros “Com os mais velhos”, “Iaiá Cabocla”, “Revelando os conhecimentos” e “Sobre a literatura Xacriabá”, e um CD de narrativas, “Conversa”]  
———. *Kupaschú Intsché*.  
PROFESSORES XACRIABÁ E PATAXÓ. *Encontros Traduções*.
- 2010–3 ALMEIDA, Maria Inês (Org.). *Tabebuia 2*. [revista]  
KAXIXÓ, Glayson. *O povo Kaxixó compreendendo a sua história no seu jeito de comunicar*.  
MAXAKALI, João Bidé et al. *O Livro Maxakali conta sobre a floresta*.  
PATAXÓ, Izaque. *Festa das águas*. [Filme documentário – DVD com encarte]  
PATAXÓ, Lucidalva. *Ãgohó / Lua*.  
PROFESSORES MAXAKALI. *Bestiário*.  
———. *Cantos dos povos morcego*. [livro com 2 DVD de áudio e 1 DVD de vídeo]  
———. *Mõgmõka yõg kutex xi ãgtux*. [livro]  
———. *Mõgmõka yõg kutex xi ãgtux*. [CD de áudio]  
———. *Xunin yõg xi ãgtux xi hemex yõg kutex*. [livro com 2 DVD de áudio e 1 DVD de vídeo]  
PROFESSORES PATAXÓ. *A ciência da noite e do dia*.  
———. *A nossa crença com a vovó lua*.  
———. *A pedagogia da lente do nosso olhar*.  
———. *Calendário dos tempos da aldeia Muã Mimatxi*.  
PROFESSORES XACRIABÁ E PATAXÓ. *Um pé na aldeia um pé no mundo*.  
PROFESSORES XACRIABÁ. *A cultura informa o homem*.  
———. *Com a terra construímos a nossa história*.

- . *Livro das festas Xakriabá*. [Livro + DVD vídeo documentário]
- . *Nem tudo que se vê se fala* – ciência, crença e sabedora Xakriabá.
- . *O segredo das plantas e dos animais*.
- . *Para seu trono lilar*. [livro + CD sonoro]
- . *Plantar para colher, colher para plantar*. Revista Xakriabá. ano I, n. I.
- . *Plantas medicinais e processos de cura Xakriabá*.
- . *Poesia sobre os conhecimentos xakriabá*. [livro + 2 CD sonoros]
- XACRIABÁ, Eulina. *Brincadeiras Xakriabá*. [livro + DVD vídeo documentário]
- XACRIABÁ, Ranison. *Wamhuire*. [Filme documentário – DVD com encarte]
- XUKURU-KARIRI, Giselma. *Cantos do Coité*. [Filme documentário – DVD com encarte]

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Maria Inês. *Relatório técnico do projeto Os Livros de Autoria Indígena na Ampliação do Espaço Literário* ( Pq1, 2014–2018). CNPq, 2018.
- . Indigenous and juvenile: when books from villages arrive at bookstores. In: Stephens, John et alii (Org.). *The Routledge Companion to International Children's Literature*. Londres: Routledge – Taylor and Francis Group, 2017.
- . Experiência literária em terra indígena, In: *Textos do Brasil*. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 2012. v. 19.
- . Formação Intercultural de Educadores Indígenas na área de Língua, Arte e Literatura na UFMG. In: Daniel Mato. (Org.). *Educación Superior, colaboración intercultural y desarrollo sostenible / Buen vivir – Experiencias en America Latina*. Caracas: IESALC/UNESCO, 2009.
- . *Desocidentada*. Experiência literária em terra indígena. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- . *Ensaio sobre a literatura indígena contemporânea no Brasil*. São Paulo, Programa de Comunicação e Semiótica – PUC, 1999. Tese de doutorado inédita.
- ALMEIDA, Maria Inês; QUEIROZ, Sonia. *Na captura da voz*. As edições da narrativa oral no Brasil. Belo Horizonte, Autêntica e FALE/UFMG, 2004.
- ANDRADE, Oswald. *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924) e *Manifesto Antropófago* (1928). Disponível em: <ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>.
- BACHELARD, Gaston. *O racionalismo aplicado*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1979.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Lisboa: Relógio D'Água, 1984.
- BRANCO, Lúcia Castello; BRANDAO, Ruth Silviano. *Literaterras – as bordas do corpo literário*. São Paulo: AnnaBlume, 1995.
- CAMPOS, Haroldo. *Galáxias*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*. Capitalismo e esquizofrenia. São Paulo, Editora 34, 1997. vol. 1.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz M. N. da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- . *Gramatologia*. Trad. Mirian Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- KAXIXÓ, Glayson. *O povo Kaxixó compreendendo a sua história no seu jeito de comunicar*. Belo Horizonte: Literaterras, 2012.
- JOSÉ, Oiliam. *Indígenas de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Movimento Perspectiva, 1965.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LACAN, Jacques. *Outros escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *La pensée sauvage*. Paris: Plon, 1962.
- . *Le cru et le cuit*. Paris: Plon, 1964.
- . *Du miel aux cendres*. Paris: Plon, 1967.
- . *L'origine des manières de table*. Paris: Plon, 1968.

- . *L'homme nu*. Paris: Plon, 1971.
- . *Mitológicas I. O Cru e o Cozido*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- . *Paris, 23 de junho de 1998*. Correspondência inédita
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig*. O encontro inesperado do diverso. Lisboa: Rolim, 1994.
- . *Um falcão no punho*. Diário I. Lisboa: Rolim, 1985.
- . *Os cantores de leitura*. Lisboa: Assirio & Alvim, 2007.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *A legitimação em Literatura*. Lisboa: Cosmos, 1998.
- MALLARMÉ, Stephane. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Edição facsimilar. São Paulo: Perspectiva, 2006. Coleção Signos, dirigida por Augusto de Campos.
- MATEUS, Agostinho Manduca (Org.). *Huna Hiwea / O Livro Vivo*. Belo Horizonte: Literaterras, 2012.
- MAXAKALI, João Bidé et al. *Tikmu'un māxakani'yōg mimāti' āgtux yōg tappet / O Livro Maxakali Conta Sobre a Floresta*. Belo Horizonte: Literaterras, 2012.
- MAXAKALI, Rafael et al. *Hitmã'āx / Curar*. Belo Horizonte: Literaterras, 2012.
- NARBY, Jeremy. *A serpente cósmica: o DNA e a origem do saber*. Trad. Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Dantes, 2018.
- RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramalhete. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- ROSÁRIO, Pe. Manuel da Penha. *Língua e Inquisição no Brasil de Pombal. 1773*. Rio de Janeiro: UERJ, 1995.
- SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Trad. de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- VARELA, Maria Helena. *O heterologos em língua portuguesa: elementos para uma antropologia situada*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1986.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- XACRIABÁ, Professores. *O tempo passa e história fica*. Belo Horizonte: SEEMG, 1997.
- . *Literatura Xacriabá*. Belo Horizonte: Literaterras, 2005. [caixa com 6 volumes]
- XUKURU-KARIRI, Giselma. *Cantos do Coité*. Belo Horizonte: Literaterras, 2011. [filme documentário]

# CRÍTICA LITERÁRIA

NABIL ARAÚJO

Nos 70 anos de Roberto Acizelo de Souza,  
a quem dedico este texto.

Se há uma inclinação literária coletiva, no temperamento cultural mineiro, é para a *crítica*. Todas as qualidades exigíveis da crítica verdadeira, encontramos no espírito mineiro — objetividade, argúcia, plasticidade, paciência, bom gosto, capacidade de admirar, tudo que faz da crítica uma atividade criadora, encontramos por aqui. O mineiro é naturalmente crítico.<sup>1</sup>

1 LIMA, Alceu Amoroso. *Voz de Minas*: ensaio de sociologia regional brasileira. São Paulo: Abril Cultural, 1983 [1944], p. 79.

## PREÂMBULO

A historiografia literária nacional concebe, por via de regra, o desenvolvimento do pensamento crítico entre nós como um percurso constituído por algumas fases ou períodos fundamentais.<sup>2</sup> Assim, convencionou-se distinguir do período *colonial* da crítica no Brasil, dominado pelos preceitos do neoclassicismo europeu, um período *romântico*, nacionalista e historicista, surgido logo após a Independência, ao qual se sucederá, nas últimas décadas do século XIX, um período *naturalista-positivista*, além de um momento *simbolista-decadentista*, bem como, na primeira metade do século XX, um período *modernista*, o qual, por sua vez, se desdobrará numa “*nova crítica*”, de feição eminentemente acadêmica. Sem endossar o caráter teleológico de que normalmente se imbuí essa narrativa em nossa historiografia literária, procurarei esboçar aqui, de modo inevitavelmente lacunar, um panorama da contribuição de Minas e/ou de literatos mineiros para cada um dos referidos períodos do pensamento crítico no Brasil.

### A “ESCOLA MINEIRA” E A CRÍTICA NEOCLÁSSICA NO BRASIL

Como observou José Paulo Paes,<sup>3</sup> uma vida literária em Minas Gerais só passa a existir na segunda metade do século XVIII, quando, em função de sua riqueza aurífera e diamantífera, a capitania passa a ser o eixo econômico do Brasil, e Vila Rica (atual Ouro Preto) se converte numa espécie de “Weimar montanhosa”, na qual emerge o principal movimento poético de nossa literatura colonial, a chamada “Escola Mineira”, denominação sob a qual se costuma reunir a produção de autores, como Cláudio Manuel da Costa (1729, Mariana, MG – 1789, Ouro Preto, MG), Tomás Antônio Gonzaga

(1744, Porto, Portugal – 1810, Moçambique), Silva Alvarenga (1749, Ouro Preto, MG – 1814, Rio de Janeiro), Alvarenga Peixoto (1743 [ou 1744], Rio de Janeiro – 1792, Angola), Basílio da Gama (1741, Tiradentes, MG – 1795, Lisboa) e Santa Rita Durão (1722, Cata Preta, MG – 1784, Lisboa). A se considerar a célebre e influente tese de Antonio Candido na *Formação da literatura brasileira* (1959), o advento da dita Escola Mineira se identificaria, na verdade, com a emergência de um “sistema literário” propriamente dito no Brasil, momento este então marcado pela confluência de três correntes de gosto e pensamento oriundas da Europa: o Neoclassicismo — imitação do Classicismo francês —, a Ilustração — ideologia setecentista de propagação das Luzes —, o Arcadismo — reação contra o maneirismo nas agremiações denominadas Arcádias (Itália).<sup>4</sup>

Candido julga por bem generalizar para o período em questão a última das referidas designações, de modo a englobar as outras duas, forjando, com isso, a seguinte fórmula: “Arcadismo = Classicismo francês + herança greco-latina + tendências setecentistas”, entendendo-se por estas “o culto da sensibilidade, a fé na razão e na ciência, o interesse pelos problemas sociais”, em síntese, a premissa de que “o verdadeiro é o natural, o natural é o racional”. A literatura seria, desse modo, “expressão racional da natureza, para assim manifestar a verdade, buscando, à luz do espírito moderno, uma última encarnação da *mimesis* aristotélica”.<sup>5</sup> Em suma:

**O Arcadismo é, pois, consciência de integração: de ajustamento a uma ordem natural, social e literária, decorrendo disso a estética da imitação, por meio da qual o espírito reproduz as formas naturais, não apenas como elas aparecem à razão, mas como as conceberam e recriaram os bons**

2 Baseio-me, aqui, sobretudo em: BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 50 ed. São Paulo: Cultrix, 2015; CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 2 v. 3 ed. São Paulo: Martins, 1969; COUTINHO, Afrânio (Org.). *Caminhos do pensamento crítico*. 2 v. Rio de Janeiro: Pallas; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1980; COUTINHO, Afrânio (Org.).

*A literatura no Brasil*. 5 v. 2 ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1968–1970; COUTINHO, Afrânio; SOUSA, J. Galante de (Org.). *Enciclopédia de literatura brasileira*. 2 v. 2 ed. rev. ampl. atual. São Paulo: Global; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/DNL; Academia Brasileira de Letras, 2001; PAES, José Paulo; MOISÉS, Massaud (Org.). *Pequeno dicionário de literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1967.

3 Verbete “Minas Gerais”, in: PAES, José Paulo; MOISÉS, Massaud (Org.). *Pequeno dicionário de literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1967, p. 160.

4 CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. v. 1. 3 ed. São Paulo: Martins, 1969, pp. 43–4.

5 *Ibid.*, p. 45.

autores da Antiguidade e os que, moderadamente, seguiram a sua trilha.<sup>6</sup> [...] A autoridade da tradição garantia o emprego das regras que, uma vez descobertas pelos antigos, deviam perdurar, desde que eram a própria manifestação da ordem natural, e esta não muda. [...] As regras da retórica e da poética limitavam o indivíduo em benefício da norma, curvando-o à razão natural, banindo as temeridades do *engenho*, podando na *fantasia* o estranho e o excêntrico, que se sobrepõem à ordem racional da natureza em vez de espelhá-la.<sup>7</sup>

Assim sendo, a crítica, nesse contexto, ocupava-se de reafirmar e resguardar as regras clássicas do gosto e da composição verbal, no mais das vezes por meio de declarações de princípios em versos, como era comum nos séculos XVII e XVIII na Europa (Pope, Lope de Vega etc.), à guisa de pequenas artes poéticas, tais como as eventualmente compostas por Cláudio Manuel da Costa, Silva Alvarenga, entre outros. Típico exemplo é o poema crítico, de Silva Alvarenga, “A José Basílio da Gama. Termindo Sipílio”, que, iniciando-se com os versos: “Gênio fecundo e raro, que com polidos versos / A natureza pintas em quadros mil diversos: / Que sabes agradar, e ensinas por seu turno / A língua, que convém ao trágico coturno”, sentenciamos, ainda: “Da simples natureza guardemos sempre as leis, / Para mover-me ao pranto convém que vós choreis. / Quem estuda o que diz, na pena não se iguala / Ao que de mágoa e dor geme, suspira e cala”, ou ainda: “Vós do péssimo gosto os mais prezados filhos, / Deixai ao gênio luso desimpedida a estrada, / Ou Boileau contra vós torne a empunhar a espada”.<sup>8</sup>

A tipicidade neoclássica, nesse caso, não se declina livre de certa cor local, por assim dizer. “Parece, com efeito, algo forçado”, observou, a propósito, Candido, “chamar

neoclássico a um período onde Marília evolui com os seus ademanos caprichosos, onde Silva Alvarenga traça as volutas amaneiradas dos rondós, e que aliás se articula como o Barroco de Minas e do Rio”.<sup>9</sup> Afrânio Coutinho, por sua vez, chamou a atenção, com vistas ao supracitado poema crítico, que, nele, tendo sido composto numa época de transição, o “espírito pré-romântico já se imiscui por entre as muralhas do Classicismo ou Neoclassicismo”, de modo que: “Ora são formas clássicas veiculando ideias pré-românticas, ora ideias pré-românticas substituindo conceitos clássicos e apontando para o Romantismo”.<sup>10</sup>

### A CRÍTICA ROMÂNTICA

A indecisão e o sincretismo percebidos por Coutinho na arte poética de Silva Alvarenga irão se acentuar, segundo o autor, nas duas primeiras décadas do século XIX, a ponto de ele atribuir a uma figura de destaque do referido período, como José Bonifácio, “o papel de precursor pré-romântico, de caráter de transição e sincretismo”.<sup>11</sup> A crítica romântica propriamente dita — concordam nisso Coutinho e Candido — só se iniciará com o grupo da revista *Niterói*, ao qual pertencia Gonçalves de Magalhães, autor de *Suspiros poéticos e saudades* (1836), “primeira figura a ocupar a história do romantismo, não somente como poeta, senão também como teorizador das transformações em curso”.<sup>12</sup>

Candido, para quem a “crítica literária do tempo do romantismo é quase toda muito medíocre, girando em torno das mesmas ideias básicas, segundo os mesmos recursos de expressão”, observa, contudo, que, do ponto de vista histórico, “ela deu amparo aos escritores, orientando-os, confirmando-os no sentido do nacionalismo literário e, assim, contribuindo de modo acentuado para o próprio desenvolvimento romântico entre nós”.<sup>13</sup> Por crítica, no

6 Ibid., p. 53.

7 Ibid., p. 55.

8 ALVARENGA, Manuel Inácio da Silva. A José Basílio da Gama. Termindo Sipílio. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *Caminhos do pensamento crítico*. v. 2. Rio de Janeiro: Pallas; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1980. pp. 1268–70.

9 CANDIDO, Antonio, op. cit., p. 44.

10 Verbete “Crítica”, in: COUTINHO, Afrânio; SOUSA, J. Galante de (Org.). *Enciclopédia de literatura brasileira*. v. 1. ed. 2. rev. ampl. atual. São Paulo: Global; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/DNL; Academia Brasileira de Letras, 2001, p. 552.

11 Ibid.

12 Ibid.

13 CANDIDO, Antonio, op. cit., p. 328.

referido período, dever-se-ia entender, segundo Candido: [I] “as definições e interpretações gerais da literatura brasileira”; [II] “os esforços para criar uma história literária, superando a crítica estática e convencional do passado”; [III] “as manifestações vivas da opinião a propósito da arte literária e dos seus produtos atuais”.<sup>14</sup>

Com o fim da floração arcádica e o declínio da indústria de mineração, o meridiano intelectual do Brasil desloca-se de Vila Rica para o Rio de Janeiro, de modo que a capitania das Minas Gerais “entra numa fase de marasmo quase completo”, observa José Paulo Paes, acrescentando: “O próprio Romantismo teve em MG um único representante de relevo, Bernardo Guimarães, bastante estimado em seu tempo como poeta lírico e satírico, embora a popularidade lhe adviesse sobretudo dos romances, notadamente de *A escrava Isaura*”.<sup>15</sup>

Quanto a Bernardo Guimarães (1825–1884, Ouro Preto, MG), costuma-se dar o devido destaque também à sua contribuição para a crítica e os estudos literários, que “se encontra nos diversos prólogos que escreveu para seus livros de poesia e prosa narrativa, bem como em duas séries de longos artigos publicados respectivamente nos periódicos *Ensaios literários* e *A atualidade*”, esclarece Roberto Acízelo de Souza,<sup>16</sup> acrescentando:

- I. A primeira série mencionada é constituída por quatro artigos, genericamente intitulados “Reflexões sobre a poesia brasileira”. No primeiro (1847), propõe um programa para a nacionalização plena da poesia brasileira, a partir do qual empreende, nos artigos subsequentes, análises de poetas específicos; no segundo (1847), Gonçalves de Magalhães; no terceiro (1849), Odorico Mendes; no quarto (1850), Bernardino Ribeiro e Dutra e Melo.
- II. A segunda série de artigos, toda publicada em 1959, tem estrutura semelhante à da anterior: o primeiro expõe uma concepção de crítica literária e um programa de militância neste gênero de trabalho intelectual, funcionando como introdução às análises específicas de obras e autores empreendidas nos artigos subsequentes: *Os Timbiras*, de Gonçalves Dias (quatro partes); *Inspirações do claustro*, de Junqueira Freire (três partes);

### *A nebulosa, de Joaquim Manuel de Macedo (sete partes).*<sup>17</sup>

Como se vê, na obra crítica de Bernardo Guimarães encontram-se contempladas as três vertentes que compõem a crítica romântica segundo Candido: definições e interpretações gerais da literatura brasileira; esforços de historiografia literária; opiniões a propósito da produção literária contemporânea. De escopo mais restrito e menor repercussão, poder-se-ia apontar, ainda, as contribuições de José Vieira Couto de Magalhães (1837, Diamantina, MG – 1898, Rio de Janeiro) e de João Salomé Queiroga (1810 [ou 1811], Diamantina [ou Vila do Príncipe], MG – 1878, Ouro Preto, MG).

Quanto ao primeiro, identificado, na juventude, com ideias românticas, preocupou-se com o “Destino das letras no Brasil”, título de ensaio por ele publicado em partes, ao longo de 1859, na *Revista da Academia de São Paulo*, “importante documento acerca da vida literária e estudantil da geração conhecida como ultrarromântica, [...] à qual pertenceram também, entre outros, Álvares de Azevedo, Bernardo Guimarães, Aureliano Lessa, Francisco Otaviano”.<sup>18</sup>

Quanto ao segundo, ajudou a fundar e participou ativamente da Sociedade Filomática, ligada à Faculdade de Direito de São Paulo, a respeito da qual afirmou o supracitado Couto de Magalhães que “teve como consequência desenvolver o entusiasmo pela glória literária, por em relevo alguns talentos verdadeiros e preparar para a vida da imprensa essa primeira mocidade”.<sup>19</sup> Da contribuição teórico-crítica

14 Ibid.

15 PAES, José Paulo; MOISÉS, Massaud (Org.), op. cit., p. 161.

16 SOUZA, Roberto Acízelo (Org.). *Historiografia da Literatura Brasileira: textos fundadores (1825–1888)*. v. 1. Rio de Janeiro: Caetés, 2014, p. 246.

17 Ibid., pp. 246–7.

18 Ibid., p. 73.

19 COUTO DE MAGALHÃES apud CASTELLO, José Aderaldo. *Manifestações literárias da Era Colonial (1500–1808/1836)*. [A literatura brasileira, v. 1]. São Paulo: Cultrix, 1969, p. 229.

de Queiroga para o grupo, reconhecem-se suas “propostas renovadoras no sentido de assegurar-se à literatura brasileira caráter nacional nos temas e na linguagem”;<sup>20</sup> segundo José Aderaldo Castello, “o que J. S. Queiroga pretendia realizar era uma poesia nacional, inspirada em motivos populares e em ‘linguagem brasileira’, e foi ele talvez um dos primeiros, se não o primeiro, a cogitar do problema de diferenciação do nosso idioma”.<sup>21</sup>

#### A CRÍTICA NATURALISTA-POSITIVISTA

No “Prólogo” a *Folhas do outono* (1883), escrito em Ouro Preto a 10 de agosto de 1882, Bernardo Guimarães ataca “a moderna escola poética, hoje em voga no Brasil por importação”, escola literária “que se subjugava a um sistema crítico-filosófico-histórico-filológico-etnográfico-sociológico, etc., etc.”, bem como a “moderna crítica literária”, que, “atrelada ao carro da filosofia positivista, que hoje predomina, e identificando-se com ela, pretende cortar as asas à inspiração, vedar-lhe o espaço livre, e arrastar-se fatalmente por uma senda por ela cientificamente demarcada”.<sup>22</sup> Como observa Afrânio Coutinho, o texto “mostra bem a reação contra a escola que, na década de 80, estava consolidada nas letras brasileiras — a realista (em poesia, parnasiana)”, entoando “os últimos acordes do romantismo, que, entretanto, a esse tempo era considerado por Sílvio Romero já morto”; reação que, portanto, “tem endereço evidente, o sistema crítico-filosófico-sociológico positivista e naturalista e, em poesia, a forma que prefere a escola, o verso alexandrino”.<sup>23</sup>

Mostra do desprezo que a “moderna crítica” de base naturalista-positivista-republicana reservaria ao recalcitrante romantismo do autor de *A escrava Isaura* pode ser colhida no próprio “Prólogo” a *Folhas*

*do outono*. Nele, a certa altura, Bernardo Guimarães ressenete-se do elogio feito por Valentim Magalhães a certo “poeta novo de Minas”, Augusto de Lima (1859, Nova Lima, MG – 1934, Rio de Janeiro), em detrimento dele próprio, “maior poeta” da província, nas palavras de Magalhães, “outrora tão ardido e fecundo”, mas que “hoje se esteriliza numa apatia mórbida”.<sup>24</sup>

Ex-aluno da Faculdade de Direito de São Paulo, Augusto de Lima ganharia notoriedade como poeta, abolicionista e republicano; quando governador provisório de Minas (1891), decidiu a mudança da capital de Ouro Preto para Belo Horizonte; fundou a Faculdade Livre de Direito de Minas Gerais e foi membro da Academia Brasileira de Letras. Sua obra foi incluída por Sílvio Romero no corrente realístico-social que reagiu ao romantismo.<sup>25</sup>

Além de Augusto de Lima, avultam, ainda, na perspectiva do espírito estético da era realista-naturalista-positivista no Brasil, os nomes de Júlio Ribeiro (1845, Sabará, MG – 1890, Santos, SP), cujo romance *A carne* (1888), nas palavras de José Paulo Paes, “malgrado o reduzido valor literário, implantou polemicamente o Naturalismo entre nós”, e de Afonso Arinos (1868, Paracatu, MG – 1916, Barcelona, Espanha), “prosador vigoroso que, com os contos de *Pelo sertão* [1898], nos quais registrou aspectos da vida sertaneja no Planalto Central, inaugurou oficialmente o regionalismo em nossa novelística”.<sup>26</sup>

Dito isso, reconhece-se que a crítica naturalista-positivista capitaneada no Brasil pela chamada “Escola do Recife” (Tobias Barreto, Sílvio Romero, Clóvis Beviláqua, entre outros) não teve em Minas senão um de seus centros de difusão, subordinado, enquanto tal, ao espírito geral da época, assim definido por Afrânio Coutinho:

20 SOUZA, Roberto Acízelo (Org.), op. cit., p. 210.

21 CASTELLO, José Aderaldo. *Manifestações literárias da Era Colonial (1500–1808/1836)*. [A literatura brasileira, v. I]. São Paulo: Cultrix, 1962, p. 231.

22 GUIMARÃES, Bernardo. Prólogo. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *Caminhos do pensamento crítico*.

v. 1. Rio de Janeiro: Pallas; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1980. pp. 347–8.

23 COUTINHO, Afrânio (Org.). *Caminhos do pensamento crítico*. v. 1. Rio de Janeiro: Pallas; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1980, p. 347.

24 GUIMARÃES, Bernardo, op. cit., p. 353.

25 Cf. verbete “Antônio Augusto de Lima”, de Péricles Eugênio da Silva Ramos, in: PAES, José Paulo; MOISÉS, Massaud (Org.). *Pequeno dicionário de literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1967, pp. 132–3.

26 PAES, José Paulo; MOISÉS, Massaud (Org.), op. cit., p. 161.

No Brasil, a crítica naturalista e positivista foi cultivada pela poderosa geração surgida em 1870. Em todos os centros intelectuais, ela foi impregnada daquela mentalidade. É a geração do materialismo. A essa geração de críticos deve a literatura brasileira a consolidação do pensamento crítico em termos rigorosos, embora à luz de concepções filosóficas e científicas hoje sujeitas a contestação. Todavia, o espírito de rigor metodológico, da busca de uma base teórica para o exercício da crítica, de uma criteriolgia e uma metodologia ficaram como contribuição definitiva [...]. É preciso não esquecer que a essa vigorosa plêiade de grandes espíritos deveu o Brasil a sua verdadeira independência com a implantação da República, de modo a permitirmos qualificar a época de 1870 a 1900 de a Renascença Brasileira.<sup>27</sup>

### A CRÍTICA SIMBOLISTA

A reação contra o materialismo e o cientificismo da doutrina naturalista-positivista na atividade crítico-literária de fins do século XIX e início do XX não se deveu somente a românticos recalitrantes, como Bernardo Guimarães, tendo havido também, por influência francesa, um movimento de revalorização da subjetividade, da interioridade, da espiritualidade que desencadearia o que se convencionou, então, chamar de *simbolismo*, seja em poesia, seja em prosa, seja, ainda, em crítica. “A crítica literária também acordou cedo para o reconhecimento dessa visão nova da literatura”, observa Afrânio Coutinho, acrescentando: “Logo enxergou pela pena de Araripe Júnior, e mais tarde de Nestor Vitor, que há lugar no fenômeno literário, não só para os aspectos materiais da vida, mas também para o lirismo, o sonho, a lenda, o mito, o ideal, o imaginário, o símbolo”.<sup>28</sup>

Minas mostrou-se um terreno fértil para o florescimento do movimento. No início do século XX, constituíram-se núcleos simbolistas em torno de revistas, como *Minas artística* (1901), dirigida por Horácio Guimarães e Edgar da Mata Machado, e *Horus* (1902), fundada por Álvaro Viana. Entretanto, lembra José Paulo Paes, “a figura máxima do Simbolismo mineiro (e, ao lado de Cruz e Sousa, de todo o Simbolismo brasileiro)”, Alphonsus de

Guimaraens (1870, Ouro Preto, MG – 1921, Mariana, MG), “sempre se mostrou avessa às atividades gregárias: tendo vivido obscura e solitariamente em Mariana, [...] passou quase despercebido de seus contemporâneos”.<sup>29</sup> Com a difusão póstuma de sua obra, passou a ser considerado um dos maiores poetas brasileiros de todos os tempos.

Além dos já mencionados, destacam-se, ainda, no grupo simbolista mineiro, os poetas Mamede de Oliveira (1887, Paraisópolis, MG – 1913, Belo Horizonte, MG), Archangelus de Guimaraens (1872, Ouro Preto, MG – 1934, Belo Horizonte, MG), irmão e discípulo de Alphonsus, e, sobretudo, Severiano de Rezende (1871, Mariana, MG – 1931, Paris), amigo de Alphonsus, “cujos *Mistérios* [1920], com seu luciferismo metafísico e suas exorbitâncias verbais, constituem um livro por todos os títulos singular”.<sup>30</sup> Para Massaud Moisés, se “o misticismo e a tese da salvação religiosa circunscrevem o poeta na área do Simbolismo, [...] a cenografia utilizada para exprimi-los denota evidente progresso em relação aos simbolistas de primeira hora”, de modo que “em Severiano de Rezende se evidenciam alguns ingredientes precursores da nossa vaga literatura surrealista”; em suma, trata-se de “uma das figuras de primeira plana da fase epigonal do nosso Simbolismo”.<sup>31</sup>

E também à crítica simbolista Rezende deu a sua contribuição. Se, nesse particular, nossa historiografia literária confere a justa centralidade aos nomes do carioca Gonzaga Duque (1863–1911) e do paranaense Nestor Vitor (1868–1932), Andrade Muricy nos lembra que, residindo em Paris, onde faleceu, Rezende “teve a seu cargo, durante muitos anos, a rubrica ‘Lettres Brésiliennes’, do *Mercure de France*”, sendo sucedido, nesse encargo, pelo carioca Tristão da Cunha

27 COUTINHO, Afrânio; SOUSA, J. Galante de (Org.), op. cit., p. 553.

28 Ibid., p. 554.

29 PAES, José Paulo; MOISÉS, Massaud (Org.), op. cit., p. 161.

30 Ibid.

31 MOISÉS, Massaud. *O simbolismo* (1893–1902). [A literatura brasileira, v. IV]. São Paulo: Cultrix, 1967, p. 200.

(1878–1942); indaga-se, a propósito, Muricy: “É possível que haja nas coleções daquela revista, sob a assinatura desses brasileiros, matéria que inclua vistas e julgamentos acerca do nosso movimento já no fim”.<sup>32</sup>

### A CRÍTICA MODERNISTA

Nossa historiografia literária costuma reconhecer três fases no movimento modernista brasileiro, iniciado em 1922 com a Semana de Arte Moderna: [I] de 1922 a 1930, a chamada “fase heroica”, de intenso experimentalismo estético, liberdade criadora e franca ruptura com a tradição, com predomínio da poesia sobre a prosa (Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Cassiano Ricardo, entre outros); [II] de 1930 a 1945, assimilados os resultados da etapa anterior, uma fase de superação do polêmico experimentalismo estético da geração de 22 em favor de um redirecionamento político-social da poesia (Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Vinicius de Moraes, entre outros) e da prosa (José Américo de Almeida, José Lins do Rego, Jorge Amado, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, entre outros); [III] a partir de 1945, uma fase de abertura para novas experiências de linguagem, pautadas pelo apuramento formal e pela autoconsciência estética, tanto na poesia quanto na prosa (João Cabral de Melo Neto, João Guimarães Rosa, Clarice Lispector, entre outros); para Afrânio Coutinho, “é sobretudo no campo da crítica a maior contribuição da fase, com o debate em torno da nova crítica de cunho estético e a superação do impressionismo jornalístico, o que leva a designá-la de fase estética do modernismo”.<sup>33</sup>

Sobre a contribuição de Minas para o modernismo no Brasil, José Paulo Paes observa:

Desde suas primeiras investidas contra os baluartes do passadismo, a revolução modernista encontrou em MG ambiente

favorável ao seu enraizamento. Tanto assim que, um ano após a Semana de Arte Moderna, à volta d’*A revista e do Diário de Minas*, de Belo Horizonte, aglutinava-se um grupo de jovens escritores — Carlos Drummond de Andrade, Abgar Renault, Emílio Moura, João Alphonsus e vários outros — dispostos a, embora sem o radicalismo de seus confrades paulistas, renovar os padrões literários então dominantes; em 1927, na pequena cidade de Cataguases, apareceu a revista *Verde*, em cujas páginas pontificaram, dentro do espírito de irreverência típico de 22, Rosário Fusco, Guilhermino César, Enrique de Resende, Francisco Inácio Peixoto e Ascânio Lopes.<sup>34</sup>

A interlocução dos modernistas mineiros com seus “confrades paulistas”, ora de modo explícito, ora implicitamente, não poderia ser reduzida à mera “reafirmação” das “duas vertentes do Modernismo paulista: liberdade expressiva e temática nacionalista”, como sugere Bosi.<sup>35</sup> O editorial do primeiro número de *A revista* (junho de 1925), redigido por Carlos Drummond de Andrade (1905, Itabira, MG – 1987, Rio de Janeiro), intitulado “Para os céticos” — no qual se reconhece o “meio belo-horizontino” como “um dos mais cultos, polidos e estudiosos do Brasil”, a despeito do “injustificável desânimo que faz de Belo Horizonte a mais paradoxal das cidades: centro de estudos, ela não comporta um mensário de estudos”, de modo que “o ceticismo astucioso e estéril vai comprar sua *Revista do Brasil*, que é de S. Paulo e, por isso, deve ser profundamente interessante...”<sup>36</sup> —, amplia, na verdade, o escopo da revolução modernista iniciada entre os paulistas, para além da mera “liberdade expressiva”:

Ação intensiva em todos os campos: na literatura, na arte, na política. Somos pela renovação intelectual do Brasil, renovação que se tornou um imperativo

32 MURICY, Andrade. A crítica simbolista. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *A literatura no Brasil*. v. IV. 2 ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1969, p. 211.

34 PAES, José Paulo; MOISÉS, Mas-saud (Org.), op. cit., pp. 161–2.

35 BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 50 ed. São Paulo: Cultrix, 2015, p. 368.

36 “Para os céticos”, in: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. 6. ed. rev. amp. Petrópolis (RJ): Vozes, 1982, pp. 336–7.

33 COUTINHO, Afrânio; SOUSA, J. Galante de (Org.), op. cit., p. 554.

categórico. Pugnamos pelo saneamento da tradição, que não pode continuar a ser o túmulo de nossas ideias, mas antes a fonte generosa de que elas dimanem. Somos, finalmente, um órgão político. Esse qualificativo foi corrompido pela interpretação viciosa a que nos motivou o exercício desenfreado da politicagem. Entretanto, não sabemos de palavra mais nobre do que esta: política. Será preciso dizer que temos um ideal?<sup>37</sup>

Este ideal “se apoia no mais franco e decidido nacionalismo”, acrescenta Drummond, nacionalismo que “constitui o maior orgulho da nossa geração”, conclui, “que não pratica a xenofobia nem o chauvinismo, e que, longe de repudiar as correntes civilizadoras da Europa, intenta submeter o Brasil cada vez mais ao seu influxo, sem quebra de nossa originalidade nacional”.<sup>38</sup>

No editorial do segundo número do periódico (agosto de 1925), “Para os espíritos criadores”, redigido por Martins de Almeida, essa dinâmica entre o nacional e o estrangeiro será redefinida em termos próximos aos da antropofagia oswaldiana — “Não podemos oferecer nenhuma permeabilidade aos produtos e detritos das civilizações estrangeiras. Temos de recompor a nossa faculdade de assimilação para transformar em substância própria o que nos vem de fora”<sup>39</sup> —, mas a serviço de um autoproclamado “tradicionalismo” dificilmente conciliável com o radical programa estético-político que Oswald enunciaria em seus dois célebres manifestos: “Na verdade”, proclamam os moços de *A revista*, “um dos nossos fins principais é solidificar o fio das nossas tradições. Somos tradicionalistas no bom sentido. [...] Se adotamos a reforma estética, é justamente para multiplicar e valorizar o diminuto capital artístico que nos legaram as gerações passadas”.<sup>40</sup>

Esse tradicionalismo nacionalista terá ecos, dois anos mais tarde, no “Manifesto do

Grupo Verde de Cataguases”, publicado no número 3 da revista *Verde*, em 1927 — “Nós não sofremos a influência direta estrangeira. Todos nós fizemos questão de esquecer o francês”<sup>41</sup> —, manifesto cujos signatários (Enrique de Resende, Ascânio Lopes, Rosário Fusco, Guilhermino César, Cristóphoro Fonte-Boa, Martins Mendes, Oswaldo Abritta, Camilo Soares) afirmam, em relação aos “rapazes de Belo Horizonte”, que “não temos, absolutamente, nenhuma ligação com o estilo e vida literária deles”, apesar de reconhecerem terem sido eles “que primeiro catequizaram os naturais de Minas e nos animaram com o exemplo para a publicação de *Verde*”;<sup>42</sup> e ainda:

O lugar que é hoje bem nosso no Brasil intelectual foi conquistado tão-somente ao dionisíaco empreendimento do forte grupo de Belo Horizonte, tendo à frente o entusiasmo moço de Carlos Drummond, Martins de Almeida e Emílio Moura, com a fundação da A REVISTA, que, embora não tendo tido vida longa, marcou época na história da inovação moderna em Minas.<sup>43</sup>

Fazendo o balanço dessas manifestações, José Paulo Paes observa terem constituído elas “apenas o primeiro momento, necessariamente grupal e polêmico, de afirmação do Modernismo mineiro”, e arremata: “Este só daria o melhor de si depois de 1930, quando, através da obra realizada, seus representantes mais bem dotados se fossem impondo individualmente no quadro geral do nosso Modernismo. Tal foi sobretudo o caso de Carlos Drummond de Andrade”.<sup>44</sup>

Para além do inegável protagonismo assumido por Drummond no campo literário brasileiro pós-1930, isto é, o da chamada segunda fase do movimento modernista (1930–1945), destaque-se aqui a reconhecida importância do autor mineiro na pavimentação da via de

37 *Ibid.*, p. 337.

38 *Ibid.*

39 “Para os espíritos criadores”, in: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. 6 ed. rev. amp. Petrópolis (RJ): Vozes, 1982, p. 339.

40 *Ibid.*

41 “Manifesto do Grupo Verde de Cataguases”, in: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. 6. ed. rev. amp. Petrópolis (RJ): Vozes, 1982, p. 349.

42 *Ibid.*, p. 350.

43 *Ibid.*

44 PAES, José Paulo; MOISÉS, Massaud (Org.), op. cit., p. 162.

acesso à chamada “fase estética”, eminentemente crítica, segundo Afrânio Coutinho, do modernismo pós-1945. Nenhum texto é mais lembrado, nesse sentido, do que o antológico metapoema drummondiano “Procura da poesia”, verdadeiro manifesto publicado no *Correio da Manhã* em janeiro de 1944, e depois em *A rosa do povo* (1945); eis sua mais conhecida estrofe:

Penetra surdamente no reino das palavras.  
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.  
Estão paralisados, mas não há desespero,  
há calma e frescura na superfície intacta.  
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.  
Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.  
Tem paciência, se obscuros. Calma, se te provocam.  
Espere que cada um se realize e consume  
com seu poder de palavra  
e seu poder de silêncio.  
Não forces o poema a desprender-se do limbo.  
Não colhas no chão o poema que se perdeu.  
Não adules o poema. Aceita-o  
como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada  
no espaço.<sup>45</sup>

Para Afrânio Coutinho, trata-se de “excelente amostra de procura de conteúdo crítico, de poética. O poeta deve buscar inspiração penetrando ‘surdamente no reino das palavras’, reconhecendo aquela regra eterna, sempre repetida, de que poesia é palavra”.<sup>46</sup> Para Gilberto Mendonça Teles, trata-se de “um dos mais importantes manifestos poéticos já publicados no Brasil. Através dele tomamos contato com as fontes do poema: a linguagem. [...] chegando a esta concepção através de sua própria experiência criadora,

Drummond abriu caminho para a ‘Geração de 45’<sup>47</sup> — isto é, para a geração que promoverá, segundo Coutinho, “uma completa renovação dos estudos literários e uma revisão crítica da literatura brasileira à luz de novos critérios de caráter estético”, e graças à qual o problema da crítica atinge “uma fase de autoconsciência, de domínio metodológico e técnico, de repúdio ao autodidatismo e à improvisação, dando preferência à formação e produção universitária”.<sup>48</sup>

#### A “NOVA CRÍTICA” E ALÉM...

Coutinho chama de “nova crítica” ao referido movimento de renovação dos estudos literários no Brasil iniciado na década de 1940, concebendo seus desdobramentos como constitutivos do campo literário dito “especializado”, que de lá para cá se consolidou academicamente no país:

O movimento da “nova crítica”, como ficou designado esse esforço por encontrar novos métodos e uma nova atitude para a crítica, na base do rigor científico e da análise da obra literária em si mesma, isto é, no seu valor estético intrínseco, tornou-se importante na literatura brasileira nos últimos decênios e continua dando os seus frutos. Pode-se, primeiramente, assinalar a formação, em consequência de uma mentalidade coletiva entre as novas gerações de estudiosos da literatura, inteiramente infensa à concepção anterior, que limitava a crítica a ser expressão da resposta emocional do crítico àquilo que era considerado, por sua vez, à luz de uma filosofia romântica, a expressão da personalidade do autor, isto é, a obra de arte. Essa mentalidade nova cresceu e se consolidou sob forma de uma consciência grupal, de um espírito coletivo.<sup>49</sup>

45 “Procura da poesia”, in: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. 6. ed. rev. amp. Petrópolis (RJ): Vozes, 1982, p. 371.

46 COUTINHO, Afrânio (Org.). *Caminhos do pensamento crítico*.

v. 2. Rio de Janeiro: Pallas; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1980. p. 1325.

47 TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. 6. ed. rev. amp. Petrópolis (RJ): Vozes, 1982, p. 33.

48 COUTINHO, Afrânio; SOUSA, J. Galante de (Org.), op. cit., p. 554.

49 *Ibid.*, p. 555.

Coutinho afirma, em suma, quanto à nova crítica, que, “passada a fase polêmica” — isto é, a da ruidosa campanha levada a cabo por ele próprio a partir de 1948 contra a crítica impressionista e pela profissionalização das Letras no Brasil —, “entrou-se num período construtivo à luz dos pressupostos que ficaram como conquistas definitivas [...], os críticos jovens a empreender obras de pesquisa e reavaliação crítica, dentro da nova metodologia que renovou o estudo de letras”.<sup>50</sup>

Reenquadrada a narrativa a partir de um ponto de vista externo ao da militância de Coutinho e seus discípulos — retome-se aqui o célebre texto de Flora Süssekind sobre o assunto, “Rodapés, tratados e ensaios: a formação da crítica brasileira moderna” (1986) —, e os resultados desse processo revelam-se bem menos homogêneos do que leva a crer a menção a uma “nova metodologia” no estudo de letras no Brasil. Süssekind observa que, surgidas as primeiras gerações de formandos das faculdades de Filosofia criadas nos anos 1930, vai se instaurar a partir de meados da década seguinte uma tensão cada vez mais evidente entre dois modelos conflitantes de crítica literária: de um lado, o “modelo crítico pautado na imagem do ‘homem de letras’, do bacharel, e cuja reflexão, sob a forma de resenhas, tinha como veículo privilegiado o jornal”; do outro, o modelo “ligado à ‘especialização acadêmica’, o crítico universitário, cujas formas de expressão dominantes seriam o livro e a cátedra”,<sup>51</sup> a autora sugere, ainda, que essa tensão se encarnou de forma paradigmática justamente na campanha movida nos anos 1950 por Afrânio Coutinho contra Álvaro Lins: “A escolha do alvo não era evidentemente gratuita. Tratava-se de um dos críticos mais poderosos da época. Atingi-lo era, então, acertar em cheio nos próprios mecanismos de qualificação intelectual vigentes”; e ainda: “Tratava-se, em suma, de substituir o rodapé pela cátedra. E conquistar o poder até então nas mãos de não especialistas para as daqueles dotados de ‘aprendizado técnico’, nas palavras de Afrânio. Isto é, para os *críticos-professores*”.<sup>52</sup>

Vencida a guerra, contudo, e o campo vitorioso, o da crítica acadêmica brasileira, se verá então cindido entre a “crítica estética”, que Coutinho chama de “nova crítica”, e a crítica dialética uspiana capitaneada por Antonio Candido: “E, se em fins dos anos 1950, as incompatibilidades entre Afrânio e Álvaro Lins

se tornavam evidentes, nos anos 1960 passam a se delinear com mais clareza as diferenças no âmbito da própria crítica universitária que se afirmara na década anterior. Como no caso de Afrânio e Candido”, conclui Süssekind.<sup>53</sup>

A partir dos anos 1960, com a ascensão da Teoria da Literatura e sua institucionalização como disciplina obrigatória nos cursos de Letras, instaura-se uma nova divisão interna ao campo da crítica acadêmica no Brasil: “para um ponto ao menos algumas vezes convergiram rodapés e tratados: a rejeição ao esforço teórico”; assim: “no interior da própria crítica universitária, se cria uma divisão quase inconciliável entre um saber que se pensa e outro que se contenta com a própria reprodução. Daí, para muitos dos seus ‘pares’ o teórico parecer uma figura meio demoníaca”.<sup>54</sup>

Estas (e outras) tensões e divisões internas tornam o campo da crítica acadêmica contemporânea intrinsecamente heterogêneo. Já o confirmam, aliás, a diversidade e a disparidade dos nomes arrolados por Afrânio Coutinho como pretensos representantes e/ou herdeiros da “nova crítica” no Brasil, vendo-se em xeque, com isso, à revelia do autor, seu desejo de homogeneidade: de José Aderaldo Castello a Luiz Costa Lima; de Eduardo Portella a Roberto Schwarz; de Othon Moacir Garcia a Benedito Nunes; de Franklin de Oliveira a Haroldo de Campos; passando por Dirce Cortes Riedel, Adonias Filho, Cavalcanti Proença, Assis Brasil, Oswaldino Marques, Anatol Rosenfeld, Massaud Moisés... Entre os mineiros, são mencionados Fábio Lucas, Afonso Ávila, Rui Mourão, Maria Luiza Ramos...

\*  
\*\*

A Profa. Maria Luiza Ramos (1926–2015), carioca de nascimento radicada em Belo Horizonte, publicou em 1969 o hoje clássico *Fenomenologia da obra literária* (4ª edição

50 Ibid., p. 557.

51 SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. 2 ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2002, p. 15.

52 Ibid., p. 22.

53 Ibid., p. 24.

54 Ibid., pp. 33–4.

revista publicada pela Editora da UFMG em 2011), obra que à época foi saudada como decisiva contribuição à Teoria da Literatura no Brasil. Nas palavras de José Carlos Garbuglio, que então resenhou o livro para a *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*:

O trabalho é sério e merece toda a consideração, sobretudo porque procura orientar um estudo de literatura dentro de planos objetivos e evitar deste modo os juízos impressionistas e sem consistência real. M. L. R. está fundamentalmente preocupada em mostrar a existência de um conjunto de componentes concretos sobre os quais se arma a obra de arte literária. Componentes de natureza técnica, sobretudo, que o crítico tem de descobrir para explicar com rigor o mundo misterioso da arte. Nessa direção, o trabalho tem um valor inestimável por colocar em circulação o instrumento adequado para a análise da obra de arte.<sup>55</sup>

Maria Luiza Ramos ingressou em 1942 na segunda turma do curso de Letras da futura UFMG, iniciado em 1941, tendo se tornado mais tarde livre-docente de Literatura Brasileira e, em 1961, professora de Teoria da Literatura da então Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da UFMG. Foi nesse contexto que ela veio a escrever e a publicar seu destacado trabalho:

Somente quando a Teoria da Literatura entrou para o currículo, em 1961, é que fui chamada para ministrar essa matéria nova, que nem eu nem ninguém tinha cursado em nossa Faculdade. [...] Como regente de Teoria da Literatura, eu era responsável não só pelos programas, como pela indicação e a orientação de auxiliares de ensino, e logo de assistentes, pois não havia concursos. [...] Com uma bibliografia escassa e em grande parte inacessível aos alunos por ser em língua estrangeira, desenvolvi um trabalho próprio a partir da obra do polonês Roman Ingarden, de que havia em nossa biblioteca uma tradução em alemão — *Das literarische Kunstwerk* — A obra de arte literária. [...] Dedicando-me, pois, à fenomenologia, escrevi um texto que no Concurso Nacional de Literatura, promovido pelo Instituto Nacional do Livro, mereceu

em 1968 o Prêmio Mário de Andrade, e, com o título *Fenomenologia da obra literária*, foi publicado nesse mesmo ano pela Editora Forense, do Rio de Janeiro.<sup>56</sup>

Tornando-se, mais tarde, professora titular da Faculdade de Letras da UFMG, Maria Luiza lá atuou até a sua aposentadoria em 1983, tendo contribuído para a formação de diversas gerações de professores de línguas e literaturas em Minas, bem como para a consolidação de um dos principais programas de Pós-Graduação em Estudos Literários do Brasil. Em trecho do já citado texto escrito em comemoração aos 40 anos de fundação da Faculdade de Letras da UFMG, bem como aos 35 anos de instalação do Curso de Pós-Graduação em Letras e aos 10 anos de criação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Pós-Lit/UFMG), Maria Luiza testemunhará:

Relendo agora esta longa lembrança, que está sendo para mim algo como um pensar alto, vejo que deixo aqui uma imagem do que foi a minha Faculdade de Filosofia, ou a minha Faculdade de Letras, bem diversa, por certo, desta vivenciada pelos colegas que me sucederam. Fico feliz ao ver o extraordinário progresso que houve em todos os setores da vida acadêmica: os cursos de pós-graduação, com orientadores aqui e no exterior; o apoio à pesquisa; os concursos frequentes; o enriquecimento das bibliotecas e dos recursos materiais — a mudança para o campus, auditórios, gabinetes, telefones, computadores — tudo isto que parece conto de fadas aos olhos daquela época em que lecionei, por exemplo, *História da cultura artística e literária* no antigo curso de jornalismo, do Departamento de Filosofia, sem contar sequer com um projetor de slides, que eu tinha de levar de casa.<sup>57</sup>

55 GARBUGLIO, José Carlos; RAMOS, Maria Luiza. *Fenomenologia da Obra Literária*. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 8, 1970, p. 121.

56 RAMOS, Maria Luiza. Os caminhos da improvisação. *Aletria*, v. 18, 2008, pp. 64–5.

57 *Ibid.*, p. 67.

Metonimicamente, o exemplo e o testemunho da Profa. Maria Luiza Ramos atestam a magnitude e a pujança da universitarização dos estudos literários em Minas Gerais ao longo de quase oito décadas, algo que deveria ser encarado (e resguardado) como patrimônio imaterial do povo deste estado — e deste país.

Os percalços e os desafios foram muitos, e ainda o são; a postura requisitada para se enfrentá-los continua a mesma:

O conhecimento adquirido numa educação sistemática é, sem dúvida, de fundamental importância. Entretanto, a existência não se circunscreve aos limites de uma consciência individual, e é na condição caótica do presente que se abre espaço para a criatividade, num desafio ao determinismo das relações locais. De nossa entrega ao imprevisível resultam os nossos atos. Chame-se a isto coragem, ou tenha o nome que tiver.<sup>58</sup>

58 Ibid., p. 68.

# “EVADIR-SE COM O OUTRO”: A LITERATURA INFANTOJUVENIL E A LIÇÃO DE BARTOLOMEU CAMPOS DE QUEIRÓS

PAULO FONSECA ANDRADE

Fundamental, ao pretender ensinar a leitura, é convocar o homem para tomar a sua palavra. Ter a palavra é, antes de tudo, munir-se para fazer-se menos indecifrável. Ler é cuidar-se, rompendo com as grades do isolamento. Ler é evadir-se com o outro, sem, contudo, perder-se nas várias faces da palavra. Ler é encantar-se com as diferenças.

Bartolomeu Campos de Queirós

Pensar a literatura para crianças e jovens produzida em Minas Gerais nos leva inicialmente a refletir sobre o trajeto histórico de textos e autores, sobretudo quando se pretende celebrar uma data que marca, de certa forma, a origem de uma comunidade, no caso, o Estado mineiro. Traçar, pois, uma carta de viagem ou buscar por uma rosa dos ventos que nos indicasse a “formação” da literatura infantojuvenil mineira nos levaria certamente a muitos nomes de escritores que se dedicaram ou “cometeram” obras dirigidas a esse público em particular, bem como à história do livro — e do livro para crianças — no Brasil. De Alexina de Magalhães Pinto, com o registro e a recriação de várias histórias orais coletadas junto a narradores populares, a Angela Lago e seus livros ilustrados, cheios de charadas e poesia; de Guimarães Rosa, com a edição especial de *Fita verde no cabelo*, a Wander Piroli, reeditado recentemente, com textos tão importantes como *O menino e o pinto do menino*, ou ainda, em tempos de monumentais desastres ecológicos, *Os rios morrem de sede*, de Sebastião Nunes — não apenas com suas obras, mas também com seu trabalho de editor na Edições Dubolsinho — a Lucia Castello Branco com seus livros em *ponto de p*, em ponto de poesia, muitas vezes acompanhada das sofisticadas imagens de Maria José Boaventura, a alquimista do azul — são muitos e diversos, o que em si já é uma alegria.

Neste texto, contudo, escolhi tomar um caminho diferente de um traçado historiográfico. Tampouco recorrerei à problemática conceitual das literaturas infantil e juvenil em si, embora reconheça a importância de reafirmá-la, a fim de reafirmar também a importância dessas literaturas, recusando assim a marginalização do seu debate dentro dos estudos literários. Nesse sentido, concordamos com Peter Hunt que a

suposição de que a literatura infantil seja necessariamente inferior a outras literaturas — para não falar que é uma contradição conceitual — é, tanto em termos linguísticos como filosóficos, insustentável. Implica também uma improvável homogeneidade entre texto e abordagem autoral, uma perspectiva ingênua da relação entre leitor e texto e uma total falta de entendimento tanto das habilidades da criança-leitora como da forma como os textos operam.<sup>1</sup>

Isso posto, passamos aqui a outra geografia, desenhada por um dos nossos escritores mais célebres para crianças e jovens, reconhecido pela qualidade poética de sua prosa, mas também por suas reflexões sobre a literatura e a escola: Bartolomeu Campos de Queirós. Tendo conhecido seus textos ainda na minha graduação em Letras na UFMG, tive a oportunidade de vê-lo falar algumas vezes. Depois, quando fui segundo editor do Suplemento Literário de Minas Gerais, pude encontrá-lo outras vezes, já que ele fazia parte do nosso conselho editorial. Dessas ocasiões, guardo em minha memória sua voz pausada e delicada. Seus gestos recolhidos e sua fala infinitamente generosa.

É, pois, ainda pela alegria que, acima de tudo, me sinto convocado a partilhar aqui algumas ideias suscitadas pelas leituras de textos de Bartolomeu com os quais trabalho nas disciplinas de Literatura Infantojuvenil e Metodologia do Ensino de Literatura (por isso também a escolha por seus escritos). Pela alegria, mas também pelo desafio, já que as palavras que trago vêm mais da incerteza do que do saber, desse espaço entre a afirmação do desejo e a minha própria prática tateante, como professor de literatura e professor de futuros professores. Não poderia ser diferente: lendo os textos de Bartolomeu, que sonhava alterar sua comunidade através de um “Brasil Literário”, quis falar sobre a ética da literatura, propondo-me a pensar a questão do seu ensino, isto é, o seu espaço dentro das instituições de ensino.

Todos sabem que hoje a disciplina literária ocupa um lugar cada vez mais reduzido na formação dos nossos alunos, seja durante o ensino fundamental ou mesmo o médio. Além disso, sabe-se também que, no Brasil, apesar da vigência de mais de doze anos de um documento como as “Orientações curriculares” propostas pelo MEC,<sup>2</sup> nosso ensino de literatura ainda se encontra bastante preso ao modelo historiográfico e voltado aos processos seletivos de ingresso às universidades, dos vestibulares ao ENEM, dando praticamente nenhum espaço à leitura dos textos

1 HUNT, 2010, p. 48.

2 Cf. <portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/book\_volume\_01\_internet.pdf>

propriamente ditos.<sup>3</sup> Aliado a esses fatos, encontramos um sem número de discursos, vindos de muitos lugares, que alardeiam e lamentam o declínio da literatura, bem como o grande desinteresse das crianças e jovens pelos livros e pela leitura, justificado pelas várias mudanças ocorridas em nosso passado mais recente, como “o novo conceito de ‘cultura’, particularista e não necessariamente ligado às letras; a mercantilização da edição; a obsolescência do livro de papel; [e] o declínio do ensino da literatura, transformado em meras técnicas de ‘comunicação e expressão’”.<sup>4</sup>

Curiosamente, ao lado desses discursos (e não exatamente em oposição a eles), vemos surgir uma quantidade de outras vozes que fazem o “elogio à leitura”, reclamando a necessidade de se “construir” leitores e receitando a crianças e jovens a leitura de livros (quase sempre indiscriminados). Mas, também,

*poderíamos nos questionar sobre os efeitos complexos, ambivalentes, desses discursos alarmistas e convencionais de elogio à leitura. Por virem dos poderes públicos, dos professores, dos pais ou dos editores, podem ser percebidos como outras tantas ordens, como testemunhos de impaciência, de uma vontade de controle, de domínio. “Você deve gostar de ler”, ou, em outras palavras, “deve desejar o que é obrigatório”. Esses discursos deixam pouco espaço para o desejo.<sup>5</sup>*

Em um texto de 1988, Bartolomeu Campos de Queirós, que foi também educador e prezava demais o papel do professor e da escola, já nos alertava para um esgotamento desses discursos e das estratégias escolhidas pelos profissionais da educação:

*Tenho participado bastante de seminários sobre leituras na escola, bibliotecas, programas de salas de aula e não sei o quê. A primeira dificuldade que vejo ao estabelecer esse trabalho é que nem sempre as pessoas que querem organizá-lo, que querem formar o hábito de leitura nas crianças, têm o hábito de leitura. [...] Isso é muito difícil para nós. A escola, sempre que tenta aproximar a criança da literatura, enfraquece o trabalho, porque — é uma coisa interessante — a gente pode observar*

*que em tudo o que a escola, hoje em dia, põe a mão aborrece o educando.<sup>6</sup>*

O escritor nos indica assim que o problema da formação de novos leitores — que toca a fundo a questão das literaturas infantil e juvenil — não é apenas unilateral, mas diz respeito também a práticas e hábitos da própria escola que refletem o esvaziamento do seu discurso de recomendação da leitura. Sem fazer coro com esses discursos, a antropóloga francesa Michèle Petit tem proposto, através de pesquisas envolvendo a leitura literária em diferentes contextos de crise e em diferentes países e culturas, novas reflexões sobre a potência e os limites da linguagem literária. Apesar de não pensar exclusivamente o espaço escolar — tanto melhor que assim o seja, embora suas considerações sobre o mediador e a biblioteca falem diretamente ao funcionamento da escola —, Michèle Petit aponta para outro entendimento da experiência literária, que nos instiga não apenas a repensarmos nossas práticas de ensino na contemporaneidade, mas talvez, e sobretudo, a reavaliarmos o lugar instituído da literatura no espaço escolar, a começar por questionarmos a abordagem utilitária que sempre vigorou.

Assim, neste trabalho, inspirado em certos textos de Bartolomeu sobre a leitura e a educação, proponho-me a refletir sobre novas possibilidades ou novos lugares para a literatura dentro do espaço escolar, procurando afastá-la de “tudo o que contribui para situar a cultura escrita do lado da ordem estabelecida, da contenção, ou sua instrumentalização por algum poder”.<sup>7</sup>

Inicialmente, gostaria de propor um questionamento sobre essa relação (histórica) do ensino da literatura com o ensino da língua portuguesa. Se antes a Literatura (entendida aqui como instituição) possuía

3 Devíamos, ainda e sempre, nos perguntar: por que essa distância, essa ineficiência do diálogo entre a pesquisa acadêmica e as práticas de ensino de literatura nas escolas?

4 PERRONE-MOISÉS, 2012, p. 190.

5 PETIT, 2013, p. 22, itálicos meus.

6 QUEIRÓS, 2012, p. 58.

7 PETIT, 2010, p. 268.

um grande prestígio na formação humanista, sendo insígnia de alta cultura e consequentemente do poder das altas classes sociais, a tecnicização da educação e do conhecimento levaram-na a esse “casamento infeliz” com o ensino da língua. Meu questionamento, ressaltado, recai sobre o ensino e não exatamente sobre as relações entre língua e literatura. A proximidade dessas disciplinas, nos ensinamentos médio e fundamental, acabou acarretando, progressivamente, dois efeitos que se retroalimentam: o primeiro é de que a literatura é uma ilustração do bom e correto uso da língua portuguesa (por isso ela possui menos espaço no currículo, porque, segundo esse pensamento, ela é apenas acessória em relação à língua, um uso entre tantos outros e, certamente, não o mais importante); e o segundo, de certa forma decorrente do primeiro, é o fato de que a abordagem para se ler textos literários privilegia os aspectos linguísticos, não muito diferente da forma como lemos outros tipos de texto.

Daí surge “esse consenso escolar que obriga todos a sublinharem a mesma coisa em um mesmo parágrafo de um conto, a entenderem rapidamente as mesmas ideias principais e a enxergarem todas as obras a partir de um mesmo ponto de vista”,<sup>8</sup> deixando assim “pouco espaço para o desejo”, para a liberdade, para a constituição de subjetividades, para a *literatura* propriamente dita (entendida agora como uma *experiência* específica). Com esse modelo de ensino e aprendizagem,

**incorporamos também uma lição não tão explícita quanto as definições de dicionário, mas provavelmente tão contundente quanto: a linguagem é uma espécie de retórica oficial; uma retórica alheia à vida e às palavras que nos constituem — as palavras subjetivas e emaranhadas com que expressamos nossa experiência vital.**<sup>9</sup>

Essa lição, incorporada pelas crianças e jovens ao longo dos anos escolares, entrelaça as noções de escrita e leitura às ideias de imediatismo e pragmatismo, negando, consequentemente, as qualidades do texto literário — sobretudo aquela que, segundo Bartolomeu, advém da linguagem metafórica: a dúvida, a incerteza. É nesse sentido que, após refletir sobre algumas formas de ensino em

países orientais fundamentalistas, Michèle Petit escreve:

**As sociedades ocidentais também estão doentes, a seu modo, na maneira como tratam a língua, nessa ideologia da “comunicação” que induz a uma representação da língua como um simples comércio de informações. Nesta visão rígida do “código” semântico, que se realiza nessa era de primazia do técnico, de multiplicação dos jargões utilitários. [...] E esta maneira de mutilar a língua é acompanhada, naturalmente, de uma pane do imaginário e da “crise do vínculo social”.**<sup>10</sup>

Em um importante texto de Bartolomeu, intitulado “Literatura: leitura de mundo, criação de palavra”, ele nos perguntava: “Haverá tarefa mais significativa para a escola do que esta de sensibilizar o sujeito para desvendar as dimensões da palavra?” Essa indagação é lançada justamente por um escritor que, acreditando na força da palavra literária, da metáfora como criadora de “arestas, faces, dúvidas”, entendia que a “dúvida gera criações, enquanto a certeza traça fanatismos”.<sup>11</sup> Lição que é necessário relembrar, em tempos de escola sem partido, já que nela certamente a arte e toda a sua ambiguidade não terão lugar.

É importante ressaltarmos que, nos textos de Bartolomeu, a metáfora não é utilizada “apenas como uma figura de linguagem. A metáfora é apta também para democratizar o texto”.<sup>12</sup> Seguindo seu pensamento, percebemos como ele extrai da metáfora as qualidades maiores da literatura: a liberdade, a espontaneidade, a fantasia, a inventividade; assim como são também esses os mesmos “elementos que inauguram a infância” (p. 67). Dessa forma, o escritor mineiro une, de forma indissociável, as literaturas infantil e juvenil ao exercício da democracia, à constituição subjetiva e à experiência da alteridade. Como se

8 REYES, 2012, p. 21.

9 Ibid., p. 18.

10 PETIT, 2008, p. 116.

11 QUEIRÓS, 2012, p. 68 e 62.

12 Ibid., p. 74.

não fosse suficiente, a partir dessas relações ele procura formular uma proposta educacional que incorpore verdadeiramente a literatura em seus planos.

“Desvendar as dimensões da palavra” equivale a “despertar o sujeito para o encanto das palavras” (p. 67). Nesses gestos, estão implicadas certamente outras noções de escrita e leitura, ou melhor, esses gestos exigem do leitor/escritor aprendiz um outro posicionamento diante da língua — da linguagem —, mais íntimo e amoroso, que comunga com os escritores a sua única “verdade inquestionável” (p. 71): a *dúvida*, esse traço de falta e de fragilidade que tanto marca o texto como os sujeitos, revelando a abertura (a aventura?) de sentido e colocando-os em movimento, em busca, ou seja, incitando-os ao exercício da criação, já que as “palavras têm muitos gostos — pensava — e era impossível saber seus sabores verdadeiros”.<sup>13</sup>

Entretanto, sabemos que a maioria dos pais e dos professores, mediadores de leitura para crianças e jovens, temem a dúvida, desconfiam desse poder desconstrutor que está na base da literatura e acabam por fazer escolhas por textos “claros”, também chamados de “pedagógicos”, ou pelas adaptações de clássicos, que costumam justamente desfazer ou explicar as metáforas. A força da literatura está justamente numa “contenção” da forma e do sentido, em não dizer tudo, como nos ensina ainda Bartolomeu:

Depois descobri que escrever para a criança é um ato de contenção. Eu não posso nunca, no meu trabalho para a criança, deixar escorregar toda a minha fantasia. Tenho que conter o texto, reduzir o texto, para a criança encontrar nele lugar para o imaginário dela. É muito perigoso, eu acho; eu não aceitaria essa ideia de fazer um texto em que eu escrevesse tudo, tudo, tudo da minha fantasia e não deixasse margem para a criança entrar com a experiência dela.<sup>14</sup>

Assim, talvez possamos formular aqui o pensamento de que a ética da literatura consiste num poder de resistência a certos usos ou abusos da linguagem, ou melhor, consiste, ao contrário do que nos quer fazer crer a escola, na “virtude de ela não poder constituir-se em sistema”, em força de convergência e

homogeneidade. Daí que a literatura resiste também a certa ideia de saber, a qual estão ligadas as noções mais correntes de legibilidade, entendimento e sentido, constantemente usadas *contra* a própria literatura, para desqualificá-la, porque a tomam justamente como um discurso não diferenciado, no campo da comunicação mais rasteira. Mas o lugar da literatura é outro, e tanto Bartolomeu como sua escrita dão testemunho disso.

Quando a maioria dos alunos de Letras ingressa na universidade, pouquíssimos associam a literatura ao campo da *arte*. Não exatamente por uma questão conceitual, mas por saírem de uma experiência de aprendizagem em que a literatura, quando convocada, está a serviço de um discurso oficial de poder que é também um discurso de exclusão. Mas se concordamos, com Maria Teresa Andruetto, que a “literatura e a experiência estética encontram-se entre os exercícios mais radicais de liberdade”,<sup>15</sup> como podemos conceber um ensino pautado nesses termos apresentados? Seria possível pensarmos, na contramão, em uma leitura dos textos literários que ocupe um lugar clandestino, que busque reintroduzir a literatura no campo mais da arte que da história, mais da linguagem que da língua, mais da fantasia que da irrealidade, como sonhava Bartolomeu?

Seria interessante nos determos um pouco na leitura do documento (já antigo, ele data de 2006) do MEC aqui referido, as “Orientações Curriculares para o Ensino Médio — Linguagens, códigos e suas tecnologias”, que possui uma seção intitulada “Conhecimentos de Literatura”.<sup>16</sup> Esse documento, posterior aos PCN, vinha justamente sanar alguns problemas ou omissões encontrados nos mesmos. Em relação à literatura, contudo, quase não há menção nos PCN, no caso, o de

13 QUEIRÓS, 1995, p. 63.

14 QUEIRÓS, 2012, p. 56.

15 ANDRUETTO, 2012, p. 57.

16 Apesar de estarmos num processo de assimilação da nova Base Nacional Comum Curricular, proposta pelo Ministério da Educação, esse novo documento não visa a substituir o documento objeto de nossos comentários, nem a situação da literatura se modifica muito em relação ao que aqui será exposto.

Língua Portuguesa, onde supostamente ela deveria se alocar, já que não se afirma como um campo de conhecimento autônomo. As pouquíssimas referências que encontramos são vagas e dão margem a entender a abordagem do texto literário em sala de aula como ela já vem sendo feita há alguns bons anos. Assim, a bem dizer, oficialmente a literatura só é contemplada nesse segundo documento, as “Orientações”, menos importante que o primeiro, e que se apresenta apenas no lugar de “instrumento de apoio à reflexão do professor”.

Contudo — eis o que nos interessa —, toda a argumentação inicial do documento, que se constrói na direção da autonomia e da especificidade da literatura, parte da afirmação de que a Literatura é uma Arte, inclusive, “como uma de suas manifestações mais privilegiadas” (2006, p. 51). Embora isso possa soar como uma grande obviedade e mesmo um fato incontestável, no que diz respeito ao ensino da literatura, dentro das escolas e mesmo das universidades, não é bem assim que acontece. Continuando a leitura do documento, o texto se propõe a responder à pergunta “por que a Literatura no ensino médio?” e, para tanto, evoca entre outros aspectos o poder de resistência da arte frente ao utilitarismo e também o fato de que,

nesse mundo dominado pela mercadoria, colocam-se as artes inventando “alegria-zinha”, isto é, como meio de educação da sensibilidade; como meio de atingir um conhecimento tão importante quanto o científico — embora se faça por outros caminhos; como meio de pôr em questão (fazendo-se crítica, pois) o que parece ser ocorrência/decorrência natural; como meio de transcender o simplesmente dado, mediante o gozo da liberdade que só a fruição estética permite; como meio de acesso a um conhecimento que objetivamente não se pode mensurar; como meio sobretudo, de humanização do homem coisificado: esses são alguns dos papéis reservados às artes, de cuja apropriação todos têm direito. (2006, pp. 52–3)

Como se pode observar, só esse pequeno trecho do documento pode nos levar a muitas discussões. Mas farei aqui apenas algumas perguntas iniciais, para às quais,

evidentemente, não possuo respostas prontas. Se tomarmos a Literatura como Arte, e é por isso que seu ensino se justifica (ao menos aqui), por que ela deveria permanecer nesse casamento monogâmico e submisso com a língua, e não partir para relações mais abertas, com as outras artes (das quais ela é irmã, é preciso frisar)? Quero dizer bem literalmente: por que a Literatura não é ensinada como Arte? Vejam bem, não estou pensando nisso como uma premissa abstrata; interessa-me, sobretudo, pensar as mudanças estruturais e as novas metodologias que seriam mais pertinentes a esse novo objeto: *a literatura como arte*, já que aquele que conhecemos é apenas a literatura como gênero textual ou como história, e isso também, grosso modo, nas universidades.

Penso que essas questões nos exigem o movimento de rever o nosso objeto, e essa exigência se coloca, desde o início, como um problema que inclui as literaturas infantil e juvenil, como uma postura a ser tomada antes mesmo da questão nem sempre frutífera de suas definições. O que é a literatura? Ou: o que queremos da literatura? E, para ser mais específico, o que se ensina na disciplina literária? A célebre “leitura crítica”? Estamos, com isso, atendendo às especificidades desse objeto difuso, que, lembremos, aciona “um conhecimento que objetivamente não se pode mensurar”, como admite ainda o documento do MEC (2006, p. 53)? O que fazemos nós da literatura?

Para responder a essas perguntas, talvez devamos começar por admitir que nunca ensinamos literatura. Não a literatura-arte. Ensinamos, muito provavelmente, discursos sobre a literatura: o histórico, o teórico, o técnico, o linguístico, o crítico... Provavelmente não possamos fazer diferente, já que a experiência da arte é aí reduzida aos discursos autorizados, articulados, científicos e racionais que gravitam em torno dela. Pois, como nos ensina Silvina Rodrigues Lopes,

a anti-institucionalidade da literatura não é negação superável e muito menos provocação: nenhuma instituição enquanto tal pode defender o que lhe é heterogêneo, quer porque, por definição, não o reconhece, quer porque isso seria pôr-se em causa a si própria.<sup>17</sup>

17 LOPES, 2012, p. 33.

Pensando dessa forma, chegamos numa aporia? Seria possível nos abriremos a uma experiência de ensino em que a literatura estivesse livre da domesticação disciplinar, das avaliações objetivas? Seria possível dar à literatura um espaço clandestino, menos instituído? Nas pesquisas que realiza em diferentes contextos sociais e culturais, Michèle Petit relata experiências que apontam justamente para uma forte relação entre a leitura literária e “a difícil conquista de um espaço [...], um pouco clandestino”.<sup>18</sup> Mas,

sem dúvida, há também uma contradição irremediável entre a dimensão clandestina, rebelde, eminentemente íntima da leitura para si mesmo, e os exercícios realizados em classe, em um espaço transparente, sob o olhar dos outros.<sup>19</sup>

Certamente essa contradição diz respeito a um conflito entre essa “dimensão clandestina, rebelde”, o exercício radical da liberdade, e os discursos que enquadram a literatura e prescrevem formas de ler, dentro de uma ideia de correção e adequação. O escritor francês de origem marroquina Daniel Pennac assim propõe aos professores de literatura uma revisão do lugar institucional dado aos textos literários nos estabelecimentos de ensino:

Uma só condição para se reconciliar com a leitura: não pedir nada em troca. Absolutamente nada. Não erguer nenhuma muralha fortificada de conhecimentos preliminares em torno do livro. Não fazer a menor pergunta. Não passar o menor dever. Não acrescentar uma só palavra àquelas das páginas lidas. Nada de julgamento de valor, nada de explicação de vocabulário, nada de análise de texto, nenhuma indicação biográfica... Proibir-se completamente “rodear o assunto” [...] não se força uma curiosidade, desperta-se. Ler, ler e ter a confiança nos olhos que se abrem, nas cabeças que se divertem, na pergunta que vai nascer e que vai puxar uma outra pergunta [...] os caminhos do conhecimento não terminam nessa classe: eles devem começar nela!<sup>20</sup>

Como conseguir esse espaço, essa forma de silêncio que resguarda as leituras íntimas e ao mesmo tempo possibilita uma nova

circulação da palavra, uma partilha da leitura que seja, também e ainda, uma partilha da própria experiência literária, que não separe a criação da recepção, sem reduzi-la a um subjetivismo? Bartolomeu nos indica um caminho: a criação. Ele nos diz:

Acredito demais na capacidade inventiva do homem. Posso afirmar que pela criação tanto o sujeito se redimensiona como também se acrescenta ao mundo. Criar, para mim, é a alternativa derradeira para abrandar o peso do não sabido. E eu tenho um desejo imenso de alterar a comunidade que vivo.<sup>21</sup>

Criar, para ele, não era exclusivamente um papel do escritor, mas também do leitor e do professor. A criação está também no olhar que é lançado sobre o mundo, isto é, na forma como nos inscrevemos nele, podendo assim alterá-lo. Por isso, a escola deve não apenas informar a tradição, mas convidar à transformação. Contudo, em certo sentido, é preciso que a escola seja contra a escola, isto é, que ela tome o partido da literatura: servil às políticas de uniformização e ao silenciamento das singularidades, ela tende a neutralizar a potência da fantasia:

Vivo numa sociedade que não encara a fantasia como o mais profundo do ser.

Quando nos propomos a expressá-la, estamos trazendo à tona o que há de mais reservado em nós. Daí sentir quão difícil é para os processos educacionais a aceitação da literatura em seu contexto.

A literatura é feita de fantasia. A escola, por ser servil, quer transformar a literatura em instrumento pedagógico, limitado, acanhado, como se o convívio com a fantasia fosse um bem menor.

[...] E a literatura é feita de palavras, e é necessário um projeto de educação capaz de despertar o sujeito para o encanto das palavras.<sup>22</sup>

18 PETIT, 2008, p. 107.

19 Ibid., p. 125.

20 PENNAC, 1993, p. 121.

21 QUEIRÓS, 2012, p. 65.

22 Ibid., p. 67.

Acredito fortemente que o ensino da leitura literária ganhe outra dimensão quando aliado ao que chamo, com Bartolomeu, de “encantar as palavras”, e com Lucia Castello Branco, de uma “prática da letra”. Trata-se, pois, de abordar a literatura de um lugar também da criação, isto é, da *poiesis*, do *fazer*: *escrever literatura*. Assim como no ensino de música, de artes visuais ou de teatro, alunos e professores são implicados numa prática da própria arte em si (sem que isso exclua necessariamente também o estudo da história da arte e de suas formas de linguagem) — talvez como nas oficinas dos antigos artesãos medievais, mas aqui, sem a figura de um mestre. Por que não nos colocarmos (nós, junto aos alunos) numa relação de proximidade, de intimidade com a linguagem, que é também de jogo e de brincadeira, em suma, a da criação de textos literários, ou simplesmente textos *livres*? Ensinar literatura com oficinas de criação poética, desvendando as dimensões das palavras, descobrindo seus encantamentos.

Essa mudança de estratégia é também uma mudança de conceito: dessa forma a literatura passa a ser tomada menos como um *corpus* de textos canônicos (muitas vezes extremamente distante dos leitores, como vivenciamos todos os dias em sala de aula) e mais como uma experiência de sujeitos (escritores-leitores) com a linguagem. E aí, mais profundamente, “[n]ão importa o que o autor diz, mas o que o leitor ultrapassa”.<sup>23</sup> Nessa experiência, a aprendizagem da língua (como outras, de outras ordens) também está presente, mas de forma diversa: menos direta e impositiva, menos urgente e funcional, ela não é obstáculo ou limite à escrita, mas pode ser parte do jogo, que nunca se apresenta na lógica do certo e do errado, do bom e do mal, mas na da aventura do próprio desejo.

Mas, como bem o diz María Teresa Andruetto, ao pensar a possibilidade do funcionamento de oficinas de criação literária,

a escola onde for inserida deverá lutar contra o fantasma da escolarização, contra a domesticação da literatura, contra as demandas de utilidade e rendimento, contra as seleções por tema, as classificações por idade, os questionários e os resumos, os manuais, as antologias, o aproveitamento dos textos, o dever ser, o bom e o correto, de modo a respeitar

a qualquer custo o espaço privilegiado que uma oficina pode nos oferecer, seu aparente absurdo, sua gratuidade, características que propõem um percurso de constantes desafios, de constantes desconcontroles e de constantes riscos.<sup>24</sup>

Seremos, um dia, capazes desse ensino, capazes desse modo de viver? Quem vai sustentar — qual governo, qual ministério da educação, qual diretor de escola, qual professor — a entrega à experiência clandestina e arriscada da arte? Seremos capazes, um dia, de assim desejar tal desejo: ensinar literatura protegendo-a da tentação de vinculá-la a um fim específico, uma serventia outra, um objetivo que não seja o reconhecimento de sua insubordinação à comunicação e à simplificação do mundo? Para isso, é preciso admitir que, em qualquer nível,

o ensino de literatura exige um tempo próprio, que nada tem a ver com velocidades de circulação de informações, um tempo de análise e de construção de perspectivas, indispensável ao distanciamento face ao fluxo das opiniões. Não se trata de conhecer em extensão (quantidade de obras ou de teorias), mas de perceber que há um tipo de textos em que o que é importante é a intensidade dos dinamismos, de onde decorre a multiplicação das leituras, as relações entre leitura e escrita, o desencadear de problemáticas.<sup>25</sup>

É justamente a compreensão da importância do encontro com a literatura (as literaturas infantil e juvenil e seus leitores) que nos permite perceber esse desejo que, aliado a uma “felicidade clandestina”, transforma, no célebre conto de Clarice Lispector, uma menina e seu livro em “uma mulher com o seu amante”. Nesse conto de Clarice, tomado aqui como literatura juvenil, onde se narra o assombro desse encontro, também podemos ler determinadas micropolíticas de controle da leitura, do prazer estético, muito presentes no nosso ensino, na nossa prática, que retêm,

23 Ibid.

24 ANDRUETTO, 2012, p. 85.

25 LOPES, 2012, pp. 98–9.

numa crueldade das lógicas de poder, os textos, apenas simulando que eles são dados a ler. Mas, como ainda nos conta Petit,

mesmo em famílias em que os pais nunca proibiram a leitura, há crianças que leem debaixo dos lençóis, com uma lanterna na mão, contra o mundo inteiro. Há uma dimensão de transgressão na leitura. Se tantos leitores leem à noite, se ler é com frequência um gesto que surge na sombra, não é apenas uma questão de culpa: assim se cria um espaço de intimidade, um jardim protegido dos olhares. Lê-se nas beiradas, nas margens da vida, nos limites do mundo. Talvez não se deva iluminar totalmente esse jardim. Deixemos à leitura, como ao amor, uma parte de sombra.<sup>26</sup>

Porque, afinal, como nos ensina um garoto de 12 anos, após participar de uma oficina de leitura a partir do conto “Felicidade clandestina”: “A Clarice acha que a felicidade tem que ser clandestina, porque ser feliz é uma coisa meio fora da lei. É por isso que ela esconde o livro, pra esconder a felicidade, para ninguém tomar dela.”<sup>27</sup>

Eis, talvez, o nosso maior desafio como professores de literatura, nossa tarefa ética: possibilitar aos nossos alunos a experiência dessa felicidade clandestina, esse espaço de transgressão, meio fora da lei, que é, em última instância, o espaço da arte, da criação. Dar esse passo, como testemunha a personagem de Clarice, não é sem sofrimento: é também admitir, com Blanchot,

que a literatura é talvez feita essencialmente para decepcionar, estando sempre em falta consigo mesma. [...] na literatura estaria em jogo alguma afirmação irredutível a todo processo unificador, não se deixando unificar e ela própria não unificando, não incitando à unidade. [...] Eis também porque a literatura não é verdadeiramente identificável, se ela é feita para ludibriar toda identidade e para enganar a compreensão como poder de identificar.<sup>28</sup>

E é aí, podemos dizer, que a literatura se apresenta — “para criar o desequilíbrio, buscar outro prumo”<sup>29</sup> — e nos indica outro modo de

nos colocarmos diante da linguagem e do ensino. Certamente, não como um mero código, como nos faz pensar os PCN, mas a literatura como *a experiência radical da linguagem e do outro*, que, como nos mostra Bartolomeu, nos lança na fantasia para nos devolver ao real. Contudo, não do mesmo modo. Não ao mesmo real. “Realidade e fantasia se equivalem ao perceber que o mundo ganha mais dimensão com a força da fantasia. Todo real que admiramos é uma fantasia que ganhou corpo. *Marcamos nossa presença no mundo se acrescentamos a ele o que nos é particular*”.<sup>30</sup> Só existimos à medida que traçamos a marca, a letra singular da nossa escrita no mundo, no corpo do desconhecido. Por outro lado, a realidade só é legível como mundo através dessas mesmas marcas.

É também essa lição que o avô do narrador de *Por parte de pai* ensina ao neto. Esse avô que escrevia — como num gesto muito arcaico, ancestral — nas paredes da casa mostrava ao menino aprendiz que a escrita e a leitura fazem parte de um mesmo gesto, de uma mesma inscrição que tanto revela a *in-significância* dos acontecimentos como funda seus sentidos possíveis e provisórios.

Todo acontecimento da cidade, da casa, da casa do vizinho, meu avô escrevia nas paredes. Quem casou, morreu, fugiu, caiu, matou, traiu, comprou, juntou, chegou, partiu. Coisas simples, como a agulha perdida no buraco do assoalho, ele escrevia. A história do açúcar sumido durante a guerra, estava anotado. Eu não sabia por que os soldados tinham tanta coisa a adoçar. Também desenhava tesouras desaparecidas, serrotes sem dentes, facas

26 PETIT, 2008, p. 146.

27 M, 12 anos, sobre o conto “Felicidade Clandestina”, de Clarice Lispector, numa oficina de leitura literária em uma instituição de acolhimento a crianças em situação de proteção contra a violência doméstica, conduzida por Aline Caixeta Rodrigues.

28 BLANCHOT, 2010, p. 198.

29 QUEIRÓS, 2012, p. 80.

30 *Ibid.*, p. 50, itálicos meus.

perdidas. E a casa, de corredor comprido, ia ficando bordada, estampada de cima a baixo. As paredes eram o caderno do meu avô.<sup>31</sup>

Dessa casa com suas paredes-cadernos do avô que vai compilando o mundo à maneira de uma arca de Noé, o menino-narrador faz seu primeiro livro, e dele, através de sua fantasia, extrai o mundo: “Enquanto ele escrevia, eu inventava histórias sobre cada pedaço da parede” (p. 12). Esse avô, que lia o mundo de sua janela, iniciador do menino na escrita, é também seu primeiro professor, e escrevia “com lápis quadrado de carpinteiro, sem separar as mentiras das verdades. Tudo era possível para ele e suas letras” (p. 18).

É um espaço semelhante a esse que deve constituir uma oficina literária. Casa acolhedora e produtora das diferenças, com a janela aberta para o mundo. Povoada de escritas a serem lidas segundo o tempo e a lógica do desejo e da troca, do prazer e da relação. Convidando a uma fraternidade (não a uma homogeneização) estabelecida pela partilha das palavras e seus sabores, nessa dinâmica de uma circulação sempre relançada pelo ler-e-escrever, escrever-e-ler. Essa casa literária será, sobretudo, um espaço que permitirá

experimentação com a palavra, exploração de cada um em si mesmo, inter-relação entre a palavra e outras formas de expressão, até abri-las e nos abriremos para um mundo que está em nós e fora de nós e que é suscetível de ser lido, perturbado, narrado, compartilhado e modificado por meio dessa produção.<sup>32</sup>

A palavra tomada nesse grau de experimentação e liberdade pode enfim abrir e abrir-se para o fora da “comunicação e expressão” e relacionar-se tanto com o que é suscetível de ser lido como com o que resta intraduzível, mas que talvez possa ser “perturbado”. As literaturas infantil e juvenil nos mostram isso de forma muito clara quando abordam assuntos tabus para os mediadores: a morte, o sexo, a tristeza, as minorias sociais, etc.

Em suma, uma oficina literária deve reconduzir a literatura para seu campo de origem — a arte — e para suas funções e potências primitivas. Além disso, é preciso também pensá-la na escola verdadeiramente

como um *eixo* e incorporar a escrita, as oficinas, como uma metodologia que diz respeito a essa nova matéria: a literatura-arte. Desde o ensino infantil ao médio. Talvez aí ela recupere seu brilho fascinante e encantatório, e nos mostre, como de certa forma desejava Bartolomeu, que a fantasia, atravessada em seu corpo pelo desejo e pela transgressão, nos coloca diante da palavra como uma ferida do real, e só assim uma comunidade pode ser modificada, transformar-se, ir em direção a sua própria utopia, seu belo horizonte.

In-confidente da palavra, crente no ato criador acima de tudo, Bartolomeu acaba por nos legar com sua vasta obra de literatura infantil e juvenil, mas também com suas conferências sobre a educação e a literatura, uma herança antiga dos mineiros: a aspiração por uma liberdade maior — *evadir-se com o outro* —, aquela que só nos liberta quando também libertamos o outro. Por isso,

escrever, então, passa a ser uma responsabilidade terrível. Invisivelmente a escrita é convocada a desfazer o discurso no qual, por mais infelizes que nos acreditemos, mantemo-nos, nós que dele dispomos, confortavelmente instalados. Escrever, desse ponto de vista, é a maior violência que existe, pois transgride a Lei, toda lei e sua própria lei.<sup>33</sup>

31 QUEIRÓS, 1995, pp. 10–1.

32 ANDRUETTO, 2012, pp. 79–80.

33 BLANCHOT, 2001, p. 9.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Paulo Fonseca; GAMA-KHALIL, Marisa Martins (Org.). *As literaturas infantil e juvenil... ainda uma vez*. Uberlândia: GPEA; CAPES, 2013.
- ANDRUETTO, Maria Teresa. *Por uma literatura sem adjetivos*. Trad. Carmem Cacciacarro. São Paulo: Pulo do Gato, 2012. pp. 78–85: Escrever na escola.
- BAJOUR, Cecília. *Ouvir nas entrelinhas: o valor da escuta nas práticas de leitura*. Trad. Alexandre Morales. São Paulo: Pulo do Gato, 2012. pp. 46–74: A conversa literária como situação de ensino.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*, v. 1: a palavra plural. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.
- . *A conversa infinita*, v. 3: a ausência de livro. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.
- BRANCO, Lucia Castello (Org.). *Coisa de louco*. Belo Horizonte: Mazza, 1998.
- HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. Trad. Cid. Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2012. pp. 13–45: A literatura como experiência; pp. 87–99: A paradoxalidade do ensino de literatura.
- ORIENTAÇÕES Curriculares para o Ensino Médio – Linguagens, Códigos e suas Tecnologias. Conhecimento de Literatura. MEC, 2006. Disponível em: <portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/book\_volume\_01\_internet.pdf>
- PETIT, Michèle. *A arte de ler ou como resistir à adversidade*. Trad. Celina Olga de Souza. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- . *Os jovens e a leitura: uma nova perspectiva*. Trad. Celina Olga de Souza. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- . *Leituras: do espaço íntimo ao espaço público*. Trad. Celina Olga de Souza. São Paulo: Ed. 34, 2013.
- QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. *Contos e poemas para ler na escola*. Seleção de Ninfa Parreiras. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.
- . *Por parte de pai*. Belo Horizonte: Miguilim, 1995.
- . *Sobre ler, escrever e outros diálogos*. Organização de Júlio Abreu. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- REYES, Yolanda. *Ler e brincar, tecer e cantar: literatura, escrita e educação*. Trad. Rodrigo Petronio. São Paulo: Pulo do Gato, 2012. pp. 44–53: Ler e brincar, tecer e cantar: apontamentos a partir de oficina de criação literária.



# POESIA DE MINAS: SEMPRE CONTEMPORÂNEA

RAQUEL BEATRIZ JUNQUEIRA GUIMARÃES

*A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo.<sup>1</sup>*

1 AGAMBEM, 2009, p. 59.  
Grifo nosso.

Tomamos neste texto a concepção de Agamben para quem a contemporaneidade é uma relação do sujeito com seu tempo e não uma temporalidade circunscrita historicamente. Consideramos, como o filósofo, que “pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatural”.<sup>2</sup> Essa relação firmada na condição de sujeito que, de algum modo, se mantém fora de seu tempo, estando nele, é determinante na ação criadora do artista. É ela que possibilita a assunção, os deslocamentos próprios do processo criativo que, por serem em alguma medida anacrônicos, produzem as mais diversas tensões.

Ao percorrer as tensões promovidas pela arte de alguns poetas mineiros que se relacionaram e/ou se relacionam com seu tempo em “discronia”, pretendemos pensar a produção poética recente (e não tão recente) de Minas Gerais. Pela natureza deste espaço optamos por nos concentrar na produção literária impressa, sem, no entanto, abandonar as manifestações da poesia-performance, e da poesia visual.

A natureza inatural, intempestiva e anacrônica da produção poética em Minas Gerais parece ter começado no século XVIII. Antonio Candido, ao comentar a produção poética de Cláudio Manuel da Costa, considera que o poeta de Mariana traz para seu texto imagens recorrentes em torno da pedra, elemento telúrico não europeu, que “rivaliza com a presença dos troncos, obrigatórios na convenção pastoral”.<sup>3</sup> Para Candido, “Não será excessivo acrescentar que, enquanto a maioria dos poemas pastoris, desde a Antiguidade, tem por cenário prados e ribeiras, nos de Cláudio há vultosa proporção de montes e vales, mostrando que a imaginação não se apartava da terra natal”.<sup>4</sup>

Melânia Aguiar, por sua vez, nos lembra que nos poemas de Cláudio Manuel da Costa

presencia-se o drama do desterrado, do exílio vivido numa terra agreste, sem Ninfas ou Dryades amorosas, fora de sintonia com as amenidades de uma natureza ou de uma Arcádia paradisíaca. Ora considera feia a paisagem local, e turvas as águas do Ribeirão do Carmo, ora cria uma fábula (A Fábula do Ribeirão do Carmo) para contar a origem mítica do ribeirão e suas grandezas.<sup>5</sup>

O ímpeto localista da poesia de Cláudio Manuel da Costa, em contraposição com o espírito universalista da poesia árcade, seria uma das intempestividades<sup>6</sup> poéticas de Minas Gerais fundadas necessariamente na resistência e, por vezes, na insubordinação. Pensando assim, podemos ainda acompanhar o pensamento de Aguiar sobre a relação da poesia de Cláudio Manuel da Costa com o seu tempo: “se considerarmos as condições de existência do intelectual brasileiro à época, veremos que eles exercitaram, na expressão do escritor argentino Ricardo Piglia, a ‘mirada estrábica’, ou seja, um olho posto na tradição europeia portuguesa, outro na realidade local.”<sup>7</sup>

Esse modo de olhar enviesado para a realidade e para os paradigmas literários parece se verificar, ainda que em circunstâncias diversas, em outros poetas mineiros (e brasileiros). A seu modo e em seu tempo, o poeta *gauche*, Carlos Drummond de Andrade, elabora uma poética de resistência e insubordinação “mergulhando a pena nas trevas do presente”.<sup>8</sup> Ao fazer do presente sua matéria poética, em *Mãos Dadas*,<sup>9</sup> poema do livro *Sentimento do Mundo*, Drummond revela o lado obscuro do tempo da vida, por conseguir “manter fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”.<sup>10</sup>

2 Ibid., pp. 58–9.

3 CANDIDO, 1975, p. 88.

4 Ibid., p. 89.

5 AGUIAR, 2007, p. 104.

6 Agamben informa que “Em 1874, Friedrich Nietzsche, um jovem filósofo que tinha trabalhado até então

sobre textos gregos, e dois anos antes, havia atingido uma inesperada celebridade com *O nascimento da tragédia*, publica as *Unzeitgemasse Betrachtungen*, as “Considerações intempestivas” com as quais quer acertar as contas com seu tempo, tomar posição em relação ao presente.” (Agamben, 2009, p. 58).

7 AGUIAR, 2007, p. 10.

8 A expressão “mergulhando a pena nas trevas do presente” é trazida aqui de Agamben. (2009, p. 63).

9 Refere-se diretamente aos versos “O tempo é minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, a vida presente”.

10 AGAMBEN, 2009, p. 62.

Poetas do passado distante, como Cláudio Manuel da Costa, e de passado mais recente, como Carlos Drummond de Andrade, podem ser considerados sempre contemporâneos, pois se tornaram uma espécie de âncoras criativas, figuras formadoras da ideia de poeta e de poesia para muitos escritores e escritoras que publicam e publicaram recentemente. A eles os escritores das novas e de sucessivas gerações se referem, com eles dialogam e reivindicam proximidade, numa relação sempre inatual ou anacrônica.

Para refletir sobre esses processos criativos intempestivos, sempre contemporâneos, optamos por tomar como nosso ponto de ancoragem o diálogo dos poetas recentes com a poesia de Carlos Drummond de Andrade e as questões que parecem fundamentar produções poéticas mineiras (ou não): o ofício do poeta e sua condição no mundo; a luta com o luto das palavras; as relações entre poesia e realidade.

Em “Sentimento do mundo”, primeiro poema do livro homônimo do poeta de Itabira, já se antevê o efeito do olhar anacrônico do sujeito lírico que se vê “morto”, diante de uma realidade “mais noite que a noite”. O eu poético, em meio ao mundo conturbado, sente-se “disperso”, “sozinho”, “cheio de escravos”.

Esse olhar inquieto voltado para o tempo presente está radicalmente consolidado em *Rosa do Povo*, no poema “Visão 1944”, do qual se destacam algumas estrofes:

Meus olhos são pequenos para ver  
a massa de silêncio concentrada  
por sobre a onda severa, piso oceânico  
esperando a passagem dos soldados.

[...]

Meus olhos são pequenos para ver  
o general com seu capote cinza  
escolhendo no mapa uma cidade  
que amanhã será pó e pus no arame.

[...]

Meus olhos são pequenos para ver  
o corpo pegajento das mulheres  
que foram lindas, beijo cancelado  
na produção de tanques e granadas.

[...]

Meus olhos são pequenos para ver  
o deslizar do peixe sob as minas,  
e sua convivência silenciosa  
com os que afundam, corpos repartidos.

[...]

Meus olhos são pequenos para ver  
todos os mortos, todos os feridos,  
e este sinal no queixo de uma velha  
que não pôde esperar a voz dos sinos.

Meus olhos são pequenos para ver  
países mutilados como troncos,  
proibidos de viver, mas em que a vida  
lateja subterrânea e vingadora.

[...]

Meus olhos são pequenos para ver  
o mundo que se esvai em sujo e sangue,  
outro mundo que brota, qual nelumbo  
—mas vêem, pasmam, baixam  
deslumbrados.<sup>11</sup>

O olhar do sujeito lírico para o seu tempo é de absoluto estranhamento e desconforto. Por meio dele, do olhar, percebem-se as relações do sujeito com seu tempo, ambos problemáticos. O mundo partido, os homens partidos do poema-guernica é a manifestação da posição deslocada do sujeito diante da realidade absurda. Em estrofes regulares, versos decassílabos, o rigor e equilíbrio formais se contrapõem violentamente aos corpos deteriorados, espalhados e mutilados, às minas e ao sangue.

#### A HERANÇA DRUMMONDIANA

No processo de formação permanente da poesia mineira (e brasileira), Carlos Drummond de Andrade será âncora para a reflexão e criação dos poetas das gerações subsequentes. É o que ocorre com Cacaso, Adélia Prado, Ana Martins Marques, Ana Elisa Ribeiro, escritores e escritoras que se empenham no exercício crítico e criativo do tempo presente, estabelecendo, nas experiências formais, diálogo profícuo com a poética de Drummond. Isso se dá por discussões críticas, ou por citações, epígrafes, alusões, ironias indiretas ou diretas.

Um dos diálogos mais conhecidos com Drummond é o de Adélia Prado que, em 1976, dialoga diretamente com o “Poema de sete faces”, publicado em 1930. Atualizando, cada vez que lido, tanto seu próprio poema, quanto o de Drummond, a escritora pede licença poética para discordar do gauchismo drummondiano:

11 ANDRADE, 1967, pp. 163–6.

## Com Licença poética

Quando nasci um anjo esbelto,  
desses que tocam trombeta, anunciou:  
vai carregar bandeira.  
Cargo muito pesado para mulher,  
esta espécie ainda envergonhada.  
Aceito os subterfúgios que me cabem,  
sem precisar mentir.  
Não sou tão feia que não possa casar,  
acho o Rio de Janeiro uma beleza e  
ora sim, ora não, creio em parto sem dor.  
Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina.  
Inauguro linhagens, fundo reinos  
—dor não é amargura.  
Minha tristeza não tem pedigree,  
Já a minha vontade de alegria,  
sua raiz vai ao meu mil avô.  
Vai ser coxo na vida é maldição pra homem.  
Mulher é desdobrável. Eu sou.<sup>12</sup>

O anjo esbelto de Adélia Prado rivaliza com o anjo torto de Drummond, e o homem sério atrás dos óculos e do bigode ganha o contraponto da mulher desdobrável. Numa delicada mistura de reverência e rebeldia, Adélia reconfigura a ordem natural da literatura mineira com seu verso final, neste ousado, firme e desobediente pedido de licença.

Outro caso, também do século XX, é o que ocorre com o poeta Antônio Carlos de Brito, o Cacaso, nascido em Uberaba, e o seu instigante *Mar de mineiro*, livro de poesia publicado em 1982, com 46 poemas em sua maioria muito breves. No poema “Fazendeiro do mar”, já pelo título observa-se certo jogo ao replicar o *Fazendeiro do ar*, de Drummond. Replicar no sentido duplo desta palavra: fazer uma réplica, cópia, e contestar, divergir. Em um longo poema descritivo-conceitual, o poeta uberabense como que glosa o mote dos versos: “Dos cem prismas de uma joia, / quantos há que não presumo”, presentes no soneto “Habilitação para a noite” primeiro poema do livro de Drummond. O poema de Cacaso condensa água e ar, já na palavra título e declina conceitos:

Mar de mineiro é  
inho  
mar de mineiro é  
vão  
mar de mineiro é chão  
mar de mineiro é margem

[...]  
Mar de mineiro é  
aquário  
mar de mineiro é  
silvério  
mar de mineiro é  
vário  
mar de mineiro é  
sério  
mar de mineiro é minério  
Mar de mineiro é  
gerais  
mar de mineiro é  
campinas  
mar de mineiro é  
Goiás  
Mar de mineiro é colinas  
mar de mineiro é  
minas

O poema “Fazendeiro do Mar” pode ser entendido como um exercício teórico de Cacaso sobre a condição do poeta mineiro sempre tensa e inquieta, que aponta para o disperso e o diverso, não para o único e totalizador. O último verso e sua potência explosiva (minas, não Minas) inventa a poesia-vão no mesmo espaço e tempo que a poesia-margem, e a poesia-chão.

Nesta segunda década do século XXI vários poetas continuam a reflexão sobre formas, ritmos, motivos poéticos e praticam um jeito de olhar para o presente dialogando com algumas concepções do poeta de Itabira. Os poetas voltam aos temas drummondianos para glosá-los ou para ironizá-los, condensá-los, como se usufríssem, de modo vário, da herança drummondiana. Escritores e escritoras com publicações recentes mantêm com a obra do poeta um expressivo diálogo criativo e, por vezes, teórico e estilístico.

Podemos acompanhar esse movimento tanto pelos poemas propriamente como pelas formas de apresentação dos poetas e/ou de suas obras ao público. Tomemos aqui o exemplo do livro *Ouro Preto*, publicado pelo poeta Mário Alex Rosa, em 2012. De acordo com Murilo Marcondes de Moura:

Grave e doloroso, o livro se funda, porém,  
na brandura da voz, no âmbito mais

12 PRADO, 1979, p. 19.

recôndito do sujeito, *que soube acolher, de modo muito próprio, diferentes lições de estilo, de Cláudio a Alphonsus e Affonso Ávila, de Bandeira a Murilo Mendes e Drummond*, filtrados, por vezes, no registro informal aprendido em Leminski, Cacaso, e ao menos em parte, Armando Freitas Filho. Essa confluência de vozes heterogêneas, ao invés de despersonalizar, antes potencializa a singularidade de Mário Alex Rosa.<sup>13</sup>

Na lista de aproximações estabelecidas por Moura, para configurar a herança de Mário Alex Rosa, poeta nascido em São João Del Rey, há várias gerações de mineiros: Cláudio Manuel da Costa, Alphonsus de Guimaraens, Affonso Ávila, Murilo Mendes, Carlos Drummond, Cacaso. Para além dessas aproximações, algumas apresentações de escritores mais jovens procuram dizer o que seria a singularidade do poeta mineiro, no que invariavelmente se afirmam alguns elementos, em especial a reflexão metalinguística, a expressão lírica da inquietação, a reinvenção poética do cotidiano, a insubordinação no olhar, e sua perene condição de sujeito em exílio.

Essas aproximações virão explicitadas no texto poético da belo-horizontina Ana Martins Marques, que, ao escrever “O Lutador”, no livro *Vida Submarina*, tanto ecoa a voz drummondiana quanto a replica, combatendo com argumentos estéticos e contestando formalmente o poema homônimo de Carlos Drummond de Andrade. Se Adélia Prado discutiu a condição de ser poeta e mulher, Ana Martins condensa e inverte as concepções de Drummond a respeito do fazer poético, ao elaborar seu poema “O lutador”, em dicção masculina:

#### O lutador

Atingidas em combate  
as palavras oferecem  
sua outra face.

São poucas,  
*eu muitos.*

Da luta vã  
resta a manhã.<sup>14</sup>

sobre o ofício do poeta e a procura das palavras. Ao mesmo tempo refuta a estrutura formal drummondiana ao construir um poema curto, lacunar, em aparente contestação formal ao exercício do poeta de Itabira. Martins usa de 7 versos curtos, em 3 estrofes, uma de 3 versos e duas em dístico. Em métricas diferentes, insinuando a presença de versos livres, Martins joga com as redondilhas maior e menor, respectivamente, nos dois primeiros versos, e delas se despede nos quatro últimos. Drummond, em redondilha menor, compõe um poema longo: 5 estrofes heteromórficas e 93 versos, dos quais se destacam:

#### O Lutador

Lutar com palavras  
é a luta mais vã.  
Entanto lutamos  
mal rompe a manhã.  
São muitas, eu pouco.  
Algumas, tão fortes  
como o javali.  
[...]

Insisto, solerte.  
Busco persuadi-las.  
Ser-lhes-ei escravo  
de rara humildade.  
Guardarei sigilo  
de nosso comércio.  
Na voz, nenhum travo  
de zanga ou desgosto.  
Sem me ouvir deslizam,  
perpassam levíssimas  
e viram-me o rosto.  
[...]

Palavra, palavra  
(digo exasperado),  
se me desafia,  
aceito o combate.  
Quisera possuir-te  
neste descampado,  
[...]

Iludo-me às vezes,  
pressinto que a entrega

A poeta replica Drummond, ao fazer uma retomada temática da discussão metalinguística

13 MOURA, 2012.

14 MARQUES, 2009, p. 119.

se consumará.  
Já vejo palavras  
em coro submisso,  
esta me ofertando  
seu velho calor,  
aquela sua glória  
feita de mistério,  
outra seu desdém,  
outra seu ciúme,  
e um sábio amor  
me ensina a fruir  
de cada palavra  
a essência captada,  
o sutil queixume.  
Mas aí! é o instante  
de entreabrir os olhos:  
entre beijo e boca,  
tudo se evapora.  
O ciclo do dia  
ora se conclui  
e o inútil duelo  
jamais se resolve.  
O teu rosto belo,  
ó palavra, esplende  
na curva da noite  
que toda me envolve.  
Tamanho paixão  
e nenhum pecúlio.  
Cerradas as portas,  
a luta prossegue  
nas ruas do sono.<sup>15</sup>

Para além desse exercício formal distinto, há, ainda, alguns versos da escritora com sentidos opostos ao que diz Drummond: “as palavras oferecem / sua outra face” parecem rivalizar com “Sem me ouvir deslizam, / perpassam levíssimas / e viram-me o rosto”. Os versos “Da luta vã / resta a manhã”, contrastam com “Cerradas as portas, / a luta prossegue / nas ruas do sono”. Para Drummond, as palavras “são muitas” e o poeta “pouco”, em “O lutador”, de Ana Martins Marques, as palavras são poucas para os muitos eus da poesia: “São poucas, / eu muitos”. As inversões cirúrgicas promovidas por Marques nos versos do poeta revelam um olhar torto para o poema drummondiano, dando o tom da resistência criadora da poeta, e da inquietação promovida pela “doce herança itabirana”.

Perspectiva semelhante está, a meu ver, no poema “Sentimento do mundo”, de Ana Elisa Ribeiro, escritora também belo-horizontina.

## Sentimento do mundo

tenho duas mãos  
o sentimento do mundo  
ideias deambulantes  
e muito gás para queimar

não fosse isso  
e eu seria  
— mal e mal —  
um retrato  
no álbum  
de minha mãe<sup>16</sup>

Em diálogo explícito com o poema “Sentimento do mundo” de Drummond e obscuro e discreto olhar para os poemas “Os mortos de sobrecasaca” e “Confidência do Itabirano”, o poema de Ana Elisa Ribeiro canta a condição dos que têm “gás para queimar”, como que afastando o tom melancólico presente no livro de Drummond, de onde saem os poemas referidos. Em contraposição à condição estática de se tornar “um álbum de fotografias intoleráveis” ou “apenas um retrato na parede”,<sup>17</sup> Ana Elisa aponta para a ação ao encenar um sujeito poético cheio de “ideias deambulantes / e muito gás para queimar”, distinto daquele “cheio de escravos”, “solitário” e “disperso” do poema “Sentimento do mundo” de Drummond.

Esses diálogos que vimos apontando não se dão como formas de reverência subservente, mas, ao contrário, o que se vê na poesia recente é o mesmo tom dos que desafiam as formas, os percursos de institucionalização da poesia, de nomeação da matéria lírica e de desierarquização da arte.

Assim é, também, o caso do poeta Edimilson de Almeida Pereira, natural de Juiz de Fora. Dono de uma relevante obra poética, Edimilson Pereira estreou em 1985, com o

15 ANDRADE, 1967, pp. 84–5.

16 RIBEIRO, p. 2018, p. 65.

17 As partes dos versos aqui citadas (“um álbum de fotografias intoleráveis” e “apenas um retrato na parede”) estão respectivamente nos poemas “Os mortos de sobrecasaca” e “Confidência do itabirano”, ambos do *Sentimento do Mundo*.

livro *Dormundo*. Tem publicado com regularidade e já teve textos traduzidos e publicados na Inglaterra, Itália, Espanha, França, Portugal, Alemanha e Estados Unidos.<sup>18</sup>

De acordo com reportagem publicada na *Folha de S. Paulo*, em 2017, escrita por Francesca Angiolillo,<sup>19</sup> Edimilson de Almeida Pereira, ao escolher rigorosamente temas e formas, “retorna cantos e tradições, como o congado, evocações familiares e memórias coletivas e pessoais, por meio dos quais refigura a história de Minas Gerais”. Angiolillo considera que “embora assumo ser devedor de Drummond e João Cabral, Edimilson evoca para o rumo de sua poesia as ‘conversas nas ruas e nas casas, os cantos sagrados, os enunciados de vendedores ambulantes, as narrativas e os jogos de palavras’” do bairro onde cresceu. O poeta conjuga tradições e olhares, como se vê em seu poema, publicado em *quasi: segundo caderno*, em 2017, pela Editora 34, no qual se apresenta a discussão sobre a origem e o ofício do poeta:

## OFÍCIO

Tatear a origem  
é iludir-se.

O escrito, à mercê  
do que foi dito,  
inaugura outro país.

O que se dá nos mapas  
em forma  
de província, urbe  
& melhorias

não é senão um caco  
de palavra.

A origem ressona  
grave,  
sem nação ou pacto.  
Há quem a leve

no bolso, em crimes  
que nos deserdam.

Outros a curtem sob a  
forma de bois de aluguel.  
Ou a costuram em óleos  
santos.

Mas há os ferinos e seu  
*humour*  
que tira o minério  
das conchas.

Por eles a origem despista  
rendas, misérias  
e outros benefícios.

Pela origem  
somos-não-somos.  
Espécie que escreve  
para esquecer.<sup>20</sup>

A origem e a condição do escritor aparecem aqui como condição não fixa, não definida um “ser-não-ser!” A palavra-caco e a palavra-minério constituem a origem deslizante e imprecisa da “espécie que escreve / para esquecer”.

Em seu depoimento à jornalista Francesca Angiolillo, Edimilson salienta: “Gosto de alimentar o contato lírico, amoroso e afetivo com a realidade. Mas, quando a escrita se impõe, prefiro ser rigoroso na seleção dos motivos e formas que demarcam o poema”. E completa “Tento puxar as rédeas da linguagem, na expectativa de armar o poema de modo contido e econômico”.<sup>21</sup> Nessa mesma reportagem, Angiolillo destaca a opinião de Paulo Henriques Britto sobre a poesia de Edimilson. Para o crítico e tradutor, trata-se de uma poética “densa, cerebral, com uma musicalidade que não se capta de imediato”. Para Britto, Edimilson Pereira, “quando aborda a questão étnica, jamais resvala para o panfletário, e nunca é confessional ou

18 Informações retiradas do blog da *Revista Modo de usar*, disponível no site <revistamododeusar.blogspot.com/2012/11/edimilson-de-almeida-pereira.html>. Acesso em 14/04/2019.

19 Matéria jornalística de divulgação do lançamento do livro *quasi: segundo caderno* de Edimilson. Jornalista Francesca Angiolillo, editora de cultura da Folha de São Paulo. Disponível em: <ufff.br/noticias/2017/07/27/edimilson-de-almeida-pereira-segue-trilha-de-joao-cabral-de-melo-neto>. Acesso em 12/04/2019.

20 PEREIRA, 2017. Poema citado a partir do que está publicado em <suplementopernambuco.com.br/edicoes-anteriores/1908-dois-poemas-de-edimilson-de-almeida-pereira.html>. Acesso em 12/04/2019.

21 PEREIRA apud ANGIOLILLO, 2017.

sentimental; pelo contrário, tem uma segura, uma dureza que lembra alguns momentos de Drummond”.<sup>22</sup> Mais importante é perceber que o conflito entre o sujeito lírico e o sujeito social, tensão própria da poesia, e da lírica mineira, com o que começamos nossas reflexões, aparece nas escolhas poéticas de Edimilson Pereira, agora com outras entradas, outras tradições, originadas nos cantos do congado, nas conversas ruelas e caseiras, nas sonoridades religiosas.

Outro escritor também preocupado com o modo de o poeta olhar para o seu tempo é Fabrício Marques, que em 2018 publicou o livro *A máquina de existir*. Recebido com entusiasmo pela imprensa na época de seu lançamento, os analistas de *A máquina de existir* salientaram a natureza interartística dos recursos utilizados pelo poeta e sua dicção drummondiana. Amador Ribeiro Neto<sup>23</sup> considera: “A dicção drummondiana, ora às claras, ora oblíqua, talvez seja a dominante do livro. O grande poeta mineiro é invocado no ritmo dos versos, na invocação do universo familiar e, acima de tudo, na percepção corrosiva da vida. Corrosão que, por vezes, traveste-se de ternura, para amenizar seu impacto. Mas resulta, sim, em amplificação da angústia.”<sup>24</sup> Para o analista, o poema “Deslimites” confirmaria essa chamada dicção drummondiana:

### DESLIMITES

Vida,  
estamos quites:

you ignora  
meus palpites

eu aceito  
teu convite:

cultivar  
meu apetite

de satélite  
que insiste

lançar-se  
sem limite

rumo a tudo  
que existe

no espaço  
entre mim e ti,

infinita-  
mente

triste<sup>25</sup>

Desses versos curtos, mínimos, e do que eles podem dizer, em desmesura diante do desafio triste da existência pode-se entrever o que o poeta pensa sobre a poesia e sua relação com o tempo da vida. Em entrevista ao site Uai,<sup>26</sup> o poeta afirma:

[penso] a poesia como crítica não só da linguagem, mas da macropolítica, aquela que nos enreda e dita nossos destinos, e da micropolítica, aquela que fazemos todos os dias. Enfim, a poesia pode sim nos iluminar politicamente, não só como resistência a uma visão limitada de entender a vida, mas sobretudo como potência que age no sentido de aproximar as pessoas.<sup>27</sup>

E continua com a reflexão sobre a condição do poeta mineiro ao responder sobre como Minas se faz presente em sua poesia:

Alguém já disse que o mineiro autêntico é aquele que saiu de Minas. Nesse sentido, sou um mineiro não-autêntico, mas, simultaneamente, sou um mineiro provinciano, porque não consigo sair

22 BRITTO apud ANGIOLILLO, 2017.

23 Matéria jornalística assinada por Amador Ribeiro Neto. <augustapoesia.wordpress.com/2018/09/06/a-maquina-de-existir-de-fabricio-marques>. Acesso em 15/04/2019.

24 RIBEIRO NETO, 2018.

25 MARQUES, 2018. Poema citado a partir do que está publicado em <augustapoesia.wordpress.com/2018/09/06/a-maquina-de-existir-de-fabricio-marques>. Acesso em 15/04/2019.

26 Matéria jornalística assinada por Mário Alex Rosa. Trata da divulgação do livro *Máquina de existir*, de

Fabrício Marques, em 2018. Foi publicada no site <uai.com.br/app/noticia/artes-e-livros/2018/03/16/noticias-artes-e-livros,223895/fabricio-marques-lanca-a-maquina-de-existir.shtml>. Acesso em 13/04/2019.

27 MARQUES apud ROSA, 2018

de Minas. Nasci na Zona da Mata, em Manhuaçu, depois morei em Juiz de Fora e desde 1992 estou em Belo Horizonte. Vivendo aqui mais de meio século, pude compreender que “Minas é abissal”, como diria (e disse) o Drummond, que é, ele mesmo, *a vocalização, no mais alto grau, do espírito de Minas*. Minas é o barroco entranhado em nossa alma, assim como os minérios, não tem como escapar. Minas também é a patriazinha, de que fala o Guimarães Rosa. Minha poesia é tudo isso e isso tudo, misturadamente. Nela, Minas é esse lugar de passagem, que comporta ao mesmo tempo interior e moderno, passado e futuro, memória e projeto.

Nessas misturas, encontramos, na poesia de Minas, várias texturas, inúmeras tessituras, que possibilitam diversas leituras.

#### OUTRAS TEXTURAS, OUTRAS TESSITURAS, OUTRAS LEITURAS

Para além desse diálogo perceptível nas formas próprias da literatura impressa, há entre os poetas mineiros outras formas de expressão que se manifestam por meio de poesia sonora, poema cartaz, poema digital, videopoemas — expressões artísticas que partem (ou não) da experiência da escrita literária e rompem as fronteiras interartes. Essa atitude criativa exige dos leitores uma visada desierarquizante que aproxima poemas, vídeos e programas de rádio, assim como espaços virtuais de publicação.

Sebastião Nunes, natural Bocaiúva, é o nome que se destaca entre os artistas que experimentam esses lugares de passagem, que transigem fronteiras e estabelecem percursos sempre novos. No livro *Sebastião Nunes*, organizado por Fabrício Marques, encontram-se reunidas obras, cartas, depoimentos do autor e textos analíticos de aspectos da obra do artista. O organizador do trabalho destaca que, para Sebastião Nunes, “o importante era criar formas ambíguas e não simplesmente significados ambíguos. Categorias e classificações deixam de ter qualquer importância”.<sup>28</sup>

Na introdução, destaca-se também o empenho do artista em criar e usufruir do que é chamado de “a tecnologia da paródia”. Para desenvolvê-la Nunes,

em suas criações, dirige suas críticas aos jogos de poder, à classe média condenada à ilusão do consumismo. Para efetivar essa crítica e causar certo estranhamento ao leitor, o autor utiliza-se de apropriações parodísticas dos discursos publicitário, jornalístico e fotográfico, apropriações metalinguísticas, colocando sob suspeita a verdade, os discursos oficiais e o próprio fazer poético, além de praticar intervenções no design gráfico e no campo da perigrafia do texto.<sup>29</sup>

Artista autônomo, Nunes publicava seus livros por meio de recolhimento de colaboração entre amigos, familiares e intelectuais. Responderam a suas cartas pechinchas, como as chamava, intelectuais, como Aufran Dourado, Antonio Candido, Manoel de Barros, Glauco Matoso, Wander Piroli, Henfil e Carlos Drummond de Andrade, entre outros.

Ricardo Aleixo é outro artista que se dedica a manifestações estéticas que transcendem os limites da palavra impressa. Se para Sebastião Nunes a paródia e o *design* gráfico, os discursos publicitário e jornalístico foram sempre aliados importantes em seu processo criativo, para Ricardo Aleixo as sonoridades diversas e a performance, tanto textual quanto corporal, é que serão elementos fundamentais em suas criações.

Nascido em Belo Horizonte, Ricardo Aleixo tem um trabalho que rompe todas as fronteiras de gênero e de arte, e com todas as hierarquias de formas e estilos. Artista múltiplo, Aleixo é poeta, artista visual e sonoro, compositor, locutor, performer, ensaísta, curador. O poeta faz parte de uma geração de artistas que, a partir da década de 80 do século XX, “entregaram-se ao trabalho de renovação poética de certos paradigmas da poesia de vanguarda”. Ao falar de sua relação com os contemporâneos, Aleixo afirma:

Vale, aqui, um tanto por blague, a pergunta de Duchamp, que reproduzo de memória: “*Quão contemporâneo? De 1910?*” Falando sério, gosto do dito de Octavio Paz, naquele bonito e pequeno livro sobre

28 MARQUES, 2008, p. 28.

29 Ibid., p. 29.

Duchamp, em que ele fala da possibilidade da gente ser “de todos os tempos sem deixar de ser do instante”. [...] Tentando ser mais direto, digo que meu diálogo com os poetas de agora, com os contemporâneos de agora, mais próximos de mim, é ao mesmo tempo aberto e tenso, tensionado. Me atraem mais, sempre, os que se projetam sem tantas certezas, na busca menos de respostas que de reproposições da pergunta *sobre o que é a poesia, como ela pode ser feita hoje, para que serve e a quem se destina*.<sup>30</sup>

Na procura de aperfeiçoar seu trabalho “re-verbivocovisual”, o poeta desafia a recepção do crítico ao exigir, com sua produção, que ele não se baseie exclusivamente em poemas publicados em livro, será preciso acompanhar seus vídeos-performance, seus poemas sonoros.<sup>31</sup> Para compreender a criação de Aleixo é preciso, ainda, ser um leitor sem hierarquias, que percorra todas as mídias para acompanhar todas as suas performances. Como o artista faz uso de diferentes tecnologias para realizar as renovações na chamada arte verbivocovisual, o leitor é desafiado a acompanhar os caminhos criativos que as novas tecnologias oferecem.

Na impossibilidade de remissão direta ao vídeo-performance, exemplificamos a natureza performática de Aleixo no texto escrito. No segundo fragmento do poema-ensaio “O Poemanto: Ensaio para Escrever (com) o Corpo”, Aleixo escreve:

Movendo-me ali,  
na exiguidade espacial  
das efêmeras formas escultóricas  
produzidas pelas corpografias  
que improvviso,  
tenho vivido situações que,  
por ultrapassarem  
a dimensão da performance  
(como gênero artístico),  
projetam-me numa zona  
de percepções expandidas,  
em nada semelhantes a  
experiências vivenciadas  
no cotidiano.<sup>32</sup>

O poema (meta)performance projeta, por meio de palavras de natureza espacial, o movimento do corpo do artista. A escrita

com (e do) corpo passa a ser radicalmente, transcende o impresso e ganha vídeos e sons, que possibilitam experiências poéticas que passam por todos os sentidos, em particular a visão e a audição.

Sebastião Nunes e Ricardo Aleixo representam os artistas mineiros que seguem os caminhos das vanguardas protagonizadas pelos irmãos Campos e por Hélio Oiticica. Também nessas composições os artistas retomam perguntas originárias como o que é a poesia, como ela é feita hoje, e para que serve: perguntas de todo artista, todo poeta.

O que fizemos neste texto pode ser chamado de um gesto metonímico, por meio do qual apresentamos algumas formas da produção literária dos mineiros. Ao reuni-las desse modo, procuramos destacar que a literatura, em suas diferentes manifestações, ao encenar as tensões da relação do sujeito com seu tempo, torna-se sempre contemporânea, porque retrospectiva e prospectiva, porque apresenta um modo de olhar o tempo do poeta, um modo de falar do presente, sempre anacronicamente. O olhar torto, irreverente, estrábico, do poeta é a lente da poesia.

30 ALEIXO, In: MEDEIROS, 2011, disponível em <qorpus.paginas.ufsc.br/~a-procura-de-autor/edicao-n-003/entrevista-ricardo>. Acesso em: 12/04/2019.

31 O vídeo performance “descontínuidades” e os poemas sonoros “Ratos podem pensar” e “Margem” podem ser vistos e ouvidos em: <revistamododeusar.blogspot.com/2008/10/ricardo-aleixo.html>.

32 ALEIXO, 2008. Poema transcrito como o disponível em: <revistamododeusar.blogspot.com/2008/10/ricardo-aleixo.html>. Acesso em 15/04/2019.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- AGUIAR, Melânia. Poesia e identidade em Minas Gerais: a construção da memória. *Cadernos de História*. Belo Horizonte, v. 9, n. 11, pp. 99–111, 1 sem. 2007.
- ALEIXO, Ricardo. Disponível em: <revistamododeusar.blogspot.com/2008/10/ricardo-aleixo.html>.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obra completa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1967. 1068p. (Biblioteca luso-brasileira. Série brasileira)
- ANGIOLILLO, Francesca. *Edimilson de Almeida Pereira segue a trilha de João Cabral de Melo Neto*. Disponível em: <ufjf.br/noticias/2017/07/27/edimilson-de-almeida-pereira-segue-trilha-de-joao-cabral-de-melo-neto>. Acesso em: 14/04/2019.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 5 ed. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, São Paulo: EDUSP, 1975.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. Seis mulheres em verso. *Scripta*, [S. l.], v. 5, n. 8, pp. 330–46, mar. 2001. ISSN 2358-3428. Disponível em: <periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/10420/8513>. Acesso em: 16 abr. 2019
- MARQUES, Ana Martins. *A vida submarina*. Belo Horizonte: Sciptum, 2009.
- MARQUES, Fabrício. *A máquina de existir*. Belo Horizonte: Pedra papel tesoura, 2018.
- MEDEIROS, Sérgio. Entrevista Ricardo Aleixo. Disponível em: <qorpus.paginas.ufsc.br/-a-procura-de-autor/edicao-n-003/entrevista-ricardo>. Acesso em: 12/04/2019.
- MOURA, Murilo Marcondes. In: ROSA, Mário Alex. *Ouro Preto*. Belo Horizonte: Sciptum livros, 2012. 64p.
- PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Qvasi*: segundo caderno. São Paulo: Editora 34.
- PRADO, Adélia. *Bagagem*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.
- RIBEIRO, Ana Elisa. *Álbum*. Belo Horizonte, Relicário, 2018. 108p.
- ROSA, Mário Alex. *Fabrício Marques lança a máquina de existir*. Disponível em: <uai.com.br/app/noticia/artes-e-livros/2018/03/16/noticias-artes-e-livros,223895/fabricio-marques-lanca-a-maquina-de-existir.shtml>. Acesso em: 13/04/2019.
- . *Ouro Preto*. Belo Horizonte: Sciptum livros, 2012. 64p.



# CAPITANIA DE LETRAS GERAIS

SÉRGIO ALCIDES

A Câmara de Vila Rica se reuniu com solenidade no dia 22 de maio de 1792. Na tribuna falava um orador brilhante: Diogo Pereira Ribeiro de Vasconcelos, que andava pelos 34 anos de idade e representava bem a juventude dourada de Minas Gerais. O vereador lembrava que a Capitania, então “povoada de gente civilizada”, cem anos antes “era inculta, coberta de ásperos e densos matos, residência de feras”. Elegante, ilustrado, bacharel, ele celebrava “os progressos da indústria e do saber”, que traziam “civis costumes, leis sábias, instituições políticas”. E talvez agitasse em círculos no alto os punhos de renda, ao exclamar:

**Brasileiros! Vós sois dóceis, sois inteligentes. Homens tais obram sempre o que é justo, ainda que a lei o não declare. O que não sabe discorrer e premeditar a tudo se atreve. As grandes revoluções são acompanhadas de funestos desastres.**<sup>1</sup>

O meditado discurso era ouvido por uma audiência de notáveis. Destacavam-se o bispo de Mariana, D. Frei Domingos da Encarnação Pontével, e o Visconde de Barbacena, governador e capitão-general. A Igreja católica e a Coroa portuguesa se dignavam a comparecer no recinto representativo do poder local, onde se encontravam também, segundo consta, “nobreza e povo da Vila”.<sup>2</sup>

As janelas estavam bem abertas, pelo que indicam as palavras do tribuno:

**Fui testemunha e o foram todos aqueles que me ouvem da mágoa pública e da vida dor que o nome de sublevação infundiu em vossos corações; nome infame que feriu e ofendeu a primeira vez vossos ouvidos; crime horrendo, cujo efeito**

**mostram no centro daquela praça os restos de um pérfido!**<sup>3</sup>

Vasconcelos apontava para a cabeça do Tiradentes, que desde a véspera se achava espetada lá fora, “em poste alto”, junto do pelourinho. Ela permaneceria exposta, ao ar livre, até que o tempo a consumisse, em cumprimento da sentença proferida pela Alçada Régia instalada no Rio de Janeiro para julgar os réus da Inconfidência Mineira.<sup>4</sup>

A sessão transcorria na Casa da Câmara e Cadeia, um dos edifícios mais vistosos de Vila Rica, de traçado neoclássico, severo, mas sem excessiva ostentação, assim como o fraseado do orador. Com ela se encerravam as comemorações oficiais pela derrota dos conspiradores, que incluíram missas, te-déuns, e três noites de “luminárias” — em que os moradores foram instados a acender as lamparinas em todos os balcões, que deviam ser adornados com tecidos finos, damascos e sedas. Tudo isso organizado às pressas, desde que chegara à vila, no dia 14, ensacada num surrão e preservada em sal, a cabeça que tinha sido separada do corpo esquartejado de Joaquim José da Silva Xavier, enforcado no Rio, um mês antes.

Pode começar assim — cruenta — uma abordagem das letras em Minas Gerais no período colonial. A literatura que se escreve e que circula nas margens da tradição não se desvencilha fácil de um emaranhado mundano, ainda que aspire por vezes à isenção mais elevada. Mesmo sem perceber, tem dois gumes, como diz Antonio Candido: corta pela imposição do modelo europeu e corta pela exposição da realidade americana. E precisa ser anfíbia, como diz Silvano Santiago: nada na legitimidade artística tanto quanto anda a pé no chão espúrio da política.<sup>5</sup>

1 Diogo Pereira Ribeiro de Vasconcelos. “Fala que na Câmara de Vila Rica recitou um dos vereadores dela, no dia 22 de maio de 1792”. *Revista do Arquivo Público Mineiro (RAPM)* 1: pp. 405–11, 1896, p. 408.

2 “Carta da Câmara para o Ilmo. e Exmo. Sr. Martinho de Melo e Castro, do Conselho de S. Magestade, Ministro e Secretário de Estado dos Negócios da Marinha e Ultramar”. *RAPM* 1: pp. 403–4, *ibid.*, p. 404.

3 Vasconcelos. “Fala...”, p. 407.

4 Cf. nota assinada por Tarquínio J. B. de Oliveira em: Herculano Gomes Matias (Org.). *Autos de devassa da Inconfidência Mineira (ADIM)*. Brasília, Belo Horizonte: Câmara dos Deputados, Governo de Minas Gerais, 1983, vol. 9, p. 128.

5 Antonio Candido. “Literatura de dois gumes”. In: A. Candido. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, pp. 163–80; Silvano Santiago. “Uma literatura anfíbia”. In: S. Santiago. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, pp. 64–73.

Não foi por acaso que vários poetas atuantes na Capitania de Minas Gerais se viram tragados pelo imbróglio da conjuração. Mesmo assim, é surpreendente que dois deles — Cláudio Manuel da Costa e Tomás Antônio Gonzaga — estivessem entre os maiores do século XVIII. O espanto, porém, diminui um pouco se consideramos a parte que para isso contribuiu a duplicidade cortante da condição das letras coloniais: ela torna essas obras irreduzíveis aos modelos metropolitanos que, entretanto, os autores se esforçaram por seguir.

A colonização dependia da cultura letrada: o expansionismo das potências europeias (inclusive o da Igreja) seria impensável sem o recurso aos vários saberes ligados à tradição das letras, a começar pela prática do direito.<sup>6</sup> Não faltaria emprego para letrados, leigos ou não, na órbita de nenhum império ultramarino. Os “lugares de letras” e várias ocupações “liberais” estavam presentes no Novo Mundo, nas vilas assim como nos sertões. Muitos súditos da Coroa portuguesa vieram para o Brasil atraídos por essa oferta de trabalho e prestígio, ou retornaram, depois de formados, para exercer algum ofício letrado na sua “pátria” (isto é: no seu local de nascimento). Mas isso não significa que eles encontrariam aqui os meios de cultivo que, bem além da praxe profissional, nutrissem o seu pertencimento mais largo à tradição cosmopolita que os formara. Como súditos do rei, os letrados coloniais estavam bem acolhidos — mas não tanto como “cidadãos” da República das Letras que atraía a sua filiação imaginária.<sup>7</sup>

A tentativa de fabricar um nexos entre os dois vínculos não seria admitida com tranquilidade pela administração colonizadora, como constataram vários que se dedicaram a essa miragem.

## A EX-INCONFIDÊNCIA E O REGRESSO DE GONZAGA

O desajuste da cultura letrada era revelador da condição colonial — que a maioria experimentava sem dela tomar consciência.<sup>8</sup> Mas também expunha as contradições e os comprometimentos do próprio universalismo transmitido por uma tradição rígida e etnocêntrica, que por vezes se deixava confundir com uma elite social, sobretudo onde fosse precária a difusão de suas práticas e instituições mais específicas.

Por exemplo, na Capitania das Minas Gerais, em 1792.

Diante da cabeça cortada do insurgente, a Câmara de Vila Rica deveria celebrar a inteireza do corpo político do Império português. Para isso era requerido um vereador letrado, que conjugasse o senhorio mineiro com o selo de Coimbra. Vasconcelos era indicado. Nascido no Reino, era neto de um magnata de Congonhas do Campo, onde a família possuía terras, lavras auríferas e escravos. Chegara criança e fora educado no Seminário de Mariana, antes de se matricular na Universidade e de lá voltar diplomado em Leis. Para completar, estava casado com a filha de um dos principais advogados da capitania, também proprietário, o Dr. João de Sousa Barradas.<sup>9</sup>

A encenação oratória almejava reforçar a subordinação da capitania à Coroa. Mas, na verdade, o alívio de Vasconcelos e de grande parte dos camaristas tinha menos a ver com o bem público alegado na tribuna do que com o bem público mais ou menos alvo que cada um soube salvar. “A Câmara de 1792, em Vila Rica, é tipicamente ex-inconfidente” — afirma um pesquisador, antes de explicar o envolvimento de vários vereadores.<sup>10</sup> O próprio tribuno daquela tarde chegara a ser preso

6 Ver: Álvaro de Araújo Antunes. *'Fiat justitia'. Os advogados e a prática da justiça em Minas Gerais*. Tese de doutorado. Campinas SP: Unicamp, 2005.

7 Sobre essa noção, derivada do humanismo italiano do século XV, ver: Vincenzo Ferrone. *Lezioni illuministiche*. Roma, Bari: Laterza, 2010; e Marc Fumaroli. *La République des lettres*. Paris: Gallimard, 2015. Abordei a situação dos

letrados coloniais antes em: Sérgio Alcides. “O lugar não-comum e a República das Letras”. *RAPM* 44: pp. 37–50, 2008.

8 Ver o capítulo “A moeda colonial”, no clássico de Ilmar Rohloff de Mattos, *O tempo saquarema*. São Paulo: Hucitec, 1987, pp. 16–33.

9 Cf. Sérgio Cristóvão Selingardi. *Educação religiosa, disciplina e poder na terra do ouro. A história do*

*Seminário de Mariana entre 1750 e 1850*. Dissertação de mestrado. São Carlos SP: UFSC, 2007, pp. 61–3; e Álvaro de Araújo Antunes. *O espelho de cem faces. O “universo relacional” de um advogado setecentista*. São Paulo: Annablume, 2004, pp. 35–6.

10 T. J. B. de Oliveira, *ADIM*, vol. 9, p. 128, cit.

e interrogado. “A sorte deste mundo é mal segura”,<sup>11</sup> como bem sabia esse ex-amigo do condenado Gonzaga, seu padrinho de casamento.

No outro hemisfério, sem que nada transpirasse abaixo do Equador, a rainha D. Maria I afundava mais e mais na sua irreversível demência. Os atos, decretos e despachos em seu nome, na verdade, eram deliberados por um conselho de ministros, enquanto o atônito príncipe — futuro D. João VI — não se convencia a assumir oficialmente a regência do Reino de Portugal e seu império.<sup>12</sup> Na França, pelos mesmos dias de abril e maio, Rouget de Lisle compunha a *Marseillaise*, enquanto a guilhotina iniciava sua carreira. Os episódios fundadores da modernidade se precipitavam vertiginosamente. Luís XVI e Maria Antonieta seriam presos em agosto; em setembro viria a proclamação da República; o Bourbon seria decapitado em janeiro do ano seguinte, e a ex-rainha em outubro.<sup>13</sup>

Com relação a tudo isso, os participantes da sessão solene de Vila Rica viviam num estado de inocência quase gentilícia. A maioria ainda supunha ser possível emendar o golfo que se abria na base do Antigo Regime, na Europa e no ultramar. Ironicamente, naquela tarde horripilante, bispo, governador, “nobreza” e “povo” se achavam no interior do prédio que um dia abrigaria um Museu da Inconfidência, e o terreiro defronte passaria a ser chamado de Praça Tiradentes, em homenagem ao alferes que estaria presente de corpo inteiro, fundido em bronze.

Quanto a Vasconcelos, aconteceu-lhe o que ele acreditava ser o destino do enforcado:

**Mas deixemos esse desgraçado servir ao exemplo da futura idade, que dele não se lembrará sem formar a ideia da sua ingratitude, de seu opróbio e suplício.**<sup>14</sup>

Enquanto ele assim se equivocava, no Rio de Janeiro já estavam a bordo da nau *Princesa de Portugal* os sete inconfidentes degredados para Moçambique, entre os quais achava-se Gonzaga. A espera por ventos favoráveis adiou um pouco a largada do navio, que só deixou a baía de Guanabara na sexta-feira, 25 de maio, e arribou ao porto de destino mais de dois meses depois, a 31 de julho.

Em novembro, a *Gazeta de Lisboa* noticiou:

**Saiu à luz:**  
*Marília de Dirceu, primeira parte das poesias líricas de T.A.G. — Vende-se por 240 réis na loja da Gazeta e na do livreiro da Academia.*<sup>15</sup>

Pela nota, ficamos sabendo que outras partes já estavam em projeto desde a publicação da primeira. Entretanto, a demanda do público obrigou o editor a reimprimir o livro, novamente disponível em junho de 1793, quando já nem parecia arriscado citar o nome do autor por extenso: estavam à venda as liras “do Doutor Tomás Antônio Gonzaga, cuja obra tem merecido geral aplauso”.<sup>16</sup>

O letrado se convertera em letras, junto do público. Podia circular por toda parte. Podia até tomar a estrada de Minas, retornando. Apenas sua pessoa física estava isolada num ponto fixo do império português.

Graças à sua estrela, Gonzaga não custara a refazer a vida no degredo. Nessa altura, exercia na Ilha de Moçambique o cargo de promotor do Juízo de Defuntos e Ausentes, e estava casado com a filha de um proprietário local, Juliana Mascarenhas, com quem viria a ter dois filhos. Tinham ficado para trás tanto a magistratura na Bahia, para a qual ele estava provido ao ser preso, quanto o casamento com certa moça de família de Minas, Maria Doroteia

11 Tomás Antônio Gonzaga. “Marília de Dirceu” I, lira XIV (“Minha bela Marília, tudo passa”). In: Domicio Proença Filho (Org.). *A poesia dos inconfidentes. Poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, p. 597.

12 Cf. Jorge Pedreira & Fernando Dore Costa. *D. João VI. Um príncipe entre dois continentes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, pp. 59ss.

13 Ver: Simon Schama. *Citizens. A Chronicle of the French Revolution*. Nova York: Knopf, 1990.

14 Vasconcelos. “Fala...”, p. 407.

15 *Gazeta de Lisboa*, 10 de novembro de 1792; apud Emanuel Eduardo Gaudie Ley (Org.). “Gonzagueana da Biblioteca Nacional”. *Anais da Biblioteca Nacional* XLIX: pp. 417–92, p. 426.

16 *Gazeta de Lisboa*, 29 de junho de 1793; idem, p. 427.

Joaquina de Seixas, para o qual aguardava licença.<sup>17</sup>

Em 1799, a Tipografia Nunesiana, de Lisboa, publicou a segunda parte da *Marília de Dirceu*, com “geral aceitação”.<sup>18</sup> Esta acrescentava às 33 liras da primeira mais 32, muitas alusivas ao transe do encarceramento interposto entre o pastor e sua noiva, que acrescentava à convenção do bucolismo uma dimensão narrativa, ensombrecendo-o. Natural do Porto, filho de um letrado nascido no Rio de Janeiro, Gonzaga passou pouco mais de nove anos de sua vida adulta na América, três deles na prisão. Na África, viveu quase 18, e lá morreu aos 66, em 1810. Mas ficaria para sempre associado à cultura e à história de Minas Gerais e do Brasil, seja por ter supostamente escrito aqui suas poesias mais célebres, seja porque se passa nestas paragens a lenda que se misturou a elas, de modo quase indissociável.

Também era um sinal dos tempos, em rápida transformação, o extraordinário êxito de *Marília de Dirceu*, cuja história editorial inclui até uma fraude — com as liras de uma falsa “terceira parte”, publicada em 1800, em Lisboa. A sexta edição, em três volumes, estava para sair do prelo em 1810, quando o poeta morreu, em princípios do ano.<sup>19</sup> Ao final do Oitocentos, contavam-se pelo menos 21 edições. Tornara-se um lugar comum dizer que Gonzaga era o poeta mais popular da língua portuguesa depois de Camões.

Dirceu regressaria, sempre firme, a Vila Rica. Um exemplar de tantas tiragens talvez tenha chegado às mãos de Vasconcelos. Também português como o autor, ele ainda viveria — com prosperidade — até 1815, no Brasil. Na época joanina, alcançou a cobiçada mercê da Ordem de Cristo. Além de outros cargos proeminentes, foi juiz no Rio de

Janeiro, onde morreu. Sobretudo, ao contrário de Gonzaga, que só deixou letras, criou raízes na América, ligando a elite colonial à do Império. Um de seus filhos foi ninguém menos do que Bernardo Pereira de Vasconcelos, conselheiro de Estado, senador e várias vezes ministro, liberal na juventude, “regressista” depois, ao fundar o Partido Conservador, que foi o mais forte do Segundo Reinado.<sup>20</sup>

## UMA CRISE POLÍTICA E ESTILÍSTICA

A oração de Vasconcelos não discrepou da formação que ele recebera numa Universidade de Coimbra esclarecida pelas reformas implementadas pelo Marquês de Pombal, a partir de 1772. O autor espalhou pela alocução os sinais exteriores de uma racionalidade pragmática, em que sobressaem os recursos retóricos da argumentação dedutiva. Preferiu a frase bem proporcionada e uma exaltação sob controle, grave conforme o momento, mas moderada quanto à ornamentação. Principalmente, fugiu de antíteses abruptas e agudezas intrincadas.

Entretanto, o estilo — que para Buffon seria “o próprio homem” — aqui servia mais para ocultá-lo. Estava em contradição com a matéria, que era o elogio da obediência contra a aspiração a uma “liberdade indefinida”,<sup>21</sup> arguida em termos que lembravam a fundamentação dada pela escolástica ao absolutismo, no século XVII. Como quem tenta vestir a casaca virada ao avesso, sem poder abotoar-se, Vasconcelos lutava para atender às expectativas da Câmara, em busca de uma acomodação entre a elite local, que estava sob suspeita, e a ordem colonizadora. As notícias da Revolução Francesa apenas aumentavam a tensão do ambiente.

Mas nem era esta a maior agrura do orador. Vasconcelos precisava capturar pelos

17 Ver: Manuel Rodrigues Lapa. “Prefácio”, “Correspondência” e “Documentos”. In: Tomás Antônio Gonzaga. *Obras completas de...* Edição preparada por M. Rodrigues Lapa. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957, vol. 1, pp. ix–xxv, e vol. 2, pp. 195–216 e 339–46; e Adelto Gonçalves. *Gonzaga. Um poeta do iluminismo: biografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, pp. 317–499; Gonçalves nega que o sogro de Gonzaga, o reinol

Alexandre Roberto Mascarenhas, fosse mesmo grande negociante de escravos, como se supunha; idem, pp. 331–2; sobre a poesia de Gonzaga, ver: Ronald Polito. *Um coração maior que o mundo. Tomás Antônio Gonzaga e o horizonte luso-colonial*. São Paulo: Globo, 2003.

18 Cf. Gaudie Ley. “Gonzagueana...”, p. 429.

19 Cf. Gonçalves, *Gonzaga...*, p. 501.

20 Ver: José Murilo de Carvalho (Org.). *Bernardo Pereira de Vasconcelos*. São Paulo: Editora 34, Coleção Formadores do Brasil 1999. Vasconcelos também foi bisavô do historiador Diogo de Vasconcelos; ver: Adriana Romeiro & Marco Antônio Silveira. *Diogo de Vasconcelos: o ofício do historiador*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

21 Vasconcelos. “Fala...”, p. 404.

ouvidos uma audiência que tinha ao alcance dos olhos uma cabeça humana decepada, que era de um conhecido de muitos dos presentes. A crise política era também uma crise estilística. O castigo a Tiradentes recorria a uma forma de exemplaridade que a escola neoclássica lusitana batalhava há décadas para afastar do discurso, desde pelo menos a divulgação do *Verdadeiro método de estudar*, do “estrangeirado” Pe. Luís Antônio Verney, publicado em 1746. Para a Coroa, era necessário exibir o despojo, não só para que o execrassem, mas também como índice da presença pronta e aterradora, através do Atlântico, do braço armado de Sua Majestade.

A manifestação implacável da soberania reanimava as figuras da “episteme” do século anterior,<sup>22</sup> como as correspondências analógicas, que ligavam o poder temporal ao plano cosmológico da Providência, e a semelhança à distância, que amarrava num laço metafísico a ordem colonial à autoridade da Metrópole. Nesse contexto, tudo poderia virar signo: o poste, a cabeça e as moscas. Reiterava-se à vista de todos a permanência do “primado da visualidade”<sup>23</sup> contra o qual o intelectualismo letrado daquela geração tinha se erguido. Com o degredo de alguns dos seus membros mais destacados, como Gonzaga, o também poeta e ouvidor Alvarenga Peixoto e o cônego Luís Vieira da Silva, mais a morte de Cláudio Manuel, a cultura letrada sofrera um duro golpe. E era obrigada a contemplar em praça pública a lembrança de suas antigas formas de sujeição à Coroa e à Igreja, que julgava superadas.

Por exemplo, a sua participação nas solenidades pela morte de D. João V, organizadas pela Câmara de São João del-Rei, a 28 de dezembro de 1750. A descrição das funções foi publicada no ano seguinte, em Lisboa, por dois bacharéis em Cânones residentes na vila. O título, por si só, forma uma procissão:

*Monumento do agradecimento, tributo da veneração, obelisco funeral do obséquio, relação fiel das reais exéquias que à defunta majestade do fidelíssimo e augustíssimo Rei o senhor D. João V dedicou o Doutor Matias Antônio Salgado, vigário colado da Matriz de N. Senhora do Pilar da Vila de São João del-Rei, oferecida ao muito alto e poderoso Rei D José I, nosso senhor.*<sup>24</sup>

A torrente vocabular correspondia ao “pomposo e fúnebre aparato” das celebrações, relatadas no volume por Manuel José Correia e Alvarenga.<sup>25</sup>

Sendo “fiel”, a descrição propunha um duplo sentido: declarava-se *exata* ao mesmo tempo em que aludia ao título honorífico que D. João V recebera em 1748 do papa Bento XIV, incorporando-o à sua dinastia. Correia e Alvarenga a escrevera imbuído da ideia de que a fidelidade do relato implicava um pertencimento à dignidade “fidelíssima” do homenageado. E, em palavras, evocava a teatralidade dominante em todo o episódio, na qual os produtos da letra viravam objetos concretos, misturados a outras coisas, sons e imagens presentes no interior da matriz:

*Enfim, era tanta a variedade de Poemas e Inscrições, Dísticos, Epitáfios e Esqueletos, que, ao mesmo tempo que todo o corpo deste Templo horrorizava a vista para os estímulos da dor, admirava o vário dos conceitos e a aplicação dos lugares aos juízos discretos, que os atendiam.*<sup>26</sup>

Tratava-se então de “horrorizar a vista” para estimular um efeito emocional junto a uma coletividade. Não era exatamente este o papel da cabeça de Tiradentes, tantas décadas depois?

Nas “exéquias” são-joanenses de 1750, versos e ossos reunidos compunham toda

22 Quanto à “episteme” do século XVII, sigo aqui Michel Foucault. *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard, 1966, pp. 32–40.

23 Ver: Affonso Ávila. “O primado do visual na cultura barroca mineira”. In: A. Ávila. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1994, vol. 2, pp. 185–221.

24 Matias Antônio Salgado. *Monumento...* Lisboa: Francisco da Silva, 1751. Ver: Affonso Ávila. “As barroquíssimas exéquias de Dom João V”. In: A. Ávila, *O lúdico e as projeções...*, pp. 167–84.

25 Manuel José Correia e Alvarenga. “Relação fiel...” In: M. A. Salgado, *ibid.*, pp. 1–30.

26 *Ibid.*, p. 27.

uma doutrina fúnebre, de que o espectador participava intensamente, sob forte apelo dos sentidos. A música o excitava pelos ouvidos, assim como o nariz aspirava aromas que as paronomásias iam converter em texto, impresso em páginas que, como os turiferários, “incessantemente estavam incensando a urna com ornatos, asseio e gravidade”.<sup>27</sup> A leitura é como entrar numa igreja feita de papel e letras.

A ocasião servia a São João del-Rei para emular a maior celebridade de Vila Rica e Mariana, registrada antes em títulos de semelhante extensão, hoje conhecidos por versões abreviadas: *Triunfo eucarístico*, de 1734, e *Áureo trono episcopal*, de 1749. No primeiro, Simão Ferreira Machado, um lisboeta residente na capital mineira, narra as quase três semanas de suntuosos festejos públicos que antecederam a trasladação da imagem do Santíssimo Sacramento, em maio de 1733, desde a igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos até a recém-inaugurada matriz do Pilar. O outro trata da “felicíssima posse e pomposa entrada” do primeiro bispo de Mariana, D. Frei Manuel da Cruz, ocorrida em novembro de 1748. Em Vila Rica, o desfile triunfal confirmava a obediência à Igreja e à Coroa, mas ao mesmo tempo fazia espetáculo do poderio local, associado à exploração do ouro e dos diamantes. Já a antiga Vila do Ribeirão do Carmo aproveitava a vinda do eclesiástico para comemorar sua elevação ao foro de cidade, com a criação do bispado, pelo rei, em 1745. A exuberância festiva cumpria um papel imediato, junto dos habitantes da capitania, mas não terminaria sua função ambivalente sem chegar à “relação” impressa que a documentasse, prolongando à distância, no espaço e no tempo, a experiência dos participantes.<sup>28</sup>

Nos três casos, em São João, Vila Rica e Mariana, observa-se a atuação das letras como mediadoras entre a elite local e o poder colonizador, ocupadas também com o amortecimento das tensões entre esses polos. Tarefa que elas faziam seja pela narrativa, seja pela poesia ou pela eloquência e o sermão, em situações nas quais o verbal, o visual e o musical se combinavam. A eficácia desse jogo fica bem evidente no *Áureo trono*:

Pelo decurso de oito dias sucessivos e precedentes ao da solenidade, saíam de tarde pela Cidade toda várias máscaras, diferentes nos trajes e na jocosidade dos gestos, os quais em graciosos bandos e poesias, que espalhavam ao povo, avisavam por célebre estilo a futura festividade.

Esta notícia se divulgou por toda a Capitania das Minas; e, como ao seu alvoroço acrescia a fama de um aparato de figuras e carros triunfantes, [...] deu maior ocasião para que no dia prefixo se ajuntasse, como ajuntou, um numeroso concurso de gente, tanto da principal como da plebe de todas as Comarcas.<sup>29</sup>

As poesias se inseriam no aparato lúdico, também visual e musical. O clima quase carnavalesco se nota nas poesias lidas durante as funções por clérigos letrados. Alguns se deliciaram com a coincidência silábica entre os dois postos ocupados pelo bispo cisterciense, que deixara a Diocese de São Luís para ser empossado na de Minas. O reverendo Dr. José de Andrade e Moraes comparou o homenageado a Jacó entre duas esposas:

Ceda Lia a Raquel esta vitória,  
O Maranhão a palma a Mariana.  
Mariana, és a Raquel, do amor a glória;  
Maranhão, és a Lia, triste, insana.<sup>30</sup>

27 Ibid., p. 29.

28 Ver, sobre os desfiles triunfais e celebrações desse período, em Minas: Laura de Mello e Souza. *Os desclassificados do ouro. A pobreza mineira no século XVIII*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Graal, 2004, pp. 33–75; José Ramos Tinhorão. *As festas no Brasil colonial*. São Paulo: Editora 34, 2000, pp. 105–16; e Júnia Ferreira

Furtado. “Os sons e os silêncios nas Minas do ouro”. In: J. F. Furtado (Org.). *Sons, formas, cores e movimentos na modernidade atlântica: Europa, Américas e África*. São Paulo, Belo Horizonte: Annablume, Fapemig, PPGH-UFMG, 2008, pp. 19–56.

29 Anônimo. *Áureo trono episcopal colocado nas minas do ouro, ou Notícia breve da Criação do novo*

*Bispado Marianense, da sua felicíssima posse e pomposa entrada do seu meritíssimo e primeiro Bispo, e da jornada que fez do Maranhão o Excelentíssimo e Reverendíssimo senhor D. Fr. Manuel da Cruz. Com a coleção de algumas obras Acadêmicas e outras que fizeram na dita função*. Lisboa: Miguel Manescal da Costa, 1749, p. 41.

30 Idem, p. 62.

O padre-poeta recorria a um tópico frequente na poesia encomiástica luso-brasileira, no qual o posto recém-assumido por uma autoridade figura como uma nova cômputo, feliz, enquanto cabe ao anterior o papel da esposa abandonada. O cônego Francisco Xavier da Silva saiu-se melhor, na mesma trilha, com o soneto segundo o qual “Maranhão e Mariana são dos mares”: um é Mara, pelo amargor do abandono, o outro é Maria, pela doce presença do esposo. O primeiro terceto ainda acrescenta a esse jogo verbal um elemento pictográfico:

A inteireza do I figura é clara  
Do insigne Bago do Pastor de Jetro,  
Quando assiste em Mariana e deixa a Mara.<sup>31</sup>

O primado visual aí faz a letra se apresentar como imagem, desenhando na página o báculo, como metonímia da presença do bispo.

Tomados em retrospecto, esses elementos “verbivocovisuais” pertencem ao universo que passou a ser chamado de “barroco” desde fins do século XIX.<sup>32</sup> Em certos momentos do XX, chegaram a inspirar experiências renovadoras, revistos por vanguardistas, como Haroldo de Campos e Affonso Ávila. Mas, nos meados da década de 1750, eram reprovados como exemplares de “mau gosto” e “incultura”. As novas gerações se educavam no ideal de circunspeção, equilíbrio e espontaneidade “natural” (ou dissimulação do artifício) difundido pelo classicismo francês, com a poética de Boileau à frente, e sofriam a atração pelo novo modelo de sociabilidade letrada apresentado por uma academia italiana, a Arcádia de Roma.

O “bom gosto” neoclássico era sensível aos contrastes violentos do cotidiano colonial, com a mistura de cores, sons e gentes,

acentuada pela onipresença do escravismo. Em festas públicas, chocava-se com “a ligeira mulata” que “em trajes de homem / dança o quente lundum e o vil batuque”.<sup>33</sup> É fácil imaginar o efeito que, sobre tal suscetibilidade, teria a exposição a céu aberto da cabeça de um condenado — em espetáculo produzido não pela sociedade viciosa, que caberia à sátira “vituperar”, em busca da correção, e sim pela própria fonte da ordem, acima do corpo político, que era outra cabeça: a da Rainha (então demente).

## UM ULTRAMAR AQUÉM DO MAR

O discurso das correspondências analógicas e das semelhanças remotas contribuiu, no seu tempo próprio, para atenuar a impressão da distância e excitar a euforia da sociedade mineradora. “O que está sendo festejado é antes o êxito da empresa aurífera do que o Santíssimo Sacramento”, afirma Laura de Mello e Souza, ao demonstrar o “falso fausto” desse período.<sup>34</sup> A decadência, que já se preparava, coincidiu com a reforma neoclássica e a afirmação de um parâmetro novo de “bom gosto” aferido com as “boas maneiras” e o “bom senso”.<sup>35</sup> Difundia-se uma outra organização do conhecimento e do discurso, mais linear e abstrata, desmanchando para os grupos que a ela aderissem os efeitos de contiguidade e aproximação antes gerados.

Na segunda metade do século XVIII, a distância se impôs sobre a cultura letrada colonial como elemento definidor. “Infeliz, Doroteu, de quem habita / conquistas do seu dono tão remotas!” — diz o bom Critilo ao destinatário das *Cartas chilenas*.<sup>36</sup> Cláudio Manuel, no “Prólogo” de seu grande livro de 1768, dirigia-se ao leitor reinol:

31 Ibid., p. 154.

32 Ver, sobre essa noção e a sua serventia: René Wellek. “O conceito de Barroco na cultura literária”. In: R. Wellek. *Conceitos de crítica*. Tradução de Oscar Mendes. São Paulo: Cultrix, s. d., pp. 69–117; Haroldo de Campos. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. 3ª edição. Prefácio de Affonso Ávila. São Paulo: Iluminuras, 2011; e João Adolfo Hansen. “Barroco,

neobarroco e outras ruínas”. *Teresa. Revista de Literatura Brasileira* 2: pp. 10–66, 2001.

33 Gonzaga. “Cartas chilenas”, Carta VI (“Em que se conta o resto dos festejos”). In: Domicio Proença Filho (Org.). *A poesia dos inconfidentes...*, p. 843.

34 Mello e Souza. *Os desclassificados do ouro...*, p. 37.

35 Ver: Sérgio Alcides. *Estes penhascos. Cláudio Manuel da Costa e a paisagem das Minas (1753–1773)*. São Paulo: Hucitec, 2003, pp. 35–76.

36 Gonzaga. “Cartas chilenas”, Carta V (“Em que se contam as desordens feitas nas festas que se celebraram nos desposórios do nosso sereníssimo infante com a sereníssima infanta de Portugal”). In: Domicio Proença Filho (Org.). *A poesia dos inconfidentes...*, p. 831.

[...] sempre há de confessar que algum agradecimento se deve a um Engenho que desde os sertões da Capitania das Minas Gerais aspira a brindar-te com o pequeno obséquio destas *Obras*.<sup>37</sup>

O poeta, que adotara o nome arcádico de Glauceste Satúrnio, fala com discreta jocosidade. Apresenta-se como voz longínqua, que parte da rusticidade para o mundo civil, como se mal fosse concebível uma esfera do público portuguesa senão no Reino. Então é para os reinóis que fala o poeta, diretamente; embora pela via indireta o autor também tocasse os leitores coloniais. O mar separava as audiências, mas de um modo paradoxal. Do lado de cá, também éramos portugueses, é claro, como súditos do rei de Portugal, que vivia na outra margem do Atlântico. Porém nós é que éramos os “ultramarinos”.<sup>38</sup>

Com o deslizar dos paradigmas estilísticos, a cultura letrada na colônia se inclinou à maneira anfíbia mencionada acima, afiando o corte duplo da tradição e do real a ela estranho. As contradições se apresentavam como um matagal a atravessar. Cláudio Manuel retornara de Coimbra por volta de 1753, para cuidar dos negócios da família, advogar e, se possível, disputar com outros letrados o prestígio de cargos na administração colonizadora.<sup>39</sup> A ocupação familiar se referia à sua situação social privilegiada, como proprietário de terras, lavras e escravos, no que correspondia ao conceito de “colono” postulado por Ilmar Rohloff de Mattos.<sup>40</sup> Como secretário de

governo que foi, pulava para o grupo dos “colonizadores”.<sup>41</sup> Isso cobre o lado profissional do seu estatuto, como letrado. Mas, enquanto “cidadão” da República das Letras, ele só pôde compreender a si mesmo como desterrado, mesmo sendo natural das Minas, igual ao pastor arcádico de seus versos, que “chora na própria terra peregrino”.<sup>42</sup>

É uma espécie de exílio enraizado — então colonial, e depois pós-colonial, quando se manifesta logo no primeiro parágrafo de *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, em 1936: “somos ainda uns desterrados em nossa terra”.<sup>43</sup> Nesta margem da cultura letrada, acentuava-se até o paroxismo a dualidade que lhe é constitutiva. Aceitar-se como “ultramarino”, dentro de uma visão de mundo linear, implica mais profundamente a divisão da consciência, por ser preciso antes tomar sobre si mesmo um ponto-de-vista além do mar.

Ironicamente, o dilema se agudizou mais para os letrados formados ou orientados pelo paradigma neoclássico. Na era anterior, que sabia transformar os paradoxos em brincadeira, o problema não se colocava de um modo tão dramático e existencial.

Já na abertura do *Áureo trono* se frisava: o “País das Minas” era “o mais útil à Lusitânia entre os vastos domínios da Coroa”, mas nele os portugueses vinham “sofrer um desterro voluntário”<sup>44</sup> — e a região era caracterizada como “sertão”, ou seja: o domínio da natureza não-cultivada, feroz, contraposto à ordem civil apaziguadora. Mas a instalação da

37 Costa. “Obras”, “Prólogo ao Leitor”. In: Domicio Proença Filho (Org.). *A poesia dos inconfidentes...*, p. 47.

38 Sobre essa designação para os súditos portugueses nascidos na América, ver: Antonio Candido. “Os ultramarinos”. In: A. Candido. *Vários escritos*. 2ª edição. São Paulo: Duas Cidades, pp. 215–31.

39 Sobre a trajetória do poeta, ver: Laura de Mello e Souza. *Cláudio Manuel da Costa. O letrado dividido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011; sobre a sua poesia, ver: Sérgio Buarque de Holanda. “Cláudio Manuel da Costa”. In: S. Buarque de Holanda. *Capítulos de literatura colonial*. São Paulo: Brasiliense, 1991, pp. 227–405; e principalmente os estudos de Hélio Lopes:

*Cláudio, o lírico de Nise*. São Paulo: Fernando Pessoa, 1975; *Introdução ao poema ‘Vila Rica’*. Muriaé MG: Ed. do autor, 1985; e *Letras de Minas e outros ensaios*. São Paulo: Edusp, 1997, pp. 73–156.

40 “[...] se a colonização é, antes de tudo, a montagem de uma estrutura de produção, o colono aparece como o primeiro produto da produção colonial, o agente gerador de uma opulência”; Mattos, *O tempo saquarema...*, p. 26.

41 “[...] todos aqueles elementos ligados à esfera administrativa; se leigos, encarregados precipuamente do fiscalismo; se eclesiásticos, empenhados na monopolização das almas”; *idem*, p. 21; os “colonizados” incluíam “a vasta gama

constituída tanto pelos escravos — ‘da Guiné’ ou nativos — quanto pelos agregados, quer pelos ‘homens que servem a outros por solda’, quer pelos índios bravos”; *ibid.*, p. 27.

42 Costa. “Obras”, Epístola I (“Alcino a Fileno”). In: Domicio Proença Filho (Org.). *A poesia dos inconfidentes...*, p. 245.

43 Sérgio Buarque de Holanda. *Raízes do Brasil*. Ed. crítica preparada por Pedro Meira Monteiro & Lilia Moritz Schwarcz. Estabelecimento de texto e notas de Mauricio Acuña & Marcelo Diego. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 39.

44 Anônimo. *Áureo trono episcopal...*, p. 1.

Diocese de Mariana vinha incorporar o exílio, cancelando-o não pelo regresso dos exilados e sim pela anexação dos confins.

Também sempre fora recorrente, na representação da origem civil da capitania, o tema da travessia difícil dos obstáculos erguidos pelo ambiente natural bravo. Trata-se de uma tópica, isto é: um conjunto de “lugares comuns” ou tópicos. Ela já atua no mais antigo texto poético hoje conhecido sobre a invasão dos bandeirantes, de um certo Diogo Grasson Tinoco. Seria um panegírico a Fernão Dias Paes, o “caçador de esmeraldas”, do qual Cláudio Manuel cita essa oitava:

Parte enfim para os serros pertendidos,  
Deixando a Pátria transformada em fontes,  
Por termos nunca usados, nem sabidos,  
Cortando matos e arrasando montes;  
Os rios vadeando mais temidos  
Em jangadas, canoas, balsas, pontes,  
Sofrendo calmas, padecendo frios,  
Por montes, campos, serras, vales, rios.<sup>45</sup>

A penetração heroica de “ásperos e amplísimos sertões” também é feita em prosa; o *Triunfo eucarístico* se inicia justamente por ela, através de “dilatados e aspérrimos caminhos”, habitados só por “nações de bárbara gentilidade”.<sup>46</sup> Mas logo a adversidade seria superada, não só pelo valor da gente portuguesa, mas também graças a um desígnio que ordenava o mundo de cima:

Porém de trinta anos ao presente se mostrou aos Portugueses a América coroada de ouro nas altíssimas e ao princípio impenetráveis serranias das minas do Brasil, onde a Providência Divina, ou a mesma natureza, por destino imperceptível ao juízo humano, mostravam terem em depósito imensas riquezas.<sup>47</sup>

O *topos* específico, aqui, é a estratégia providencial de esconder a riqueza junto do gentio,

de maneira a atrair pela ambição quem pudesse convertê-lo à Cristandade, “sendo a cobiça do coração humano difícil ou impossível de contentar”.<sup>48</sup>

Abertos os caminhos e pacificado o indígena, sem maior menção a conflitos históricos, nem sequer à Guerra dos Emboabas da década zero do Setecentos, o que era impenetrável se tornava paradisíaco, pela “saudável temperança dos ares, a imudável fertilidade, a frescura dos campos, como de contínua Primavera”.<sup>49</sup> Outro tópico se aplica então, com a metamorfose da aspereza, quando “com suavidade e facilidade estas serras agrestes [...] ficaram dignas de habitação”.<sup>50</sup> E desse modo não pareceria inverossímil uma pintura como esta:

Excede as povoações de toda a América este opulento Hemisfério das Minas, onde avulta, mais que a riqueza, o fausto dos Templos e a preciosidade dos Altares.<sup>51</sup>

Mas foi esse paraíso que se tornou intransitável nos meados do século XVIII, com a decadência da mineração e a suposta “me-lhora” do gosto. Se a tópica a ele associada permanecia disponível nos tempos de Cláudio Manuel, desaparecera a possibilidade de manejá-la do mesmo modo. Em contextos de louvação, era possível atribuir ao bom governo a metamorfose do *locus horridus* em lugar ameno, mas sempre mais como expectativa — e meio indireto de pressão política letrada — do que numa imagem estável. Mesmo no poema *Vila Rica*, em que Cláudio Manuel se exercita no gênero épico, a promessa de conciliação entre o governador português e o “Gênio das pátrias Minas” não apaga as rudezas a enfrentar; este — encarnado na figura melancólica de um índio idoso — fala assim ao colonizador estrangeiro:

45 Apud Costa, “Vila Rica”, “Fundamento histórico”. In: Domicio Proença Filho (Org.). *A poesia dos inconfidentes...*, p. 374. Cláudio Manuel cita nesse texto as quatro únicas oitavas conhecidas do poema, que lhe fora enviado da Capitania de São Paulo por Pedro Taques de Almeida Paes Leme; o

autor, segundo alguns, seria na verdade o português Domingos Cardoso Coutinho, que acompanhara a bandeira de Fernão Dias; cf. Hélio Lopes, *Letras de Minas...*, pp. 31–3.

46 Ferreira. *Triunfo eucarístico...*, p. 8.

47 Idem, p. 13

48 Ibid., pp. 10–1.

49 Ibid., p. 10.

50 Ibid., p. 17.

51 Ibid., pp. 26–7.

Tens ao teu lado a próspera influência  
Do pátrio Gênio; contra uma violência  
Outras suscitarei; lá desde o seio  
Das mesmas Minas, um incêndio ateio  
Nos ilustres Pereiras: estes passam  
A disputar co's outros e se enlaçam  
Em vingar os domésticos insultos.  
Vós e os mais vossos passareis ocultos  
E disfarçados [...]

Mas, se o leitor espera que o artifício genial assegure, além de passagem, a paz, logo se frustra:

[...] E disfarçados aos distritos onde  
Dos rebeldes o número se esconde.<sup>52</sup>

Mais violência então é suscitada. E permanece irreduzível a melancolia do Gênio da Terra, por mais benfazejo que seja.

Igual temperamento manifesta a outra entidade mítica que interfere no trecho do *Vila Rica*: é Itamonte, o penhasco de “carregado aspecto” que os heróis buscavam (e que não é outro senão o Pico do Itacolomi, que despenha na paisagem de Ouro Preto). Eis como ele finalmente se revela, num dos melhores momentos do poema, evocativo dos nevoeiros característicos da região:

Cerrava um branco véu logo diante  
Uma estância; rasgou-se, e em breve instante  
Deixou ver recortado junto a um monte  
O venerando rosto de Itamonte.  
Era de grossos membros a estatura,  
Calva a cabeça, a cor um pouco escura.<sup>53</sup>

Debaixo dessa tutela carrancuda é que o poeta representa a fundação de Vila Rica e da vida civil nos sertões mineiros.

Entretanto, seria preciso frisar que a atuação do letrado como “cidadão” buscava suavizar a sensação áspera de desterro e a

correspondente melancolia. A própria prática da poesia era tida por civilizadora — mas aí o estatuto colonial levantava limites mais duros, às vezes, do que a face de Itamonte. A começar pela inexistência de prelos na América portuguesa, tendo sido a invenção da imprensa um dos acontecimentos mais determinantes da cultura letrada nos tempos modernos. O próprio *Vila Rica* — por que só foi impresso pela primeira vez em 1839? O autor não só concluiu o poema como chegou a cercá-lo de todos os paratextos então requeridos pela praxe, como carta-dedicatória (ao ex-governador José Antônio Freire de Andrada, segundo Conde de Bobadela), prólogo e notas, além de um extenso e meticulosamente pesquisado “Fundamento histórico”. Ainda fez copiar diversos manuscritos completos (incluindo variantes), alguns dos quais prontos para o envio à Real Mesa Censória e, com o “imprima-se”, à tipografia.

Outro mistério que ainda desafia os pesquisadores é a sonhada Arcádia Ultramarina que Cláudio Manuel e outros letrados pretenderam instalar em Minas.<sup>54</sup> O projeto incluía outro mineiro, José Basílio da Gama, de São José do Rio das Mortes (a atual cidade de Tiradentes).<sup>55</sup> Era o pastor Termino Sipílio, assim inscrito na Arcádia de Roma antes de partir para Portugal, depois de acompanhar à Itália os jesuítas do Colégio do Rio de Janeiro, expulsos pelo todo-poderoso ministro Sebastião de Carvalho e Melo, em 1759. Nos finais da década seguinte, ele se achava em Lisboa, acolhido à proteção do futuro Marquês de Pombal, e preparava a publicação de seu poema heroico, *O Uruguai*, a respeito da guerra movida por Espanha e Portugal contra os aldeamentos indígenas jesuítas de Sete Povos das Missões.

Possivelmente, Basílio da Gama terá intermediado junto à Arcádia romana a diplomação de um estudante fluminense da

52 Costa. “Vila Rica”, Canto VI. In: Domicio Proença Filho (Org.). *A poesia dos inconfidentes...*, p. 409.

53 Idem, Canto VIII, p. 424. Sobre a associação tópica entre a melancolia e a tez escura do rosto (*facies nigra*), ver: Raymond Klibansky, Erwin Panofsky & Fritz Saxl. *Saturne et la mélancolie. Études historiques et philosophiques*:

nature, religion, médecine et art. Tradução de Fabienne Durand-Bogaert & Louis Evrard. Paris: Gallimard, 1989, p. 580.

54 Ver: Sérgio Alcides. “Seixas Brandão e o malogro da Arcádia Ultramarina”. *Oficina do Inconfidência. Revista de Trabalho* 3: pp. 81–3, 2004; Candido, “Os ultramarinos”, cit.; e Manuel Rodrigues Lapa. “O

enigma da Arcádia Ultramarina aclarado por uma ode de Seixas Brandão”. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, 1969, p. 2.

55 Ver, sobre a trajetória e as publicações do poeta: Ivan Teixeira. *Mecenato pombalino e poesia neoclássica. Basílio da Gama e a poética do encômio*. São Paulo: Edusp, 1999.

Universidade de Montpellier, Joaquim Inácio de Seixas Brandão, que depois exerceria a medicina no Reino. Antonio Candido datou de 1768 o diploma que a academia italiana conferiu ao jovem pastor Driásio Erimanteu, contendo a inscrição manuscrita: “Per la fondazione della Colonia Oltremarina”.<sup>56</sup> Nesse mesmo ano Cláudio Manuel recebeu o Conde de Valadares em Vila Rica com uma sessão encomiástica em que explicitamente buscava o apoio do recém-empossado governador das Minas para o projeto — que nunca se realizou de fato.<sup>57</sup> É provável que D. José Luís de Menezes tenha julgado imprudente permitir que uma academia da Itália instalasse uma “colônia” da República das Letras numa conquista colonial do Império português.

O episódio se inscreve na longa história dos esforços letrados para alargar no espaço colonial a brecha estreita de publicidade e autonomia para as práticas literárias. A Arcádia mineira nem chegou a ter existência prática; outras agremiações coloniais duraram pouco e terminaram mal. Foi o caso da Academia Brasílica dos Renascidos, fundada em Salvador pelo conselheiro José Mascarenhas Pacheco Pereira Coelho de Melo, em junho de 1759, e dissolvida quatro meses depois, quando seu organizador foi acusado de traição e preso (em princípio, por outros motivos).<sup>58</sup> Também acabou em

prisão e devassa a experiência da Sociedade Literária do Rio de Janeiro, surgida em 1786, sob a proteção de D. Luís de Vasconcelos e Souza, um vice-rei inclinado às letras e às artes. Depois de vários intervalos, a academia foi retomada em 1794, já no tempo do Conde de Resende, que reprimira a Inconfidência Mineira e estava especialmente vigilante. Era outro ambiente letrado, muito mais nitidamente vazado pelo reformismo ilustrado que marcou a chamada Geração de 1790.<sup>59</sup> Além de poetas, os membros incluíam naturalistas, botânicos, médicos e boticários, que interagiam num espaço de discussão sobre filosofia, matemática, astronomia e ciências aplicadas que, para Heloisa Starling, “tendia inevitavelmente à politização”.<sup>60</sup> A maioria foi presa em dezembro de 1794, sob a acusação de propagar “ideias francesas”, contra a Coroa portuguesa e contra a fé católica.

Um dos principais articuladores do grupo foi Manuel Inácio da Silva Alvarenga, natural de Vila Rica. Era bacharel formado em Coimbra, onde ficou conhecido pela publicação do poema *O desertor*, no gênero “herói-cômico” (a sátira que parodia a epopeia), no qual atacava o obscurantismo ainda presente na universidade portuguesa na década de 1770.<sup>61</sup> Viria mais tarde a se estabelecer como professor régio de retórica no Rio — onde terá sido o primeiro poeta a fazer “prece de mineiro”, bem antes de Drummond.<sup>62</sup>

56 Candido, “Os ultramarinos”, *cit.*; o documento — um formulário impresso, preenchido e assinado à mão — pertence hoje à Coleção José Mindlin. A academia de Roma tinha já instituído “colônias” arcádicas em várias outras partes da Itália; ver: Sérgio Buarque de Holanda, “O ideal arcádico”. In: S. Buarque de Holanda, *Capítulos...*, pp. 177–226.

57 Costa, “Obras poéticas que na academia que se juntou na Sala do Ilmo. e Exmo. Sr. D. José Luis de Menezes, Conde de Valadares, por ocasião de felicitar a posse que havia tomado do Governo da Capitania das Minas Gerais, escreveu e recitou...” In: Domício Proença Filho (Org.), *A poesia dos inconfidentes...*, pp. 321–45.

58 Ver: Iris Kantor, *Esquecidos e Renascidos. Historiografia acadêmica luso-americana (1724–1759)*. São

Paulo, Salvador: Hucitec, UFBA, 2004; Mascarenhas permaneceu preso até a queda de Pombal, com a morte de D. José I, em 1777.

59 Ver: Kenneth R. Maxwell, “The Generation of the 1790’s and the Idea of a Luso-Brazilian Empire”. In: Dauril Alden (Org.), *Colonial Roots of Modern Brazil*. Berkeley CA: University of California Press, 1973, pp. 107–46; e Maria Odila da Silva Dias, “Aspectos da Ilustração no Brasil”. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* 278: pp. 105–70.

60 Heloisa M. Starling, *Ser republicano no Brasil colônia. A história de uma tradição esquecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 189; ver também: Guilherme Pereira das Neves, “O Rio de Janeiro de 1794 no Tribunal das Luzes de R. Koselleck”. In: G. Pereira das Neves, *História, teoria & variações*. Rio de Janeiro: Contra

Capa, 2017, pp. 255–80; e Lorelai B. Kury & Oswaldo Munteal Filho, “Cultura científica e sociabilidade intelectual: um estudo acerca da Sociedade Literária do Rio de Janeiro”. *Acervo. Revista do Arquivo Nacional* 8: pp. 105–22, 1995.

61 Sobre esse poeta, sua trajetória e suas poesias, ver os estudos reveladores de Francisco Topa, *Silva Alvarenga. Contributos para a elaboração de uma edição crítica de suas obras*. Porto: Universidade do Porto, 1994; e *Quatro poetas brasileiros do período colonial. Estudos sobre Gregório de Matos, Basílio da Gama, Alvarenga Peixoto e Silva Alvarenga*. Porto: Edição do autor, 1998, pp. 59–127.

62 Carlos Drummond de Andrade, “Prece de mineiro no Rio”. In: C. D. de Andrade, *A vida passada a limpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, pp. 35–6.

Silva Alvarenga, que também se ligara ao projeto arcádico de Cláudio Manuel, com o nome pastoril de Alcindo Palmireno, amargou quase três anos de cadeia, até ser posto em liberdade, sem julgamento. Outro envolvido foi Mariano José Pereira da Fonseca, o futuro (e sentencioso) Marquês de Maricá, que viria a ser ministro e conselheiro de Estado do Império brasileiro.

Serviria para Silva Alvarenga e seus companheiros do Rio a carapuça que outro importante poeta mineiro lançara alguns anos antes, em Lisboa. O clérigo José de Santa Rita Durão publicara seu *Caramuru* — “Poema épico sobre o descobrimento da Bahia” — em Lisboa, em 1781. No prólogo, declara que suas oitavas camonianas pretendiam “pôr diante dos olhos aos Libertinos o que a natureza inspirou a homens que viviam tão remotos das que eles chamam preocupações de espíritos débeis”.<sup>63</sup> Sua obra, de motivação teológica, tratava da conquista da América portuguesa e da conversão do gentio, de modo solidário à “viradeira” promovida após a aclamação de D. Maria I, em 1777, contra as reformas introduzidas no reinado anterior por Pombal. Mas justamente no contexto reformista é que se formaram os consócios do Rio de Janeiro.

As dificuldades enfrentadas pelo academismo setecentista no Brasil colonial se relacionam à mesma problemática da dupla filiação dos letrados. Como “cidadãos” da República das Letras, os letrados coloniais se viam mal-ajustados. Até mesmo as suas bibliotecas privadas — onde as públicas inexisteriam — serviam sobretudo às atividades profissionais de cada um, como assinala Luiz Carlos Villalta.<sup>64</sup> As coleções de Cláudio Manuel, o advogado, Luís Vieira da Silva, o professor de Filosofia, e Manuel Teixeira de Queiroga,<sup>65</sup> contratador, eram excepcionais, por alcançarem títulos que iam muito além

das suas práticas jurídicas ou eclesiásticas, invadindo as belas letras e o terreno mais arriscado da filosofia, inclusive aquela mais diretamente associada à Ilustração.

### A SOCIABILIDADE COMO “LUGAR AMENO”

Não há cabeças decepadas no *locus amoenus*. Nem existe nessa paisagem tópica a escravidão — embora, por si só, ela não se isente de compromissos com a violência do Estado ou de privilégios sociais, muito menos de preconceitos de cor. Suas cruzeiras se ocultam por trás da ampla tapeçaria que representa uma visão ideal da vida no campo, tecida para os olhos de quem, se pudesse, não poria os pés fora do espaço urbano, onde ainda se queixa do mau calçamento de terra e pedra. Como bem sabiam os teóricos e os práticos do neoclassicismo, a pastoral setecentista nada tinha a ver com o cheiro de estrume e a lama que mancha as galochas. Seu traçado aéreo pretendia, antes, erguer para uma sociedade cultivada o paradigma da naturalidade que poderia ordenar a linguagem, a etiqueta e o pensamento. Cláudio Manuel, quando representava os “sertões da Capitania das Minas Gerais” fazia um comentário implícito sobre a sociedade mineradora, negativo, sobretudo acerca dos limites da sua urbanidade.

Gonzaga, por sua vez, era mais obstinado: por mais disformes que fossem os penhascos ao redor, sua pena insistiria na afirmação dos valores que o formaram como letrado. O leitor da lírica de Gonzaga é a sua Marília, a quem Dirceu não quer mostrar nada que não seja honrado, virtuoso e belo — mesmo quando encarcerado.

Só uma vez o poeta permite que avistemos o que a pastora não verá:

63 José de Santa Rita Durão. *Caramuru. Poema épico do descobrimento da Bahia*. Lisboa: Régia Oficina Tipográfica, 1781.

64 “[...] o típico proprietário de bibliotecas em Mariana somava a posse de bens de raiz à dedicação ao sacerdócio, às atividades militares, à botica, à advocacia, ao comércio e à cirurgia; do que se

supõe ser o livro usado, em grande parte, como fonte de conhecimento para o exercício profissional”. Luiz Carlos Villalta. “Ler, escrever: bibliotecas e estratificação social”. In: Maria Efigênia Lage de Resende & Luiz Carlos Villalta (Org.). *História de Minas Gerais. As Minas setecentistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007, vol. 2, pp. 289–311, à p. 301.

65 Sobre a coleção de Queiroga, ver: Laura de Mello e Souza. “O ouro das estantes”. *RAPM* 56–7: pp. 54–63, 2012.

Tu não verás, Marília, cem cativos  
Tirarem o cascalho e a rica terra,  
Ou dos cercos dos rios caudalosos,  
Ou da minada serra.

Não verás separar ao hábil negro  
Do pesado esmeril a grossa areia,  
E já brilharem os granetes de ouro  
No fundo da bateia.<sup>66</sup>

Além do trabalho manual da mineração, desempenhado por seres excluídos da utopia arcádica, ainda nos aparecem outras cenas coloniais de que Marília será poupada, como o desmatamento de florestas, a queimada e a sementeira, o cultivo do tabaco e a extração do açúcar de cana. Gonzaga troca um pouco os cânones da poesia lírica pelos da didática, e com a descrição do trabalho traça o painel de uma economia diferente da doméstica — ao mesmo tempo em que demonstra sua incomparável maestria, e amplo conhecimento do ofício do verso.

O que então verá Marília?

Verás em cima da espaçosa mesa  
Altos volumes de enredados feitos;  
Ver-me-ás folhear os grandes livros,  
E decidir os pleitos.

Enquanto revolver os meus consultos,  
Tu me farás gostosa companhia,  
Lendo os fastos da sábia, mestra história  
E os cantos da poesia.<sup>67</sup>

Aprendemos assim que Dirceu é um magistrado — alguém que vive rodeado de processos e dos calhamaços dos juriconsultos. Ele se dedica à administração da justiça e depende do próprio trabalho. Este, no entanto, é intelectual e não manual. Por isso o “pastor” está livre da “mancha de mecânico” que discriminava os estamentos inferiores de uma sociedade ciosa de sua rígida hierarquia, na qual cada um fazia melhor se soubesse

aquilatar exatamente sua posição e o valor do seu prestígio.

A futura esposa desse honrado servidor é uma pessoa culta, que pelo hábito da leitura também tem cidadania na República das Letras. Ouvimos as palavras de Dirceu num ambiente íntimo, privado, que, entretanto, se intersecciona com o mister público do Direito e com a esfera aberta das letras (a da história e da poesia). O casal resume harmoniosamente os dois lados da condição letrada.

Assim na lírica; a sátira tem perspectiva diversa. Dirceu se limita ao ideal da domesticidade, espiritualizado, ainda que às vezes tingido por um insinuante erotismo carnal, com Marília “mal embrulhada / na larga roupa, / e desgrenhada / sem fita ou flor”.<sup>68</sup> O assunto de Critilo é o oposto da virtude. Nas *Cartas chilenas*, “em que se contam os sucessos de todo o Governo de Fanfarrão Minésio, General do Chile”,<sup>69</sup> não estamos na Arcádia, e sim na *pólis*, onde a “musa pedestre” anda a castigar os maus costumes. Critilo não é nenhum pastor; é um “cavalheiro instruído nas Humanas Letras”,<sup>70</sup> segundo quem anonimamente o teria traduzido do espanhol para o português — conforme a ficção satírica, em que “Chile” disfarça Minas e “Santiago”, Vila Rica; Fanfarrão representa D. Luís da Cunha Menezes, que governou a Capitania das Minas Gerais entre 1783 e 1788, no tempo em que o ouvidor era Gonzaga.

O poeta se empenha na denúncia dos desmandos de Fanfarrão, ligados a contravérsias do governo de Cunha Menezes. Ainda assim, através de Critilo, manifesta uma aguda compreensão da condição do letrado na sociedade de Antigo Regime e, em particular, na colonial. O estilo baixo, prescrito para o gênero, na pena de Gonzaga é moderado pela naturalidade neoclássica, com efeitos às vezes próximos do lirismo, como na descrição de um entardecer entristecido pela “grossa chuva”, enquanto “rompem os ares colubrinhas fachas / de fogo devorante, e ao longe soa /

66 Gonzaga. “Marília de Dirceu” III, lira III (“Tu não verás, Marília, cem cativos”). In: Domicio Proença Filho (Org.). *A poesia dos inconfidentes...*, p. 686.

67 Ibid.

68 Idem, lira I, XVII (“Minha Marília”), p. 602.

69 Ver, como peça decisiva para o estabelecimento da atribuição da autoria a Gonzaga, o estudo magistral de Manuel Rodrigues Lapa. *As ‘Cartas chilenas’. Um problema histórico e filológico*. Rio de Janeiro: INL, 1958.

70 Gonzaga. “Cartas chilenas”, “Prólogo”. In: Domicio Proença Filho (Org.). *A poesia dos inconfidentes...*, p. 796

de compridos trovões o baixo estrondo”.<sup>71</sup> Nessa hora, “ninguém passeia, / todos em casa estão”, e é quando Critilo conduz o leitor a espiar seus companheiros, retratados em ternas caricaturas:

O velho Alcidomonte, certamente,  
tem postas nos narizes as cangalhas  
e, revolvendo os grandes, gordos livros,  
co’s dedos inda sujos de tabaco,  
ajunta ao mau processo muitas folhas  
de vãs autoridades carregadas.  
O nosso bom Dirceu talvez que esteja  
com os pés escondidos no capacho,  
metido no capote, a ler, gostoso,  
o seu Vergílio, o seu Camões e Tasso.  
O terno Floridoro, a estas horas,  
no mole espreguiceiro se reclina,  
a ver brincar, alegres, os filhinhos,  
um já montado na comprida cana  
e outro pendurado no pescoço  
da mãe formosa, que, risonho, abraça.  
O gordo Josefino está deitado,  
nada lhe importa, nem do mundo sabe;  
ao som do vento, dos trovões e chuva,  
como em noite tranquila dorme e ronca;  
o nosso Damião, enfim, abana  
ao lento fogo, com que, sábio, tira  
os úteis saís da terra [...] <sup>72</sup>

Apanhados em casa, estão aí juristas, poetas e até um naturalista (que segundo Rodrigues Lapa representa Joaquim Veloso de Miranda,<sup>73</sup> natural do Inficionado, em Mariana, que estudara matemática e história natural em Coimbra). O próprio Critilo, porém, só pensa em “murmurar”, mas “não encontra, aqui, com quem murmure” — razão pela qual o leitor tem diante dos olhos o texto, murmuração escrita.

A licença para a ironia amigável transmite a impressão de incluir o leitor no círculo, assim aproximado. Pode-se entrever aí o ideal — de fato uma utopia, que muita gente achará das mais ingênuas — de uma sociabilidade amena entre letrados. Fica implícita a suposição de que todos compartilham dos valores que motivam a censura de Critilo, ou pelo menos da boa-fé desse amável murmurador. O possível debate a respeito de matérias de interesse coletivo, entre pessoas instruídas, sozinho estabelece um espaço público, que afinal de contas é o mesmo para o qual são dirigidas tanto a sátira quanto as sucessivas edições de *Marília de Dirceu*.

A chuva dessas páginas é aparentada com aquela da “Morte das casas de Ouro Preto”, de Drummond,<sup>74</sup> mas no momento ainda caía sobre casas em construção, que seriam habitadas por uma sociedade em movimento, feita de vivas tensões e ainda distante da aniquilação contemplada no poema posterior. A dinâmica social rica despertava murmurações variadas, em todos os segmentos, que cabia à administração colonizadora vigiar e reprimir com severidade. Nessa tarde molhada, Critilo escreve a Doroteu sobre a construção — para ele aberrante, por ser desproporcional às dimensões da vila e aos recursos públicos — da Casa da Câmara e Cadeia de “Santiago”. Era o mesmo edifício do atual Museu da Inconfidência, cuja obra ainda não tinha sido concluída em 22 de maio de 1792, quando Vasconcelos nele proferiu a oração acima discutida.

O esforço para nutrir uma esfera do público vigorosa prossegue em Minas como no resto do Brasil. Faz parte da sina anfíbia de uma literatura pós-colonial. É impressionante que tantos poetas luso-mineiros continuem a frequentar esse âmbito — e sejam para os leitores de poesia muito mais do que nomes de rua em Belo Horizonte. Uns foram embora, como Gonzaga, Basílio da Gama, Santa Rita Durão e Silva Alvarenga. Mas partiram “como quem fica”, podemos dizer, parafraseando o poema de Ana Martins Marques.<sup>75</sup> Que também trata, à maneira de Cláudio Manuel, de ficar em Minas “como quem parte”.

71 Idem, Carta III (“Em que se contam as injustiças e violências que Fanfarrão executou por causa de uma cadeia, a que deu princípio”), p. 812

72 Ibid., pp. 812–13.

73 Rodrigues Lapa. *As ‘Cartas chilenas’...*, pp. 159–61.

74 Carlos Drummond de Andrade. “Morte das casas de Ouro Preto”. In: C. D. A. *Claro enigma*. São Paulo: Belo Horizonte, 2012, pp. 69–71.

75 Ana Martins Marques. “Belo Horizonte”. In: A. M. Marques. *Da arte das armadilhas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 61.







# A ESCRIVIVÊNCIA DE CONCEIÇÃO EVARISTO

ALINE ALVES ARRUDA

“Eu não nasci rodeada de livros. Nasci rodeada de palavras”. Esta frase da escritora mineira Conceição Evaristo é citada por ela em diversas entrevistas e palestras. A afirmação precede o depoimento que a autora gosta de imprimir sobre sua formação: ao contrário dos escritores oriundos de espaços privilegiados, Conceição opta por marcar sua escrita a partir da oralidade. É nas histórias ouvidas em casa, contadas pela mãe ou pelo tio velhinho, que ela se reconhece. Essas narrativas influenciaram a escritora nascida em Belo Horizonte, em 1946, na extinta favela do Pendura Saia, hoje área nobre da capital. Com o tempo, a população que lá vivia foi desfavelizada, removida para outros bairros da cidade e da área metropolitana, pois novos prédios e ruas foram construídos na região. Tendo vivido a infância nesse local, Conceição traz na memória acontecimentos e pessoas desse tempo que, vez ou outra, participam de suas narrativas. Sua mãe, dona Joana, teve nove filhos, era doméstica, lavava roupas para fora e ainda encontrava tempo para lhes contar histórias, palavras que também fazem parte do “acervo” de Evaristo. Já adolescente, Conceição afirma ter tido acesso aos livros através de uma tia que era servente de uma biblioteca pública e viabilizou o livre acesso da menina aos livros daquele acervo, os quais ela lia compulsivamente na Praça da Liberdade.

A autora também trabalhou como doméstica na capital mineira enquanto estudava. Formou-se professora no antigo curso Normal, em 1971, e depois se mudou para o Rio de Janeiro, onde foi aprovada em um concurso municipal para magistério e, posteriormente, no curso de Letras na Universidade Federal daquele Estado. As leituras sempre a acompanhavam: Clarice Lispector, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade, Carolina Maria de Jesus, Adão Ventura, entre outros, foram de grande influência.

Conceição Evaristo iniciou na literatura em 1990, quando publicava contos e poemas na coletânea *Cadernos Negros*. Em 2003 publicou seu primeiro romance, *Ponciá Vicêncio*, que vem sendo tema de artigos e discussões no meio acadêmico desde sua publicação. Em 2008 o livro foi indicado ao vestibular da UFMG, e, desde então, a vários processos seletivos pelo país. Em 2007, foi traduzido para o inglês e publicado nos Estados Unidos

pela Host Publication. *Becos da memória*, seu segundo romance, é de 2006. Nele a escritora trata de uma comunidade em processo de deslocamento. Em 2008 seus poemas, antes publicados apenas na antologia *Cadernos Negros*, viraram livro: *Poemas da recordação e outros movimentos. Insubmissas lágrimas de mulheres*, com contos inéditos que tratam das questões de racismo e sexismo, é de 2011. Os contos antes publicados em *Cadernos* foram reunidos em 2014 no livro *Olhos d'água*, vencedor do prêmio Jabuti na categoria “contos e crônicas”. Em 2016 a autora lançou mais um livro de ficção, *Histórias de leves enganos e parecenças*.

A capital mineira, onde Conceição Evaristo viveu até os 27 anos antes de se radicar no Rio de Janeiro, é cenário implícito do livro *Becos da Memória*<sup>1</sup>, romance que narra a história de moradores de uma favela que está prestes a se extinguir. A semelhança com sua biografia é um exemplo do termo criado pela autora: *escrevivência*. O conceito foi cunhado durante sua atuação como pesquisadora: Conceição é mestre e doutora em literatura. Na dissertação de mestrado<sup>2</sup>, abordou a literatura de escritores negros, como ela. No doutorado, escreveu sobre escritores brasileiros e africanos de língua portuguesa<sup>3</sup>. Citando sempre sua identificação e empatia como mulher negra, a autora explica como a expressão norteia toda sua literatura:

**Mas esse termo, ou essa opção por denominar o meu texto por uma “escrevivência”, não é só minha, nós podemos pensar no texto de outras mulheres, e até de outros autores, cada um traça a sua “escrevivência”. Mas no meu caso, particularmente, a imagem na**

1 EVARISTO, Conceição. *Becos da Memória*. Belo Horizonte: Mazza, 2006. 2 ed. Florianópolis: Editora Mulheres, 2013. 3 ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

2 Idem. *Literatura Negra: uma poética de nossa afro-brasilidade*. Dissertação (mestrado) – PUC-RJ, Rio de Janeiro, 1996.

3 Idem. *Poemas malungos – cânticos irmãos*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

qual essa palavra está fundamentada traz um processo histórico, ela nasce propositalmente querendo borrar a imagem das africanas escravizadas e suas descendentes que tinham de contar história para os da casa grande. Eu poderia pensar numa autoria negra que borra essa imagem, porque essas mulheres tinham de contar história justamente para adormecer os nenês da casa grande, elas nunca podiam contar sua própria história. Elas não podiam falar para o bebê: “Ah, seu pai me escraviza, e eu estou aqui por ser obrigada a contar essa história pra você”. Ela tinha que inventar outras histórias para apaziguar os bebês e colaborar com a paz da casa grande. Então, essa imagem da “mãe preta” me incomoda muito, e foi uma imagem que foi muito cultivada [...]. A nossa “escrivência” não é para adormecer os da casa grande, pelo contrário, é para incomodá-los em seus sonos injustos. É uma ficção que o que me inspira é realmente a vida, os acontecimentos, os personagens do cotidiano. Essa “escrivência” é profundamente marcada pelo lugar social que nós escolhemos para compor. Enquanto, para outra escritora — que não tem nada a ver com a história de vida da empregada, nem com a história da coletividade dela — é como se, para compor, ela parasse na porta do quarto da empregada, olhasse lá dentro e fizesse o texto sobre ela<sup>4</sup>.

Essa relação intrínseca entre vida e obra marca todo o percurso literário de Conceição Evaristo. Como ela afirma nesse depoimento, o ponto de vista interno, de alguém que vive o que escreve, é fundamental para entender sua escrita e seu “lugar social”. Os poemas, novelas, contos e romances da autora são marcados por um lirismo cortante, uma escrita poética de denúncia, especialmente a respeito das questões de gênero e etnia.

#### LINGUAGEM: ORALIDADE E LIRISMO

A oralidade da qual ela afirma ter nascido cercada é revelada em seus textos através da linguagem sonora, rítmica, em prosa ou em verso, que, ao invés de suavizar a crítica, reforça-a. Como nessa passagem do conto “Olhos d’água”, em que, na primeira pessoa, a

narradora nos conta como sua mãe fazia para distrair as filhas da fome:

Às vezes, no final da tarde, antes que a noite tomasse conta do tempo, ela se assentava na soleira da porta e juntas ficávamos contemplando as artes das nuvens no céu. Um viravam carneirinhos; outras, cachorrinhos; algumas, gigantes adormecidos, e havia aquelas que eram só nuvens, algodão doce. A mãe, então, espichava o braço que ia até o céu, colhia aquela nuvem, repartia em pedacinhos e enfiava rápido na boca de cada uma de nós. Tudo tinha de ser muito rápido, antes que a nuvem derretesse e com ela os nossos sonhos se esvaecessem também.<sup>5</sup>

O vocabulário musicalmente escolhido (“antes que a noite tomasse conta do tempo”), o tom confessional, o ritmo lento e afetivo usados para contar um momento dolorido, mas terno, transportam o leitor para dentro do texto e o emocionam.

A tessitura poética de suas narrativas ligadas à oralidade, à contação e à escuta ganham contornos ainda mais fortes no livro *Insubmissas lágrimas de mulheres*<sup>6</sup>, que apresenta 13 contos em que a narradora (ou autora?), numa espécie de prefácio ou prólogo, anuncia que gosta de ouvir: “Ouço muito. Da voz outra, faço a minha, as histórias também”<sup>7</sup>. E num jogo de ficção e realidade, confunde o leitor:

portanto, estas histórias não são totalmente minhas, mas quase que me

4 Idem. Nasci rodeada de palavras. [Entrevista concedida a] Esdras Soares e Tereza Ruiz. Escrevendo o futuro. 9 de ago 2017. Disponível em <escrevendoofuturo.org.br/conteudo/biblioteca/nossas-publicacoes/revistaentrevistas/artigo/2402/nasci-rodeada-de-palavras>. Acesso em 19/04/2019.

5 “Olhos d’água”. In: *Olhos d’água*. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2014. p. 17.

6 *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Belo Horizonte: Nandyala, 2011. 2 ed. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

7 Ibid., p. 9.

pertencem, na medida em que, às vezes, se (con)fundem com as minhas. Invento? Sim, invento sem o menor pudor. Então, as histórias não são inventadas? Mesmo as reais quando são contadas. Desafio alguém a relatar fielmente o que aconteceu. Entre o acontecimento e a narração do fato, alguma coisa se perde e por isso se acrescenta. O real vivido fica comprometido.<sup>8</sup>

E é dessa forma que cada história segue, narrada na primeira pessoa por uma mulher que escuta a protagonista de cada conto. Todos levam no título o nome de cada uma: “Aramides Florença”, “Isaltina Campo Belo”, “Lia Gabriel”, entre outras. Ao leitor é contada a experiência do ouvir num convite às narrativas de violência, angústias, sonhos, conquistas e resistência de cada personagem insubmissa. A metalinguagem que introduz cada conto (“Quando cheguei à casa de Aramides Florença”; “começou assim a conversa de Maria do Rosário comigo”; “Enquanto Lia Gabriel me narrava a história dela”...) vai se esvaindo ao longo da narrativa e as vozes de ouvinte e falante se misturam, fundindo personagens, autora, narradora e leitor(a), criando natural identificação.

*Histórias de leves enganos e parencças* reúne contos que invocam o sobrenatural, o fantástico e o maravilhoso, relembrando a oralidade ancestral da escritora. Em “Rosa Maria Rosa”, por exemplo, o mistério envolve a vida de uma moça que não aceitava o toque dos outros, “nunca correspondia ao gesto de busca de outra pessoa”<sup>9</sup>. Num dia de calor intenso, Rosa se distraiu e levantou os braços, “a cada gota de suor que pingava das axilas de Rosa, pétalas de flores voavam ao vento”<sup>10</sup>. O insólito e o imprevisível marcam nessas histórias o lirismo, como o da imagem das flores ao vento. Assim como Rosa, personagens como Inguitinha Minuzinha, que sofria zombaria devido ao seu nome, ou Nossa Senhora das Luminescências, que, invocada pelos fiéis, guiava-os no escuro, perpassam as narrativas fantasiosas herdadas e transmitidas de geração em geração.

Herança coletiva semelhante é retratada em *Becos da memória*. O romance nos conta várias histórias de personagens verossímeis, moradores de uma favela que está para acabar. A convivência com os tratores dos

supostos donos se mistura com as mudanças das famílias carregadas de saudosismo, indignação e receio de em que a vida se transformará após o desfavelamento. Nesse cenário conhecemos bonitas histórias, como a de Vó Rita, parteira e mulher respeitada por sua sabedoria e experiência, que agora cuida da misteriosa personagem Outra, que não recebe nome, mas é muito citada na narrativa da menina Maria Nova, curiosa adolescente negra que adora ouvir histórias e expressar sua curiosidade. Personagens, como Bondade, Tio Totó, Maria Velha e Ditinha vão surgindo da memória de Maria Nova e preenchendo o leitor de narrativas sutis e ao mesmo tempo violentas e reais.

As lembranças dos personagens de *Becos* vêm à tona principalmente em forma de histórias contadas aos mais novos, representados no livro por Maria Nova. A figura do *griot* africano é resgatada pela autora na construção da memória individual e coletiva dos personagens, como com o personagem Bondade, “outro contador de histórias. Coisas que ele não contava pra gente grande, Maria Nova sabia. As histórias tristes Bondade contava com lágrimas nos olhos; as alegres ele tinha no rosto e, nas mãos, a alegria de uma criança”<sup>11</sup>. A ligação entre o velho e o novo, entre o adulto e a menina, é feita através da memória, das histórias contadas pelo *griot* Bondade, cujo nome já demonstra a qualidade de seu caráter.

Além do tom poético e memorialístico, Evaristo utiliza também, em sua linguagem afro-brasileira, palavras de origem banto para aludir ao passado do povo negro em Minas Gerais. A etnia banto foi uma das mais presentes durante a escravização no território mineiro, e essa herança raramente aparece em nossa cultura. Na primeira página do seu romance *Ponciá Vicêncio*, a protagonista mostra-se envolta em recordações da

8 Ibid.

9 *Histórias de leves enganos e parencças*. Rio de Janeiro: Malê, 2016. 2 ed. Rio de Janeiro: Malê, 2017. p. 17.

10 Ibid., p. 18.

11 *Becos da Memória*. Belo Horizonte: Mazza, 2006. p. 39.

infância, de quando pensava que, ao passar pelo arco-íris, mudaria de sexo. O arco-íris em questão é, na mesma página, denominado “angorô” — palavra africana de origem banto que representa um inkice correspondente a Oxumaré na nação ketu e no candomblé. Ou seja, a memória individual da protagonista está diretamente ligada à memória de seus ascendentes africanos.

## DIÁSPORA E INSÍGNIA: NAVIO NEGREIRO

Muitos autores negros trazem para sua literatura marcas da memória coletiva que é, para eles, uma espécie de motor da narrativa ou da poesia. Através de metáforas como a do navio negreiro, insígnia da mediação do sofrimento do povo africano, ou da viagem como motivo e objeto de reflexão sobre a diáspora, esses autores tecem sua literatura suplementando, no sentido derridiano do termo, a literatura canônica, e parodiando-a também. Na poesia brasileira a figura do navio é uma das metáforas mais frequentes na literatura abolicionista afrodescendente. O célebre poema de Castro Alves não é o único a trazer a imagem do navio negreiro, mas certamente é o mais consagrado e divulgado. É presença constante nas aulas de literatura como evocação da luta abolicionista no século XIX. Depois dele, vários escritores negros, sob o ponto de vista interno, resignificaram a metáfora dessas viagens. Maria Firmina dos Reis, por exemplo, dedica um capítulo inteiro de seu romance *Úrsula*<sup>12</sup> ao tema, quando sua personagem, Preta Suzana, ganha voz e narra as agruras vividas na viagem da África ao Brasil, quando foi capturada para ser escravizada.

Conceição Evaristo, na esteira de seus antecedentes literários, dedica parte de sua obra à viagem diaspórica negra, marcando a presença da história coletiva vinculada à história individual, como vemos no poema “Vozes-Mulheres”:

### Vozes mulheres

A voz de minha bisavó ecoou  
criança  
nos porões do navio.  
Ecoou lamentos  
de uma infância perdida.

A voz de minha avó  
ecou obediência  
aos brancos-donos de tudo.

A voz de minha mãe  
ecou baixinho revolta  
no fundo das cozinhas alheias  
debaixo das trouxas  
roupagens sujas dos brancos  
pelo caminho empoeirado  
rumo à favela.

A minha voz ainda  
ecou versos perplexos  
com rimas de sangue  
e  
fome.

A voz de minha filha  
recolhe todas as nossas vozes  
recolhe em si  
as vozes mudas caladas  
engasgadas nas gargantas.

A voz da minha filha  
recolhe em si  
a fala e o ato.  
O ontem — o hoje — o agora.  
Na voz de minha filha  
se fará ouvir a ressonância  
o eco da vida-liberdade<sup>13</sup>.

No poema, a voz feminina e afrodescendente utiliza a figura do navio para recuperar a memória ancestral. Na primeira estrofe, o eu-lírico recorre à voz da bisavó; ao longo do poema, são recuperadas também as vozes da avó, da mãe, toda a linha ancestral feminina até chegar à própria voz que “ecoou versos perplexos com rimas de sangue e fome”. Num traçado familiar, o eu-lírico recupera, portanto, a memória diaspórica, que começa com o

12 *Úrsula*; “A escrava”. 6 ed. Atualização do texto, cronologia e posfácio de Eduardo de Assis Duarte. Belo Horizonte: PUC Minas, 2017; 7 ed. Atualização do texto, cronologia e posfácio de Eduardo de Assis Duarte. Belo Horizonte: PUC Minas, 2018.

13 *Poemas da recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro: Malê, 2017. pp. 24–5.

navio negreiro, passa pela obediência obrigatória aos “brancos donos de tudo” e chega ao cotidiano da favela, remetendo-nos ao sangue e à fome que deságuam na voz da esperança representada pela filha que ecoará, segundo o eu-lírico, a “vida-liberdade”. A errância das vozes ancestrais metaforiza as passagens temporais desde os tempos da escravidão até os dias atuais para explicar as consequências da diáspora na vida das mulheres negras.

Conceição Evaristo retoma a diáspora em questão em seu romance *Ponciá Vicêncio*. A protagonista que dá nome ao livro é descendente de escravos. O sobrenome Vicêncio provém do antigo dono da terra e representa a superioridade branca sobre o povo da região. A marca da escravidão presente nesse sobrenome faz com que a personagem ache o nome “vazio, distante” e não se identifique com ele, conforme pode ser percebido na seguinte passagem: “era tão doloroso quando grafava o acento. Era como se estivesse lançando sobre si mesma uma lâmina afiada a torturar-lhe o corpo. [...] Na assinatura dela, a reminiscência do poderio do senhor, de um tal coronel Vicêncio”. O estranhamento que o sobrenome causa a Ponciá indica a herança da resistência africana e a procura da menina, desde criança, por suas raízes. O sobrenome procedente do senhor branco, escravocrata, é um fato recorrente nas famílias afro-descendentes.

A personagem Ponciá confirma sua descendência escrava na vida difícil que leva, nos sonhos apagados pela discriminação e pela marginalização que tanto ela quanto os outros da sua família sofrem. A personagem passa, então, pelo que Orlando Patterson denomina “morte social”<sup>14</sup>, ou seja, a invisibilidade diante da sociedade. Sua condição social e cultural continua, portanto, sendo regida pelo passado africano. Sua trajetória do espaço rural para o urbano representa sua condição diaspórica. Assim, mesmo que a viagem feita pela menina em sua procura não seja a viagem transnacional citada pelos estudiosos da diáspora, ela se constitui numa metáfora desta, por isso a considero uma espécie de “diáspora interna”, ou seja, a viagem de Ponciá e de tantos brasileiros dentro do seu próprio país em busca de uma vida melhor. A passagem em que a menina faz a viagem de trem para a cidade confirma essa associação:

O inspirado coração de Ponciá ditava futuros sucessos para a vida da moça. A crença era o único bem que ela havia trazido para enfrentar uma viagem que durou três dias e três noites. Apesar do desconforto, da fome, da broa de fubá que acabara ainda no primeiro dia, do café ralo guardado na garrafinha, dos pedaços de rapadura que apenas lambia, sem ao menos chupar, para que eles durassem até ao final do trajeto, ela trazia a esperança como bilhete de passagem. Haveria, sim, de traçar o seu destino<sup>15</sup>

A personagem resolve migrar para outra localidade depois da morte do pai. Ela se mostra aborrecida e indignada com a vida na vila, com o trabalho artesanal com o barro, com a exploração pelos brancos deste trabalho e do trabalho nas plantações feito pelos homens: “cansada da luta insana, sem glória, a que todos se entregavam para amanhecer cada dia mais pobres, enquanto alguns conseguiam enriquecer-se a todo dia. Ela acreditava que poderia traçar outros caminhos, inventar uma vida nova”<sup>16</sup>. O narrador ressalta ainda que nenhum dos parentes da menina “havia ousado tamanha aventura”<sup>17</sup>, fortalecendo a coragem da protagonista mesmo diante de sua condição de classe e gênero, que, sabemos, são fatores complicadores num país com preconceitos tão arraigados.

Embora muito diferentes, a migração dos africanos, personalizados no romance de Evaristo, difere daquela que acontece com seus descendentes ainda hoje. Enquanto a primeira viagem levava os africanos da condição de liberdade para a de escravizados, a segunda é marcada pela fuga da condição de mercadoria em direção à liberdade, em busca da reconstrução da identidade perdida. A procura da personagem simboliza isso.

14 PATTERSON, Orlando. *Slavery and social death: a comparative study*. Harvard: University Press; Cambridge, Massachusetts and London, 1982.

15 *Ponciá Vicêncio*. Belo Horizonte: Mazza, 2003. p. 35.

16 *Ibid.*, p. 32.

17 *Ibid.*, p. 34.

A condição herdada de seus ancestrais e entranhada na menina negra desde antes do seu nascimento dá a ela a coragem de mudar de vida, de tentar aquilo que lhe foi negado e que foi duramente tirado de seus ascendentes.

Após migrar e juntar o dinheiro suficiente para comprar um quartinho na periferia da cidade, Ponciá regressa à vila Vicêncio em busca de sua mãe e de seu irmão. Depois de refazer a viagem desconfortável e dificultosa e andar horas e horas a pé até o povoado, ela encontrou apenas a casa vazia, pois sua mãe e irmão haviam migrado também. Esta mesma decisão foi tomada por muitos outros moradores da vila Vicêncio. De volta à cidade grande, no mesmo trem, a personagem tinha os sentimentos confusos, sua procura não terminara, além de se encontrar, precisava agora encontrar os seus: “era preciso, então, continuar a viagem e descobrir onde eles tinham feito nova moradia. [...] Estava só, estava vazia. A viagem lhe pareceu mais longa e mais dolorosa do que a primeira”<sup>18</sup>. As viagens de Ponciá confirmam a indeterminação e o conflito que sempre são gerados pela dispersão dos povos. E sua permanência na cidade grande, vivendo em más condições, confirma a marginalização comum aos povos da diáspora africana nas Américas, especialmente no Brasil. Ponciá vive isso se definindo aos poucos. Sua mudez constitui uma espécie de recusa e, ao mesmo tempo, de retomada desse passado afrodescendente. Ser o Outro naquele contexto parece torná-la ainda mais distante de sua procura e mais alijada da sociedade em que vivia. Procura que passa também pela história de seus ancestrais, negros trazidos da África e seus descendentes, como Vô Vicêncio.

Outra personagem que embarca no “trem negreiro”<sup>19</sup> em busca dos filhos é Maria Vicêncio. Em uma cena do livro, o narrador nos diz que ela “sabia que, por mais que relutasse, um dia a cidade também faria parte

de sua *travessia*. Não sentia desejo algum pela aventura da viagem. Se a sua vida era a da terra, em que ela vivia, o que faria longe de lá?”<sup>20</sup>. A diáspora parece, então, estar intrínseca à família, uma espécie de saga, de marca, de estigma, desde, sabemos, muitas gerações. A viagem de Maria Vicêncio ocorre semelhante à da filha:

Quando o trem, depois de intermináveis dias e noites, parou na estação, Maria Vicêncio esticou as pernas com dificuldade. Ficara todo tempo da viagem encolhida com a trouxa no colo, rezando suas orações. Sentiu a bexiga pesada, estava com vontade de urinar, mas o medo não permitira que ela se levantasse e fosse ao banheiro do trem ou mesmo dos lugarejos em que a máquina parava<sup>21</sup>.

Como ler essas passagens e não nos lembrarmos dos porões do navio e da travessia sobre o Atlântico? O desfecho do romance é o regresso diaspórico da família ao povoado. Depois de se reencontrarem na estação de trem, marca de todos os desencontros, ponto de partida e chegada dos três personagens entre tantas promessas, sonhos e procuras, parece mesmo que aquela estação é a metáfora da vida<sup>22</sup> da família Vicêncio, de sua história, de sua memória coletiva negra.

Em *Becos da Memória*, também há referência às viagens sofridas. Nas primeiras páginas do romance conhecemos a história dolorida de Tio Totó, que teve que se mudar de morada várias vezes na vida, após sofridas perdas. Em conversa com Maria Velha, Tio Totó diz que seu corpo “pede terra. Cova, lugar de minha derradeira mudança”<sup>23</sup>. O velho nasceu da Lei do Ventre Livre, assim como o pai de Ponciá, mas trabalhou na roça durante anos, também como ele. Herdou do pai a dor que lhe apunhalava o peito, a qual seu pai chamava de banzo. Mesmo não sendo escravo,

18 Ibid., p. 64.

19 Parodiando a expressão “avião negreiro” utilizada pelo cantor e compositor Itamar Assumpção. Em entrevista à TV, Itamar, paulista bisneto de escravos angolanos, em turnê pela Europa, foi convidado a morar na Alemanha. Diante do convite, disse que não embarcaria

nesse “avião negreiro”. O músico era conhecido por “maldito” por recusar frequentemente aparições na mídia, a qual criticava, e por investir em canções com temas menos comuns, de crítica social e de tom satírico. Sua expressão metafórica nos lembra as viagens diaspóricas de seus antepassados, assim como os de Ponciá Vicêncio.

20 Ibid., p. 108. (grifo meu)

21 Ibid., p. 118.

22 Lembramos aqui a canção “Encontros e despedidas”, de Milton Nascimento.

23 *Becos da Memória*. Belo Horizonte: Mazza, 2006. p. 23.

o personagem carrega consigo a dor coletiva, símbolo da memória dos seus, trazida com ele ancestralmente. A metáfora do navio negreiro aparece na narrativa na passagem em que o narrador conta uma das primeiras viagens de Tio Totó, quando, com sua primeira mulher, ele teve que deixar a fazenda onde trabalhava, pois as terras haviam sido vendidas

Totó juntou a mulher, a filha e alguns trapos. Nem ele nem ela tinham mais pais vivos. Um surto de tuberculose, que começara na casa-grande, assolara também os escravos. Iriam partir, queriam esquecer as histórias de escravidão, suas e de seus pais. Foram dias e dias sobrevivendo pelo mato. Lembravam histórias mais amenas de campo, de vastidão, de homens nus, de leões em terras longínquas. Lembravam-se de deuses negros, reais, constantes e tão diferentes daquele Deus-Jesus de que tanto falavam os senhores e os padres. Nesta hora vinha a dor como um espinho rasgando o peito<sup>24</sup>.

A viagem sofrida lembra os navios negreiros pelos quais passaram os antepassados de Totó e sua mulher, a separação da família, a morte dos parentes, muitas são as semelhanças com a memória diaspórica que o personagem carrega consigo e que tanto lhe dói no peito. Por outro lado, a memória coletiva traz também as boas lembranças ouvidas nas histórias relatadas pelos mais velhos da distante vida na África, a liberdade que tanto lhes trazia saudades doloridas é representada na história do filho nascido “livre”, mas que carrega o “espinho rasgando o peito”.

## CORPO FEMININO E EROTISMO

O elemento corpo é signo constante na obra da escritora Conceição Evaristo. Em seus poemas, contos e romances sempre percebemos a inscrição corporal poética com a força de sua literatura. É marcante, portanto, essa presença da pele negra corporificada em versos ou linhas que demarcam a literatura da escritora mineira. Na verdade, o corpo é marca da escrita de literatura de autoria feminina, pois é ele fator de diferenciação dos sexos biológicos e levante político do feminismo.

Muitas foram as personagens da literatura brasileira que confirmaram o estereótipo

do corpo negro possuidor da sexualidade, especialmente o feminino. O corpo objeto. Eduardo Assis Duarte afirma que

Enquanto personagem, a mulher afro-descendente integra o arquivo da literatura brasileira desde seus começos. De Gregório de Matos Guerra a Jorge Amado e Guimarães Rosa, a personagem feminina oriunda da diáspora africana no Brasil tem lugar garantido, em especial, no que toca à representação estereotipada que une sensualidade e desrepressão. “Branca para casar, preta para trabalhar e a mulata para fornicar”: assim a doxa patriarcal herdada dos tempos coloniais inscreve a figura da mulher presente no imaginário masculino brasileiro e a repassa à ficção e à poesia de inúmeros autores.<sup>25</sup>

Portanto, além da visão estereotipada masculina, é posto sobre o corpo das mulheres negras a ótica racista, como o corpo erotizado das empregadas domésticas e mulatas.

A literatura de autoria negra, especialmente a escrita por mulheres, como a de Conceição, inverte essa visão estereotipada e insere a mulher como sujeito de seu corpo. É o que vemos nos versos do poema “Meu corpo igual”, que a autora dedica à memória de Adão Ventura:

### Meu corpo igual

Na escuridão da noite  
meu corpo igual  
fere perigos  
adivinha recados  
assobios e tantãs.

Na escuridão igual  
meu corpo noite  
abre vulcânico  
a pele étnica  
que me reveste.

24 Ibid., p. 25.

25 DUARTE, “Mulheres marcadas: literatura, gênero e etnicidade”. Terra roxa e outras terras: revista de estudos literários. vol. 17A, dez. 2009. <uel.br/pos/letras/terraro xa/g\_pdf/vol17A/TRvol17Aa.pdf>. Acesso em 10/10/2016. p. 6.

Na escuridão da noite  
meu corpo igual,  
boia lágrimas, oceânico,  
crivando buscas  
cravando sonhos  
aquilombando esperanças  
na escuridão da noite<sup>26</sup>.

Publicado inicialmente na coletânea *Cadernos Negros 15*, em 1992, o poema confirma a ideia do corpo negro literário inscrito politicamente. Elementos geralmente atribuídos a aspectos negativos e que mantêm relação com a negritude são deslocados para o sentido positivo, como é o caso da palavra “escuridão” e “noite”. A ideia do “corpo igual” que guarda memória ancestral africana é tecida estrofe a estrofe, com o eu lírico “ferindo perigos”, “adivinhandando recados”, “abrindo vulcânico”, “crivando buscas” e “cravando sonhos”. O “aquilombar” de esperanças feito pelo corpo igual fecha o poema para nos confirmar a ideia de resistência e de luta da memória coletiva negra. Embora de uma forma geral e não tão marcante quanto ao gênero, o poema já nos revela o que Conceição vai destacar incessantemente em sua obra: a inscrição étnica reveladora do corpo negro.

Em *Olhos d’água*, é possível perceber diversas vezes o erotismo presente na escrita corporal das histórias narradas. “Ana Davenga”, um de seus mais lidos contos, nos apresenta a personagem título, esposa do traficante “dono” do morro, desejada e desejante. Como seu homem era líder de muitos, Ana, mesmo quando olhada por outros homens, era digna de respeito, pois Davenga, marido dela, já havia ameaçado quem “bulisse” com a moça. O casal, no texto, é cercado por desejo:

Um pouco que ela saía para buscar  
roupas no varal ou falar um tantinho  
com as amigas, quando voltava dava com  
ele, deitado na cama. Nuzinho. Bonito  
o Davenga vestido com a pele que Deus  
lhe deu. Uma pele negra, esticada, lisi-  
nha, brilhosa. Ela mal fechava a porta  
e se abria todinha para o seu homem.  
Davenga! Davenga! E aí acontecia o que  
ela não entendia. Davenga que era tão  
grande, tão forte, mas tão menino, tinha  
o prazer banhado em lágrimas. Chorava  
feito criança. Soluçava, umedecia ela toda.

Seu rosto, seu corpo, ficavam úmidos das  
lágrimas de Davenga<sup>27</sup>.

A personagem feminina é, além de desejada, dona de seus desejos. Não é apenas corpo-objeto, mas também sente prazer. O homem é quem chora após o orgasmo, mostrando sensibilidade, contra a visão social tradicional que sempre revela o sexo masculino como despossuído de lágrimas e proibido de demonstrar sentimentos. Toda a bravura do temido traficante é posta de lado no momento do sexo com a mulher amada.

A cena em que Davenga e Ana se conhecem também é reveladora de um ponto de vista feminino e negro na escrita de Evaristo. Eles se conhecem em um samba e, ao ver a moça dançar, Davenga remete a imagem primeiro a uma dançarina africana e, depois, traz à memória sua ascendência feminina:

Estava atento aos movimentos e à dança  
da mulher. Ela lhe lembrava uma bailarina  
nua, tal qual a que ele vira um dia no  
filme da televisão. A bailarina dançava  
livre, solta, na festa de uma aldeia africa-  
na [...]. aproximou-se e convidou-a para  
uma cerveja. Ela agradeceu. Estava com  
sede, queria água e deu-lhe um sorriso  
mais profundo ainda. Davenga se emocio-  
nou. Lembrou da mãe, das irmãs, das tias,  
das primas e até da avó, a velha Isolina<sup>28</sup>.

A voz narrativa, que sempre exalta o corpo de Ana, desta vez nos descreve os movimentos da protagonista mostrando a autoestima e tranquilidade com que a moça lida com seu corpo, ela dança com felicidade, também aceita a bebida que ele lhe oferece, com um largo sorriso, não é comedida ou “recatada”. Enquanto isso, Davenga se aproxima dela, encantado, e os movimentos de Ana lembram-lhe as mulheres de sua família, evidenciando o respeito que ele tem pela mulher por quem acabou de se apaixonar.

26 *Poemas da recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro: Malê, 2017. p. 15.

27 *Olhos d’água*. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2014. p. 23.

28 *Ibid.*, pp. 25–6.

Outros contos de *Olhos d'água* apresentam erotismo de diferentes e até inesperados modos. Em “Duzu-Querença”, por exemplo, a personagem que dá nome ao conto descobre sua sexualidade de uma maneira difícil: ainda quando criança, foi com os pais para a cidade grande de trem, numa viagem semelhante à da família Vicêncio do romance de Evaristo. Os pais a entregaram a uma cafetina, que empregava meninas do interior para trabalhos domésticos. A menina, sem entender direito, descobriu ali o sexo de maneira curiosa e antecipada, por si mesma, aceitando seus desejos e colocando em prática a erotização de maneira cruel.

O corpo de Natalina, personagem de “Quantos filhos Natalina teve?”, é guardião de quatro filhos, mas apenas o quarto é seu. Natalina também descobre cedo o sexo, com seu namoradinho, com quem “brincava” quase todas as noites. Aos quatorze anos, a menina, para quem o sexo ainda não passava de descompromisso, também representa a personagem feminina que, liberta de culpa, descobre o próprio corpo: “Bilico, amigo de infância, crescera com ela. Os dois haviam descoberto juntos o corpo. Foi com ele que ela descobriu que, apesar de doer um pouco, o seu buraco abria e ali dentro cabia o prazer, cabia a alegria”<sup>29</sup>. A segurança de Natalina sobre seu próprio corpo faz com que ela se recuse a abortar da primeira gravidez, e novamente recuse, desta vez o filho, da segunda, pois embora o pai da criança quisesse constituir família, “ela não queria ficar com ninguém. Não queria família alguma. Não queria filho”<sup>30</sup>. Fugindo das pressões sociais que nos envolvem, Natalina se mostra sujeito de sua história, de seu corpo e de sua sexualidade, por isso não entende por que a patroa e o patrão, pais de seu terceiro filho, queriam tanto um bebê. Ao se deitar com o homem para realizar a vontade do casal, ela faz apenas como favor, era o momento do “prazer comedido”<sup>31</sup>. O filho real de Natalina, o quarto, aquele fruto de um estupro, de um momento de horror e dor, não de prazer, é que faz com que ela tome consciência da maternidade e aceite o corpo-mãe, como talvez dissesse o narrador de Evaristo. “Um filho que fora concebido nos frágeis limites da vida e da morte”<sup>32</sup>.

Essa descoberta do próprio corpo como lugar de identidade é representada em “Beijo na face” pela personagem Salinda, que está

em plena descoberta do novo amor, quando o narrador a ela nos apresenta. Depois de viver um casamento atribulado, de violência e perseguição, a personagem, ainda com medo, nos é revelada no espelho, numa bonita cena final do conto, quando ela se contempla e enxerga do outro lado sua semelhante, outra mulher: “Ambas aves fêmeas, ousadas mergulhadoras na própria profundidade. E cada vez que uma mergulhava na outra, o suave encontro de suas fendas-mulheres engravidava as duas de prazer. E o que parecia pouco, muito se tornava”<sup>33</sup>.

A obra de Conceição Evaristo nos apresenta uma literatura densa, profunda e lancinante. Ao mesmo tempo em que se exhibe diante do leitor de uma forma simples, embora rebuscada; cotidiana, apesar de rara.

Assim, seu rosário de “contas negras e mágicas” é desfiado de forma lírica e aguda, tanto em verso quanto em prosa, consolidando mais uma obra que se constrói junto à história do negro, retomando imagens doloridas como a dos tumbeiros, ou de corpos femininos mais donos de si, refeitos de uma história que os anulou ou os apagou.

29 Ibid., p. 45.

30 Ibid., p. 46.

31 Ibid., p. 47.

32 Ibid., p. 50.

33 Ibid., p. 57.

# LÚCIO CARDOSO: UM ANDARILHO À BEIRA ABISMO<sup>★</sup>

ANDRÉA DE PAULA XAVIER VILELA

\* Maria Alice Barroso, no Prefácio do livro *Três histórias de província*, publicado em 1969, pela Editora Nova Fronteira, teria se referido a Lúcio como "o insubstituível andarilho do beira-abismo, o impulsivo toureiro cujo orgulho não consistia no privilégio de matar touros na arena, porém no risco que enfrentava de ser morto por eles".

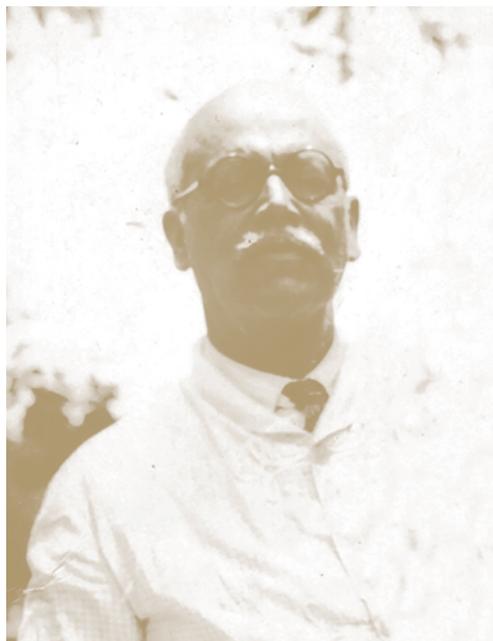


FIGURA 1 Joaquim Lúcio Cardoso e Maria Wenceslina Cardoso

Filho de Joaquim Lúcio Cardoso, um aventureiro e desbravador, e de Maria Wenceslina Cardoso, mulher forte dona de uma inteligência cortante, Joaquim Lúcio Cardoso Filho nasceu no dia 14 de agosto de 1912 na cidade mineira de Curvelo. Do pai herdou o nome, a inquietação e o espírito aventureiro, e da mãe a sagacidade e a capacidade de usar a palavra como arma certa.

Autor de uma obra singular dentro do panorama da Literatura Brasileira, Lúcio Cardoso é um criador de atmosferas, um delator do que há de mais escondido na alma humana. No campo da escrita produziu muito e de tudo: romances, novelas, contos, poesias, crônicas, além de ter feito várias traduções de autores, como Tolstói, Jane Austen, Emily Brontë, Daniel Defoe, para citar alguns. Além da sua vasta obra literária, Lúcio também escreveu peças de teatro, tendo fundado o Teatro de Câmara e, juntamente com Abdias Nascimento, o Teatro Experimental do Negro. Escreveu argumentos para o cinema e dirigiu um filme com seu próprio argumento, *A Mulher de longe*, que nunca chegou a ser finalizado. Foi ainda desenhista e pintor, assumindo essa forma de expressão de forma definitiva após um derrame que o deixou afásico.

A busca da consciência íntima, que será uma das marcas da sua escrita madura, já aparece na sua obra inaugural, *Maleita*. Escrito quando Lúcio tinha por volta de 17 a 19 anos e publicado em 1934, quando estava com 22, o romance se aproxima da literatura regionalista da “geração de 30”, porém ainda distante da complexidade e intimismo de uma de suas mais importantes obras, *Crônica da casa assassinada*, em que um Lúcio, maduro na escrita, esgarça, diante dos olhos perplexos do leitor, a estrutura de uma família, de seus membros, de uma cidade, de um romance e da própria escritura.

Joaquim Lúcio Cardoso, pai de Lúcio, era natural de Valença, cidade do Vale do Paraíba, no Estado do Rio de Janeiro. Durante a infância e juventude, recebeu educação privilegiada, tendo mesmo atraído o interesse do Imperador por seu talento como pianista, quando este, de passagem pela Chácara onde morava com seus pais, ao vê-lo tocar, quis custear seus estudos na Itália. O convite não pôde ser aceito devido ao apego de sua mãe, que se recusou a se separar do filho. Estudou Engenharia na Escola de Minas, de Ouro Preto, porém, teve que abandonar os estudos, depois de já ter cursado até o 3º ano,

devido à morte do pai. Sua ida para Curvelo ocorreu ainda jovem, ao se engajar numa turma de engenheiros que trabalhavam na construção do ramal da Estrada de Ferro Central do Brasil para aquela cidade.

Em Curvelo conheceu sua primeira mulher, Regina, que morreu precocemente de tuberculose. Casou-se então, em segundas núpcias, com Maria Wenceslina, amiga de infância de sua primeira mulher e que dela cuidou até os últimos dias. Nhanhá, como era conhecida, era ligada por parentesco aos Vianna, uma das famílias importantes de Curvelo. Contudo, seus pais tinham poucas posses e a família sobrevivia à custa de muito trabalho e sacrifício de sua mãe, uma vez que o pai, que morreu cedo, sofria de depressão e alcoolismo. Passava, muitas vezes, meses, trancado no quarto, longe de todos e afastado do trabalho. O emprego só era mantido graças ao prestígio dos parentes, que conseguiram preservar seu cargo, para que pudesse retornar, quando suas crises terminassem.

Joaquim e Nhanhá tiveram seis filhos. Regina, nome dado em homenagem à primeira mulher de Joaquim, Fausto, Maria Helena, Aduato, Lourdes e o caçula, que recebeu o mesmo nome do pai, Joaquim Lúcio Cardoso Filho. É interessante ressaltar que o nome Lúcio, ao invés de distinguir, igualava os homens da família. Exceto o mais velho, Fausto, os demais levavam Lúcio no nome: o pai, Joaquim Lúcio Cardoso; o filho do meio, Aduato Lúcio Cardoso e o caçula, Joaquim Lúcio Cardoso Filho, o Nonô. Lúcio recorta do próprio nome a parte que, ao invés de distingui-lo, o igualava aos homens de sua família. Nesse processo acaba fazendo uma operação inversa. Ao recortar o nome, ele próprio é recortado, passando a ser o portador oficial do binômio Lúcio Cardoso. Direito conferido pela obra que constrói sob esse nome, ou a obra da qual ele próprio nasce como autor/criador sob essa designação.

A vida da família formada por Joaquim e Nhanhá não foi muito diferente daquela de dificuldades que ambos, em diferentes medidas, experimentaram em suas vivências familiares. Aventureiro, Joaquim metia-se em negócios que o mantinham longe de casa por longos períodos. Os altos e baixos financeiros, bem como os longos períodos de ausência paterna faziam com que a família passasse da fartura exagerada à profunda escassez.

Essas ausências e os tempos de dificuldade fizeram com que os filhos do casal fossem criados dentro de uma esfera feminina de sustento e educação. Sozinha com os filhos, em certa ocasião dona Nhanhá chegou mesmo a ir morar com a mãe e as irmãs solteiras, como uma alternativa para não sacrificá-los e submetê-los a dificuldades. Durante o tempo em que lá viveu, passou a revezar com elas nos afazeres da cozinha e no trabalho da costura, meio pelo qual se sustentavam.

A figura do pai e as lacunas deixadas na vida do autor por suas ausências irão atravessar a obra de Lúcio, sofrendo mudança à medida que esse pai se transforma aos olhos do filho, passando do aventureiro e herói, de *Maleita*, ao pai pródigo que retorna fracassado em *Dias perdidos*. Na obra de Lúcio, o pai errante surge traduzido em elementos externos cuja aparição cumpre papel de abalar as estruturas estabelecidas. Esse sujeito que está sempre em deslocamento e aparece, vindo de longe, de tempos em tempos, se traduz pelo estrangeiro ou estranho e perpassa toda sua obra como uma aparição que desestabiliza, seduz, transforma e desvela. Muitas vezes, ele encarna o mal ou arrasta consigo certa atmosfera maléfica, destruidora e, ao mesmo tempo, sedutora. Podemos reconhecê-lo, por exemplo, no Anfitriote, no Viajante, no Desconhecido, na estranha figura paterna de Inácio, e até mesmo, na personagem Nina de *Crônica da casa assassinada*. Evoca o estranho familiar do conceito de *Unheimlich*, desenvolvido por Freud, que traz o oculto à tona.

Em 1914 a família de Lúcio se muda para Belo Horizonte, uma jovem capital à época, e, em 1923, transfere-se para o Rio de Janeiro. Lúcio era ainda menino quando deixou Minas Gerais. Tinha apenas dois anos quando saiu de sua cidade natal e onze quando a família se transferiu para a capital federal. Voltou para Belo Horizonte em 1924, para estudar no internato do Colégio Arnaldo, regressando em 1929 ao Rio, para viver com a família e completar os estudos. As paisagens cumprirão um papel importante e simbólico na obra de Lúcio. As paisagens interioranas, as vielas boêmias das cidades, os rios, o mar. Este último, embora não esteja tão presente nos romances, servirá de paisagem para contos e para seu filme inacabado. Na paisagem litorânea encontrou lugar para construir a grande obra que dele se esperava. Mas o barro com o qual a moldou foi

tirado da poeira mineira acumulada nos poros, nos cabelos, nas vestes e nos calçados. Há nele uma identificação com o mar na sua inconstância e ondulação, num permanente movimento de ir e vir. O mar lhe abriu o horizonte, mas com a terra de origem mantém uma ligação visceral. Nela suas veias ficaram plantadas como raízes de uma árvore que suga de suas entranhas o líquido grosso que lhe corre pelos vasos.

Em *Maleita*, seu romance de estreia, Lúcio narra a saga vivida por seu pai, ao ser enviado para Pirapora, contratado para comandar os negócios da Companhia Cedro e Cachoeira de Fiação, de propriedade da família Mascarenhas, de Curvelo. O romance foi celebrado, no meio literário da época, como obra de cunho regionalista. Um ano após *Maleita* é publicado, em 1935, *Salgueiro*, outro livro que guarda tom regionalista, cuja trama se passa no morro carioca de mesmo nome. Seriam essas as suas duas únicas novelas nesse tom. Em 1936, a publicação de *Luz no subsolo* marca uma nova fase na escrita de Lúcio. Em tom intimista, o romance já aponta para as questões que perpassariam sua obra, a busca em retratar o íntimo da alma humana e a presença do mal. *A Luz no subsolo* seguiu-se uma produção intensa de novelas, contos, poesias e romances. A crítica não recebeu bem os textos dessa nova fase. Se *Luz no subsolo* causou estranhamento, a novela *Mãos vazias*, publicada a seguir, em 1938, não foi poupada de duras críticas. Boa parte do meio literário dos anos 30 e 40 não absorvia o universo de sombras, trágico e conflituoso, recriado na escrita cardosiana.

Lúcio teve, inicialmente, dificuldades em editar os romances dessa nova fase. Alguns deles foram publicados em partes, em forma de contos, nos suplementos literários, sendo reunidos e editados algum tempo depois. Assim foi com *Inácio*, publicado em 1944, e *O enfeitado*, que só saiu como livro em 1954, depois de ter tido partes publicadas em 1946 e 1948. Boa parte de sua produção das décadas de 30, 40 e 50 era de contos, que foram publicados, em grande parte, em periódicos. Merecem destaque suas publicações no suplemento “Letras e Artes” do jornal *A manhã*, mas também seu trabalho como colaborador em outros periódicos, como *O Estado de São Paulo* e *A noite*.

Após *Mãos vazias*, Lúcio publica *Histórias da Lagoa Grande* (Livraria do Globo – 1939),

livro de contos infantis; as novelas *O desconhecido* (José Olympio Editora – 1940) e *Céu escuro* (Separata da revista *Vamos Ler!*); seu primeiro livro de poemas, *Poesias* (José Olympio Editora – 1941) e, em 1943, o romance em tom autobiográfico *Dias perdidos*. Nesse romance, novamente o pai aparece, porém, se em *Maleita* é a figura do pai heroico que se manifesta, em *Dias perdidos*, o pai aparece derrotado, falido, despido da aura que um dia o envolveu. Embora não haja correspondência estrita com sua vida, é possível identificar elementos autobiográficos na composição do romance, como a relação do personagem Sílvio com o pai ausente, bem como as afinidades que Jaques, pai de Sílvio, guarda com o que se sabe a respeito do pai de Lúcio.

A irmã de Lúcio, Maria Helena, relata em seu livro de memórias, *Por onde andou meu coração*, as histórias da família, em que é possível não somente acompanhar a trajetória dos Cardoso como também entrar em sua intimidade e conhecer de perto as pessoas e os lugares que marcaram a vida dessa família. Por meio da leitura dessas memórias é possível perceber como Lúcio se vale de sua experiência com o pai ausente para compor a relação do personagem Sílvio com o pai, Jaques. Os fracassos dos empreendimentos paternos, o mal que o vitimou, tudo é relatado com inúmeras coincidências entre o personagem Jaques e o velho Cardoso.

No romance, o universo feminino dentro do qual o menino Nonô cresceu também entra na composição, trazendo à tona outros elementos que compõem a matéria de sua escrita. Como fios de um tecido, pai e mãe são trama e urdidura na tessitura de uma obra que possui ao mesmo tempo a errância de Ulisses e a obstinação de Penélope. É possível perceber a semelhança da figura de Clara com a de dona Nhanhá, no ofício da costura, na religiosidade e na dedicação ao filho. Também Áurea, a irmã de criação de Clara, parece encarnar algo das tias de Lúcio, que sempre estiveram por perto, mas principalmente de Eudócia, a tia doce, a costureira Tidoce.

Na obra de Lúcio o espaço que se abre devido à ausência do pai cumpre, por um lado, o papel do vazio necessário para se iniciar a construção de uma obra. Em *Dias perdidos*, Lúcio Cardoso elabora suas vivências pessoais para delas fazer a matéria prima de sua escrita. Mais que um romance com

elementos autobiográficos, esse pode ser pensado como um livro que ilustra o processo de construção de uma obra. Vivências e imaginação se entrelaçando na tessitura de um texto que, ao final das contas, se converte no próprio corpo de quem o tece, assim como o homem, de Jorge Luis Borges, que se lançou à tarefa de desenhar o mundo e que vai, ao longo dos anos, preenchendo o espaço com pessoas, paisagens, cavalos, navios e, no fim da vida, descobre que traçara a imagem do seu próprio rosto.

“Os dias perdidos” é também o nome de um poema que Lúcio escreveu e jamais publicou. Assim como o romance, o poema fala da volta de um derrotado. Alguém que se lança à vida, se empenha em projetos e aventuras, para, ao fim, constatar que se encontra com as “mãos vazias”. Os dias perdidos podem ser aqueles gastos no empenho de se construir uma obra ou aqueles pertencentes a um tempo irrecuperável em que a falta não pode ser tamponada, a ausência não pode ser compensada, o que não foi feito não pode ser feito, ou, ainda, o que se viveu não pode mais ser vivido, mas apenas visitado pela memória ou pela capacidade de reconstruir o vivido por meio da criação ou recriação. O poema foi publicado pela primeira vez em 2006, por Ésio Macedo Ribeiro, no seu estudo *O riso escuro, ou o pavão de luto*. Nele quem volta derrotado é o filho que se apresenta diante da mãe, cuja mirada o distinguiu. Presença constante; lastro; suporte.

Se, para Lúcio, o pai representa o espírito aventureiro, o embrenhar-se nos sertões e arriscar tudo em busca dos sonhos, a mãe é a própria terra. Dona Nanhá personifica Minas. É ela a mãe-terra, a casa, o pouso. É a própria Minas Gerais no seio da família, lembrando a todos de que barro foram feitos o que se manifesta no seu jeito sertanejo, seus termos peculiares, seu sotaque, sua culinária, seus hábitos cotidianos e religiosos. Dona Nanhá é a guardiã do ninho, que lá permanece para garantir que os filhos tenham sempre para onde voltar. No poema, Lúcio se dirige à mãe como quem volta exausto e derrotado de uma jornada: “Mãe, tu me chamavas príncipe [...] / Cansado das tristes caminhadas, eis-me diante de ti envergonhado.” Há vários trechos do *Diário* em que Lúcio fala sobre Minas e o que, simbolicamente, representa em sua vida. É uma relação ambígua que traz conforto e opressão:

Minas, esse espinho que não consigo arrancar do meu coração—fui menino em Minas, cursei Minas e os seus córregos, vi nascer gente e morrer em Minas, na época em que as coisas contam. O que amo em Minas é sua força bruta, seu poder de legenda, de terras lavradas pela aventura que, sem me destruir, incessantemente me alimenta. O que amo em Minas são os pedaços que me faltam, e que, não podendo ser recuperados, ardem no seu vazio, à espera de que eu me faça inteiro—coisa que só a morte fará possível.<sup>1</sup>

Após *Dias perdidos* Lúcio publicaria o livro *Novas Poesias* (José Olympio) e ainda quatro novelas, *Inácio* (Ocidente – 1944), *A professora Hilda* (José Olympio – 1946), o *Anfiteatro* (Agir – 1946) e *O enfeitado*, todos antes de *Crônica da Casa Assassina* (1959). Além dessas publicações, fez, nesse tempo, diversas traduções e roteiros para o cinema. Foi um período de intensa produção teatral, em que escreve e encena quatro peças: *O escravo*, *O filho pródigo*, *A corda de prata* e *O coração delator*, e funda o Teatro Experimental do Negro e o Teatro de Câmara, que conta com Burle Marx e Santa Rosa como cenógrafos, recebendo peças de autores, como Cecília Meireles, Nelson Rodrigues e Jorge Amado.

Aos livros *Inácio* e *O enfeitado* deveria ter seguimento a novela *Baltazar*, que teve partes publicadas em forma de contos e só seria reunida, organizada e publicada como livro anos depois da morte de Lúcio, numa edição organizada por André Seffrin. Essas novelas, que o pesquisador Mário Carelli chama de “satânicas”, foram concebidas para serem uma trilogia à qual Lúcio denominou “o mundo sem Deus”. Nelas, as questões relativas ao “mal” no seu estado “puro”, que seriam uma espécie de obsessão na obra de Lúcio, ficam evidenciadas em tramas cujos personagens estão condenados a viver num mundo sem remissão. Embora esse “mal” seja elemento manifesto na obra de Lúcio, principalmente a partir do momento em que inaugura uma literatura intimista, ele já estaria presente, de alguma forma, em *Maleita* e *Salgueiro*, como algo imanente ao ser humano, em forma de

1 CARDOSO, Lúcio. *Diários*, 2012, p. 504.

fatalidade diante da qual os personagens se veem impotentes.

Em *Crônica da casa assassinada* a obra de Lúcio encontra momento pleno de maturidade. A complexidade do romance não permite que seja enquadrado em categorias preestabelecidas, e a sofisticação do jogo que realiza já é de imediato denunciada pelo nome: um romance com nome de crônica, apresentado como relatos de fatos ocorridos a serem costurados e desvendados pelo leitor de forma a se chegar à verdade. Tarefa impossível de ser realizada, pois não há uma grande verdade, mas as pequenas verdades tecidas junto às mentiras de cada um.

No romance, Lúcio costura relatos que se apresentam como cartas, confissões ou diários, que vão montando, como um quebra-cabeça, a trajetória de morte de uma mulher e, metaforicamente, de uma casa e de uma família. Os fatos são costurados como uma colcha de retalhos, a partir de fragmentos de escrita que oferecem indícios a serem reunidos. Porém, por trás do que se lê há sempre a impossibilidade de se chegar à verdade, pois cada qual apresenta uma versão pessoal que pode conter trapaça, manipulação dos fatos e de suas motivações. Os fragmentos de diários, as cartas, os depoimentos colhidos, nada se apresenta isento da possibilidade de embuste, de encenação para convencimento, ou mesmo da intenção de fazer valer uma versão pessoal dos acontecimentos ou a impressão subjetiva que se tem acerca dos mesmos. Todos parecem implicados com alguma coisa mal esclarecida, dos membros da família aos moradores de Vila Velha.

Todo o romance se constrói em torno da personagem Nina, que, nas primeiras páginas, nos é apresentada como um cadáver, cuja presença leva-nos, por intermédio do personagem André, à pergunta: “o que é o para sempre”? O cadáver contrasta com a figura de mulher de beleza e presença desconcertante que entra para a família por meio do casamento com um dos membros do clã. Esse elemento externo, que abala as estruturas familiares, vai sendo apresentado ao leitor a partir das diversas vozes que tentam dar conta de traduzi-la. Qual a verdade sobre essa mulher?

A mansão dos Meneses representa, perante a pequena cidade de Vila Velha, o orgulho e a tradição da família. Essa imagem

obstinadamente sustentada tenta mascarar, porém, não só a verdadeira matéria que compõe a argamassa formadora do corpo da casa e do nome da família como também sua decadência. Perturbando a ordem estabelecida e a imagem rigidamente sustentada pelos Meneses, surge Nina. Ela é o elemento externo que aparece para desestabilizar e expor os alicerces carcomidos da mansão em decadência. Sua inquietante presença carrega a pureza do mal, cujo poder destruidor apoderecerá as paredes da casa, o nome dos Meneses e o seu próprio corpo. Descrita como uma mulher de beleza desconcertante, Nina é capaz de fazer aflorar os mais ocultos sentimentos. Sua aparição transforma a vida de cada um dos membros da casa, assim como daqueles que a ela estão ligados.

Não só os sentimentos ocultos se revelam pelas frestas. Há sempre algo oculto em tudo que envolve a chácara dos Menezes. As circunstâncias da morte do jardineiro, amante de Nina e objeto de desejo de Ana, a sem graça e ressequida esposa de Demétrio, o primogênito do clã. O retrato escondido no sótão de uma ancestral que representa a coragem de transgredir. O irmão Timóteo, que é retirado e escondido no aposento mais distante do centro social da casa. Próximo à cozinha, no fim do corredor, fica o quarto daquele que personifica a enfermidade daquele organismo. Adornado com as roupas e as joias da mãe, ele vive refugiado desde que rompeu com a família. Afastado do convívio, cresce como um câncer, transbordando sua carne pelas frestas dos vestidos que ostenta. Os pertences da mãe, dos quais se apoderou, são espólios de uma batalha travada há muito, da qual recuou permanecendo à espera do confronto definitivo. Sua figura apresenta uma verdadeira geografia de ruínas.

O mal, por fim, se apresenta como elemento intangível que está em tudo, contaminando as almas, apoderecendo as paredes, modificando a paisagem, petrificando os organismos vivos. Na mansão dos Meneses as paredes adoecem, traçando em seu próprio corpo uma geografia da destruição semelhante àquela que se desenhava no corpo de Nina. A paisagem da chácara anuncia, numa atmosfera de decadência, o ocaso da família. Essa paisagem é toda envolvida pelos acontecimentos e modifica-se conforme mudam os humores ou conforme se vê invadida pela

ameaça de algo intangível. O sol amarelo de meio-dia, com sua fixidez, denuncia a presença do mal que paralisa tudo. Isso é percebido por padre Justino, que, indagado por Valdo Meneses — “Padre, que é o inferno?” —, sentado na varanda, sob o sol de meio-dia, sente-se tomado pela resposta que não tem coragem de pronunciar: “O inferno é isto, esta casa, esta varanda, este sol que uniformiza tudo”.

As mulheres que habitam os textos de Lúcio são, de maneira geral, estranhas. O estranho nelas pode ser visto sob o aspecto de estranhamento que suas personalidades causam, como pode ser considerado a partir do que não é familiar, é estranho a nós, mas tão estranho que somos incapazes de compreender. São almas inatingíveis. Alguma coisa de falso as povoa e as aproxima desse aspecto ameaçador e incapturável. Passam de algozes feroces a vítimas indefesas, verdadeiros cordeiros imolados a saciar as necessidades do Mal, essa entidade que percorre a escrita, manifestando-se como uma força inquestionável. Nina, por exemplo, traz consigo algo de artificial. Sua beleza excessiva, suas roupas demasiadamente glamourosas, que destoam daquele ambiente austero e interiorano, bem como o tom teatral de suas cartas e falas, parecem parte de uma encenação.

Nas personagens de Lúcio, algumas estranhas mães possuem atitudes que nos tiram o fôlego e nos mantêm de boca aberta diante do horror. O feminino estaria ali representando a falta de representação. Nina não só parece fazer brotar o inconfessável — a vaidade, a cobiça, a luxúria, a inveja, o crime, o adultério —, como vai aos limites da interdição, ao seduzir seu filho, André. Porém, trata-se de um ardil que faz com que André viva torturado pelo incesto, embora ela saiba que, na verdade, não é ele seu filho, mas sim de Ana com o jardineiro Alberto. Essa verdade só vem à tona no fim de tudo, quando não faz mais diferença.

Na obra cardosiana aparecem outras tantas mães que abandonam seus filhos, seja física, seja emocionalmente, como Estela, de *Inácio*, que aparece na vida do filho como uma citação, ou Ida, de *Mãos vazias*, mulher estranha, que parece ser seca e destituída de sentimento. Há como que um não-envolvimento com a emoção nas suas atitudes, uma indiferença em relação aos tristes acontecimentos à sua volta: a morte do filho, a dor do marido, nada parece de fato atingi-la.

Outro exemplo de mãe terrível encontra representação em Donana de Lara, personagem de *O viajante*, romance inconcluso de Lúcio que foi publicado postumamente em edição organizada por Otávio de Faria. Assim como as demais histórias de província, esse livro também é ambientado na cidade de Vila Velha. Viúva respeitável do interior, ela vive numa casa em que a opulência das cortinas de veludo e dos finos objetos de adorno evoca um ar de decadência. Essa mulher protagoniza uma das cenas mais impressionantes da obra de Lúcio, quando leva o filho inválido — rapaz que nasceu doente — para a morte. Seu assassinato é planejado pela mãe como alguém que tenciona livrar-se de um estorvo, e é levado a cabo sem que possamos acreditar que ela será capaz de tanto. O lugar escolhido é a paisagem triste e fétida de um matadouro aonde leva com frequência o filho para passar, e onde se vê livre do olhar dos curiosos. Lá Donana empurra a cadeira de rodas sobre a ribanceira que vai dar na beira de um córrego barrento, margeado por um matadouro. Nesse local onde as reses mortas ficam entulhadas, atraindo os urubus, é que cai o corpo inerte do pobre Zeca, rapaz “a quem a infância fora dada como destino” e que, no seu instante derradeiro, se vê subitamente amadurecido pela consciência da vida e da morte.

Se na obra de Lúcio há um mal que se manifesta nas figuras femininas, há outro que parece ser despertado pela inocência de outras. Em *O viajante*, a pureza de Sinhá atrai o mal que é semeado pelo viajante Rafael, fazendo dela uma vítima de sua própria inocência condenada a um trágico destino. Sinhá desperta o desejo do marido de sua tia, mestre Juca, o fabricante de caixões da cidade, e a cobiça sexual de Rafael. Depois de ser estuprada por Rafael, será assassinada por mestre Juca numa terrível cena que é trágica poesia: “Toda inocência é monstruosa. Os anjos não existem. Em última análise, os anjos, seres perfeitos, seriam a distância que separa o homem de Deus”<sup>2</sup> — escreve Lúcio em seu *Diário*.

Após *Crônica da Casa Assassinada*, Lúcio ainda publicaria seu primeiro diário — o *Diário I* (1960 – Editora Elos), e o livro a várias mãos, *O mistério dos MMM*, juntamente com Rachel de Queiroz, Jorge Amado, Guimarães Rosa,

2 Ibid., p. 452.

Herberto Sales, dentre outros. Lúcio se mantém ativo escrevendo uma série de opúsculos, dentre outras atividades, porém, em 1962, sofre um derrame que o deixa afásico. Por indicação de Pedro Nava, passa a frequentar a ABBR (Associação Brasileira Beneficente de Reabilitação), para tratamento por meio de fisioterapia, fonoaudiologia, musicoterapia e terapia ocupacional. Lindaura Portela, pintora e terapeuta ocupacional que cuidava de Lúcio, passou a pesquisar suas aptidões naturais, o que o levou à redescoberta da pintura, atividade que já exercia de forma esporádica. Estimulado a voltar a pintar, agora com a mão esquerda, começa uma nova fase na vida.

Rachel de Queiroz conta, numa entrevista, que, quando chegou ao Rio de Janeiro, formou um grupo de amigos que sempre se encontravam no Bar Recreio, do qual faziam parte ela, Lúcio Cardoso, Cornélio Pena e Otávio de Faria, entre outros. Às vezes, Lúcio sumia por dias e até mesmo por semanas. Numa dessas vezes perguntou-lhe quando voltou a aparecer: “Onde é que você andou, menino?”, ao que ele respondeu: “Estive no inferno”<sup>3</sup>.

O mergulho no território da morte é marca fundamental na obra cardosiana. Lúcio, como Orfeu, vai aos infernos para de lá retirar sua obra, mas, ao olhar para trás e encarar o território da morte, corre o risco da perda. Se esse movimento de estar sempre em busca de algo que escapa acaba sendo o movimento mesmo da construção de uma obra, no caso de Lúcio o mergulho foi radical a tal ponto que, ao olhar para trás, acabou por perder a fonte das palavras definitivamente e, junto com as palavras, sua vida ficou ameaçada, até ambos, autor e obra, partirem rumo ao “para sempre”. A nascente de onde a fonte das palavras jorrava, porém, não se extinguiu, uma vez que essas nasciam de uma “imaginação plantada nas raízes do existido”, e de lá Lúcio arrancou figuras e paisagens em pinturas e desenhos ao mesmo tempo pungentes e líricos.

A produção plástica que inaugura nessa nova fase mantém a atmosfera de sua escrita. Impedido de usar a mão direita, devido à paralisção ocasionada pelo derrame, desenha e pinta com a mão esquerda, numa produção intensa que vai, com o tempo, adquirindo maior maturidade plástica e gráfica. Assim como ocorre com sua obra escrita, o que alimenta sua produção é a memória e suas impressões acerca do mundo que o rodeia.

Mário Carelli observa que o primeiro aspecto que chama a atenção em suas pinturas é a capacidade de criar ambientes e personagens portadores de um clima. Outro aspecto, segundo ele, é o “influxo antropomórfico” do qual as paisagens são investidas.

Seus desenhos e pinturas mantêm uma liberdade tanto composicional quanto temática. As paisagens e figuras parecem retiradas da memória, sem a necessidade de uma observação direta do tema representado. Brotam do seu interior como algo guardado à espera de ser chamado a emergir. Surgem paisagens de Minas, o litoral fluminense e figuras que, algumas vezes, evocam personagens do seu universo íntimo. Em vários trechos dos *Diários* ele fala sobre sua forma de ver o mundo através do filtro da lembrança. Num deles aponta para a origem das paisagens que constrói: “Paisagens, paisagens. Elas se levantam de mim, impetuosas, quer eu esteja dormindo, quer acordado — são paisagens reais, ou paisagens de sonho, mas todas de pungente nostalgia — paisagens de uma vida que eu perdi.”<sup>4</sup>

Há, ainda, outros trechos em que ele fala sobre seu modo de ver, implicado com a lembrança, e de como as atmosferas, paisagens, cores e personagens estão contaminadas por esse olhar:

*As coisas, para serem vistas por mim, têm necessidade de preexistirem, latentes, no meu íntimo — que tal árvore ou tal lago relembre coisas já vistas ou sentidas — ou que despertem outras não vistas nem sentidas ainda, mas que estendam suas secretas raízes no meu espírito — que pactuem um pouco, enfim desse mundo inorgânico que me forma, e onde se mistura às sensações e aos sentimentos, a ponta de uma verdade que do lado de fora vem encontrar o seu eco — próximo ou remoto, que importe — mas ainda assim eco de uma verdade existente ou existida.*<sup>5</sup>

3 Entrevista gravada para o documentário *Lúcio Cardoso* de Eliane Terra e Karla Holanda sobre Lúcio Cardoso.1993.

4 CARDOSO, Lúcio. *Diários*, 2012, op. cit., p. 449.

5 *Ibid.*, pp. 472–3.

É também interessante observar que a doença emprestou um certo lirismo à sua obra. Embora mantenha o clima dramático de sua escrita, seus quadros ganham uma gama de cores que não ocorriam, de maneira geral, nos trabalhos produzidos antes da doença. De certa forma, é possível dizer que sua linguagem plástica anterior se aproxima de sua prosa e, posteriormente ao derrame, se acerca de sua poesia (figuras 3, 4, 5 e 6). Lúcio acaba carregando no corpo a marca de sua divisão, de seu tormento, de suas dúvidas e inquietações, que fazem com que esteja sempre entre o céu e o inferno, o bem e o mal, a vida e a morte. Paralisado do lado direito, o lado esquerdo insiste em dar continuidade a uma obra que, como um jorro, não se deixa silenciar. O calvário e a luta vivida por Lúcio no período pós derrame foi registrado por Maria Helena Cardoso no seu pungente relato *Vida/Vida* (José Olympio – 1973).

Por meio da escrita de Maria Helena vemos que a trajetória de vida de Lúcio não acabou, por ser uma trajetória de retorno à infância. O menino Nonô torna-se o escritor Lúcio Cardoso, que busca na infância as lembranças que alimentam a atmosfera de seus livros. Os olhos de menino nunca o abandonaram, e são esses olhos que contemplam as paisagens do presente e as transformam, através do filtro da lembrança. O romancista verborrágico, o infernal cavaleiro das palavras, porém, é atravessado pela espada do destino. Na luta travada entre os dois anjos que o habitam, um que o leva aos infernos, outro que lhe aponta a luz divina, Lúcio passa a ser um território de batalha dividido entre a esperança e a condenação. Mas, se o derrame lhe rouba a fala, seca-lhe as palavras e petrifica-lhe o corpo, acaba também por cumprir a função de devolvê-lo ao estado de infância, e Lúcio volta, ironicamente, a ser o menino Nonô.

Não perdia, porém, a esperança de um dia poder retomar a escrita. Às vezes lembrava melancólico seus projetos inacabados, escrevendo no bloquinho que usava para se comunicar: “Crônica — passado — O Viajante — presente — O pavão de luto — futuro.”<sup>6</sup> Ou ainda: “Introdução à música do Sangue — Romance — Breve”.<sup>7</sup> São romances e novelas que esperava um dia poder terminar. Lá estavam novamente Vila Velha, seus habitantes e, sinistro, como um personagem a transitar entre as histórias, a presença terrível do Mal.



FIGURA 2 Lúcio Cardoso

Após o derrame, Lúcio realiza diversas exposições de seus quadros e recebe, em 1966, o Prêmio Machado de Assis, concedido pela Academia Brasileira de Letras, pelo conjunto da obra. A esperança termina em 24 de setembro de 1968, quando um derrame fatal silencia, para sempre, o inquieto Corcel de Fogo<sup>8</sup>.

6 CARDOSO, Maria Helena. *Vida/Vida*, 1973, p. 237.

7 *Ibid.*, p. 260.

8 Clarice chama Lúcio de “Corcel de Fogo” numa crônica publicada em 1973, no *Jornal do Brasil*.



FIGURA 3 Sem Título — Guache sobre papel; 49 x 68 cm (Coleção particular)



FIGURA 4 Sem Título — Guache sobre papel; 32 x 42 cm (Coleção particular)



FIGURA 5 Sem Título — Óleo sobre tela; 59 × 72,5 cm (Coleção particular)



FIGURA 6 Sem Título — Óleo sobre tela; 53,5 × 74 cm (Coleção particular)

## REFERÊNCIAS

- CARDOSO, Lúcio. *Maleita*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- . *Salgueiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- . *A Luz no subsolo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- . *Dias Perdidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- . *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- . *O viajante* (Inacabado). Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- . *Inácio, O enfeitado e Baltazar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- . *Céu escuro*. Rio de Janeiro: Vamos Ler!/A Noite, 1940.
- . *O desconhecido, Mãos vazias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- . *O mistério dos MMM*. Coordenação de João Conde. Rio de Janeiro: Ediouro, 1962.
- . *Histórias da lagoa grande*. Porto Alegre: Globo, 1939.
- . *Poesia Completa*. Organizado por Ézio Macedo Ribeiro. São Paulo: ———.
- . *Diários*. Organizados por Ézio Macedo Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- . *Contos da ilha e do continente*. Organizado por Valéria Lamego. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- . *Três histórias da província*. (Mãos Vazias, O desconhecido e A professora Hilda). Rio de Janeiro: Bloch, 1969.
- . *Três histórias da cidade*. (Inácio, O anfiteatro e O enfeitado). Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1969.
- CARDOSO, Maria Helena. *Por onde andou meu coração*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- . *Vida/Vida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- CARELLI, Mário. *Corcel de fogo: Vida e obra de Lúcio Cardoso (1912–1968)*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

# CLÁUDIO MANUEL DA COSTA, POETA DAS MINAS GERAIS

ANDRÉA SIRIHAL WERKEMA

Dedicado a Melânia Silva de Aguiar,  
leitora de Cláudio

1.

*Não são estas as venturosas praias da Arcádia, onde o som das águas inspirava a harmonia dos versos. Turva, e feia, a corrente destes ribeiros, primeiro que arrebate as ideias de um Poeta, deixa ponderar a ambiciosa fadiga de minerar a terra, que lhes tem pervertido as cores.*

Cláudio Manuel da Costa nasceu no sítio de Vargem do Itacolomi, distrito da Vila de Nossa Senhora do Ribeirão do Carmo, futura Mariana, em 1729, e veio a morrer no contexto da Inconfidência Mineira em Vila Rica, hoje Ouro Preto, em 1789<sup>1</sup>. Sua educação formal se deu primeiro entre os jesuítas, no colégio do Morro do Castelo no Rio de Janeiro, onde esteve durante alguns anos de sua adolescência (provavelmente entre 1745 e 1749), até partir para Portugal em 1749, para estudar Cânones em Coimbra. Uma vez formado, em 1754 já está de volta às Minas Gerais, de onde não mais saíria.

Já em sua formação fica clara a dualidade que marcará toda a sua vida afetiva e intelectual, de fidelidade dupla<sup>2</sup> à colônia em que nasceu e à metrópole a que devia suas referências de homem de seu tempo. Não existe ainda o Brasil no sentido pleno da palavra, tem-se uma colônia de Portugal, em tudo submetida à coroa portuguesa, que arbitrava com mão de ferro, principalmente na capitania das Minas Gerais, marcada desde sempre pela exploração do ouro e dos diamantes que traziam riqueza, fausto, sofrimento, traição. A trajetória de Cláudio Manuel da Costa, como poeta e como homem de lei, é a trajetória do homem culto da colônia: ocupou cargos públicos em sua terra, envolveu-se com a mineração de ouro, feita por seus escravos, atuou como advogado em inúmeros processos; nunca se casou, mas viveu décadas ao lado de Francisca Arcângela de Souza, escrava alforriada, com quem teve cinco filhos; escreveu e publicou poesia, assumindo as vestimentas do pastor ilustrado, leu o que podia e o que não devia, enredou-se em uma conjuração contra a coroa portuguesa, morreu, ou matou-se, preso por crime de lesa majestade, quando já tinha sessenta anos, e podia almejar a uma velhice tranqüila.

Destaca-se, portanto, mesmo em exame rápido de sua vida, a dupla filiação do homem

de letras do século XVIII, momento em que a vida intelectual não se separa da esfera pública e da sociabilidade expressa em obras literárias que conversam diretamente com os eventos e os personagens da época e do local. Não existe, para Cláudio Manuel da Costa, uma poesia subjetiva, no sentido do solipsismo romântico que logo mudará a ideia de envolvimento entre poeta e obra. O poeta do XVIII, ao vestir sua roupagem de pastor neoclássico, abre-se para toda a tradição clássica e busca o diálogo com o seu ambiente, para o qual efetivamente gostaria de colaborar com seus elogios e/ou críticas aos poderosos e aos governantes que podem intervir, de maneira efetiva, na melhoria das condições de funcionamento de uma dada sociedade. São outros os tempos, não há ainda a ideia de uma nação independente, não há um desejo de separação de Portugal, elo da colônia com o Ocidente. Mas há sim o desejo de acabar com os desmandos e a corrupção da coroa e de seus representantes, há a admiração pelo déspota ilustrado, há a vontade de maior autonomia para a capitania das Minas Gerais, fonte da riqueza da coroa, espoliada, desde sempre, de seus recursos naturais sem receber em troca as melhorias devidas.

Cláudio Manuel da Costa, poeta e advogado, homem culto, formado na tradição clássica e leitor atento dos modernos, consciente de seu duplo compromisso, com o mundo que o viu nascer e com o mundo a que devia sua formação erudita, é o primeiro grande arquétipo de nosso dilaceramento afetivo, político, cultural de (ex-)colônias. Sua poesia traz as marcas de uma paisagem dissonante que se mostra pelas frinchas da paisagem árcade convencional. Some-se a isso, ainda, o seu pendor para uma visão de mundo preciosa, barroquizante, cindida

1 Para informações mais completas sobre a vida — e a morte — de Cláudio Manuel da Costa, conferir o livro de SOUZA, Laura de Mello e. *Cláudio Manuel da Costa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

2 A expressão “dupla fidelidade”, para caracterizar Cláudio Manuel da Costa e sua obra, é de CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. vol. I. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia, 1993. p. 87.

entre luz e sombra, moldada no contato com os jesuítas e com o persistente resquício seiscentista na arquitetura e no urbanismo da colônia, nas suas práticas religiosas, festivas e conviviais, resquício que adentrará o século XVIII e chegará mesmo ao alvorecer do século da independência, mostrando a força de uma cultura ibérica católica e contrarreformista em conluio com o mundo que se erguia das contradições da colônia. Dessas contradições sairá a voz de Cláudio Manuel da Costa, ou Glauceste Satúrnio, um dos maiores poetas da língua portuguesa.

## 2.

*Se não for muita a tua maldade, sempre  
hás de confessar que algum agradecimento  
se deve a um Engenho, que desde os sertões  
da Capitania das Minas Gerais aspira a  
brindar-te com o pequeno obséquio destas  
Obras. Conheço que só entre as delícias  
do Pindo se podem nutrir aqueles espíritos,  
que desde o berço se destinaram a tratar  
as Musas: e talvez nesta certeza imaginou  
o Poeta desterrado que as Cícladas do mar  
Egeu se tinham admirado de que ele pu-  
desse compor entre os horrores das embra-  
vecidas ondas.*

Cláudio Manuel da Costa publicou as suas *Obras* em 1768, pela Oficina de Luiz Secco Ferreira, em Coimbra. Essa reunião de poemas foi a última publicação feita em vida do poeta, mas está longe de ser a conclusão de sua obra, como se pode verificar na edição preparada por Melânia Silva de Aguiar e publicada em 1996 pela Editora Nova Aguilar, sob organização de Domicio Proença Filho, até agora a reunião mais completa da obra do autor de Mariana.

O poema épico *Vila Rica*, por exemplo, terminado em 1773, só ganhou forma completa em livro postumamente, no século seguinte, em 1839, por tipografia de Ouro Preto (eram os tempos posteriores à Independência, e o Brasil podia, enfim, publicar livros).

Recuperando de forma ligeira o seu percurso poético, cumpre lembrar que o próprio Cláudio arrolou, em cartas escritas à Academia Brasileira dos Renascidos, da Bahia, em 1759, uma série de obras suas, escritas até aquela data, das quais não se tem mais notícia nenhuma — temos apenas os títulos,

pois provavelmente não teriam sido publicadas. Entre elas, no entanto, alguns poemas já publicados em Portugal pelo jovem poeta que aí estudava, como o *Culto Métrico* (1749), o *Munúsculo Métrico* (1751), e o *Epicédio* (1753), todos os três exemplares de poesia encomiástica, de ocasião, e pesadamente longos e barrocos em linguagem e imagens. Mostram um jovem poeta já interessado em cortejar os poderosos, mas ainda preso a uma estética que ia se tornando cada vez mais malvista e ultrapassada, como o próprio Cláudio dirá em seu “Prólogo ao Leitor”, escrito para as *Obras* de 1768.

Este livro, publicado quando o poeta já tinha quase quarenta anos, junta grande parte de sua produção poética e é com certeza o conjunto de poemas de maior qualidade literária na obra de Cláudio Manuel da Costa. Aí estão cem excelentes sonetos (quatorze deles em italiano, a língua árcade por excelência), mais uma reunião representativa de Éclogas, Epístolas, Romances, Cantatas, entre outros gêneros líricos que atestam a adequação do poeta ao novo estilo, moderno, árcade; a “Fábula do Ribeirão do Carmo”, poema que tematiza em metamorfose ovidiana a origem do rio pátrio; tudo encabeçado por um “Prólogo” que apresenta com clareza ao leitor o lugar ambíguo ocupado por este poeta que nasceu nas brenhas, aprendeu a ser civilizado na metrópole, mas voltou a sua terra para aí pensar: “aquele que enfermou de desgraçado”. As *Obras* juntam uma produção que deve ter se iniciado ainda em Coimbra, na época dos estudos do poeta, e se estendido pelos anos passados já de novo nas Minas, até 1767, de quando deve datar ao menos um dos poemas, dedicado a amigo do poeta que falecera naquele ano. Trata-se, portanto, de coletânea bastante representativa da poesia de Cláudio Manuel da Costa, que mostrava empenho em limar e emendar a sua obra, em adaptá-la ao novo gosto literário, em organizá-la à maneira neoclássica que era demandada em seu tempo; o esforço é visível nos gêneros visitados pelo poeta, nas inúmeras citações e alusões a autores clássicos e classicistas, gregos, latinos, portugueses, italianos etc., no diálogo forte com a tradição da poesia lírica universal — ocidental, é claro.

A esse livro, juntaram-se, além do épico *Vila Rica*, vários outros conjuntos de obras que permaneceram inéditas (ou publicadas

em periódicos de difícil acesso) até o século XX: oito sonetos escritos para as *Obras*, mas retirados da publicação final; um conjunto de poemas recitados em Vila Rica em 1768, quando da posse do novo governador, o conde de Valadares, precedidos do drama *O Parnaso obsequioso*, escrito à maneira de Metastásio. Duas traduções de óperas deste autor italiano, mestre dos árcades: *Comédia do mais heroico segredo – Artaxerxe* e *Ópera de Demofoonte em Trácia*. Poemas já tardios reunidos em caderno manuscrito, dedicados a figuras importantes das Minas Gerais, nas décadas de 1770 e 1780. Vários poemas esparsos, alguns de atribuição certa a Cláudio Manuel, outros ainda em situação de dúvida.<sup>3</sup>

A imagem que nos fica é de um poeta produtivo — pois ao mesmo tempo homem público e advogado de causas particulares —, engajado nas questões de seu tempo e de sua terra, mas também ligado por laços fortes a toda a tradição literária clássica. Tal dupla fidelidade aparecerá ao longo de toda a sua obra nas alegorias e metáforas que inserem as imagens das pedras intratáveis da pátria nas paisagens bucólicas da convenção, em convivência intranquila com suas plantas e animais de praxe, nos rios pátrios que vão se opor aos rios de Portugal, uns sujos e enlameados pela atividade mineradora, outros plácidos, brilhantes, representativos do equilíbrio alcançado pela civilização, pela razão, pelas luzes do século XVIII.

3.

*O canto, pois, que a minha voz derrama,  
Porque ao menos o entoa um Peregrino,  
Se faz digno entre vós também de fama.*

O “Prólogo ao Leitor”, que antecede os poemas das *Obras*, de 1768, é um texto curto,

mas muito elucidativo da postura poética de Cláudio Manuel da Costa, e de sua *persona* pastoril, Glauceste Satúrnio<sup>4</sup>. Tecido pesadamente alusivo, cheio de citações, o “Prólogo” pede emprestado a Ovídio, em sua condição de exilado, desterrado, um *páthos* de sofrimento, mas sofrimento tradicional, bastante conhecido por todo um público leitor dos clássicos. De fato, Ovídio, o romano exilado de sua pátria, é o símbolo maior do poeta que forceja por escrever mesmo em meio a uma terra bárbara, longe dos conterrâneos e da língua natal.

*Se não for muita a tua maldade, sempre  
hás de confessar que algum agradecimen-  
to se deve a um Engenho, que desde os  
sertões da Capitania das Minas Gerais  
aspira a brindar-te com o pequeno obsé-  
quio destas *Obras*. Conheço que só entre  
as delícias do Pindo se podem nutrir  
aqueles espíritos, que desde o berço se  
destinaram a tratar as Musas: e talvez  
nesta certeza imaginou o Poeta desterra-  
do que as Cícladas do mar Egeu se tinham  
admirado de que ele pudesse compor en-  
tre os horrores das embravecidas ondas.<sup>5</sup>*

Cláudio Manuel traça um paralelo entre sua situação e a do “Poeta desterrado”, que ganha em ressonância ao lembrarmos que o desterro de Cláudio se dá em sua própria terra. Contradição bela e dolorosa, porque o poeta mineiro não deixa de reafirmar seu amor pela pátria:

*Não permitiu o Céu que alguns influxos,  
que devi às águas do Mondego, se pros-  
perassem por muito tempo: e destinado  
a buscar a Pátria, que por espaço de  
cinco anos havia deixado, aqui entre a  
grossaria dos seus gênios, que menos*

3 O percurso poético completo, com a descrição de cada conjunto de poemas, obras publicadas ou manuscritas de Cláudio Manuel da Costa pode ser lido em AGUIAR, Melânia Silva de. A trajetória poética de Cláudio Manuel da Costa. In: PROENÇA FILHO, Domicio (Org.). *A poesia dos inconfidentes*: poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto. Artigos, ensaios

e notas de Melânia Silva de Aguiar [et. al.]. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

4 Conferir a leitura feita por ALCIDES, Sérgio. *Estes penhascos*: Cláudio Manuel da Costa e a paisagem das Minas 1753–1773. São Paulo: Hucitec, 2003, pp. 93–108, do “Prólogo ao Leitor”, com o mapeamento das referências.

5 PROENÇA FILHO, Domicio (Org.). *A poesia dos inconfidentes*: poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto. Artigos, ensaios e notas de Melânia Silva de Aguiar [et. al.]. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. p. 47.

pudera eu fazer que entregar-me ao ócio, e sepultar-me na ignorância! Que menos, do que abandonar as fingidas Ninfas destes rios e no centro deles adorar a preciosidade daqueles metais, que têm atraído a este clima os corações de toda a Europa! Não são estas as venturosas praias da Arcádia, onde o som das águas inspirava a harmonia dos versos. Turva, e feia, a corrente destes ribeiros, primeiro que arrebate as ideias de um Poeta, deixa ponderar a ambiciosa fadiga de minerar a terra, que lhes tem pervertido as cores.

A desconsolação de não poder subestabelecer aqui as delícias do Tejo, do Lima e do Mondego me fez entorpecer o engenho dentro do meu berço, mas nada bastou para deixar de confessar a seu respeito a maior paixão. Esta me persuadiu a invocar muitas vezes e a escrever a Fábula do Ribeirão do Carmo, rio o mais rico desta Capitania, que corre e dava o nome à Cidade Mariana, minha pátria, quando era Vila<sup>6</sup>.

De forma bem clara, aparece aí o desenho paradoxal de fidelidade: por um lado, ao sair da pátria, o poeta encontra seu lugar de eleição junto às delícias dos rios portugueses e suas ninfas benfazejas — lugar de inspiração, harmonia, ventura. O retorno à pátria faz necessário encarar, por outro lado, os rios turvos e feios, que em vez das ninfas têm a oferecer os metais preciosos, que acordam nos homens a ganância, a ambição. No entanto, e eis o cerne dessa poesia, o amor à pátria resiste mesmo ao impulso para a selvageria, a grosseria, o ócio de um engenho que corre o risco de se entorpecer longe dos influxos da civilização, e o poeta admite que o feio rio pátrio é uma de suas maiores inspirações. Essa passagem do “Prólogo” retorna, traduzida em versos, no “Soneto II” das *Obras*:

Leia a posteridade, ó pátrio Rio,  
Em meus versos teu nome celebrado,  
Por que vejas uma hora despertado  
O sono vil do esquecimento frio:

Não vês nas tuas margens o sombrio,  
Fresco assento de um álamo copado;  
Não vês Ninfa cantar, pastar o gado  
Na tarde clara do calmoso estio.

Turvo, banhando as pálidas areias  
Nas porções do riquíssimo tesouro  
O vasto campo da ambição recreias.

Que de seus raios o Planeta louro  
Enriquecendo o influxo em tuas veias  
Quanto em chamas fecunda, brota em ouro.<sup>7</sup>

Soneto lindíssimo, de tonalidade barroca em seu uso do *chiaroscuro* que opõe a água turva e o metal dourado, o verão e a escuridão fria do esquecimento, o sol e o fundo negro do rio, é também poema de declaração, ou mesmo de engajamento, de um poeta que reconhece a feiura de sua terra — rica e abandonada, outra contradição formadora —, mas deseja, mesmo assim, elevá-la a um lugar no mundo das belas letras, à posteridade. A fuga ao esquecimento via poesia é *tópos* clássico por excelência, e aqui comparece de forma complexa, pois a afirmação de uma poesia da colônia é também carregada de implicações. A imagem do rio clássico, fresco, claro, ladeado pelos álamos e habitado pelas ninfas, é bandeira de um valor literário inegável, e, além de *locus amoenus*, é símbolo de uma cultura polida e refinada, e é avesso e complemento do rio turvo e feio, despido de toda placidez — e alimento para a ambição vil.

Correndo o risco do anacronismo, poderíamos enxergar aí já uma reivindicação política, na medida em que o poeta celebra o rio apesar de tudo o que o torna alheio ao mundo da beleza, da harmonia, da clareza. Forçando a porta da Arcádia, Cláudio Manuel da Costa, pastor rústico ao pé da letra, entra, com seus rios turvos e suas pedras intratáveis, no mundo do código pastoril, expandindo o sentido de uma convenção clássica para incluir aí a ideia de um mundo novo, em processo de formação, e formação alheia — outra — à tranquilidade e ao equilíbrio desejados como ponto de fuga nesse cenário idílico e intocado ao longo de um *continuum* iniciado pelos poetas da Grécia clássica.

Por isso, ao retomar o “Prólogo ao Leitor”, passa a ser interessante imaginar o que, na verdade, almeja o poeta com o uso retórico de imagens de sua inadequação como poeta

6 *Ibid.*, p. 47.

7 *Ibid.*, pp. 51–2.

árcade: apesar de conhecer o mundo das musas, dele teve que se apartar por contingências da vida; mas, ao insistir na poesia, estaria desviando o sentido primeiro da convenção refinadamente árcade, pastoril, idílica? Pelo lado retórico não, pois o *locus terribilis* é previsto como o lugar do desterrado, do amaldiçoado, do abandonado por Deus. De temperamento melancólico, tendendo à ideia de cisão interna, de consciência dilacerada, a poesia de Cláudio Manuel encontra na descrição de rochas, despenhadeiros, água bravia, “sertões” e rios escuros um correlativo evidente para suas inquietações e insatisfações. Mas é bastante atraente, por ser o poeta quem é, ou seja, homem luso-brasileiro nascido na colônia, imaginar um movimento de autoconsciência que não desafia exatamente a convenção, mas a utiliza de maneira peculiar, própria, adequada às necessidades expressivas deste poeta do século XVIII, cultor da tradição retórica e poética do Ocidente.

O poeta continua, em seu “Prólogo”, o jogo retórico da modéstia, ao admitir que sua poesia é ainda muito ornada, elegante — vezo seiscentista que Cláudio procura desculpar:

Bem creio que te não faltará que censurar nas minhas *Obras*, principalmente nas *Pastoris* onde, preocupado da comua opinião, te não há de agradar a elegância de que são ornadas. Sem te apartares deste mesmo volume, encontrarás alguns lugares que te darão a conhecer como talvez me não é estranho o estilo simples, e que sei avaliar as melhores passagens de Teócrito, Virgílio, Sanazaro e dos nossos Miranda, Bernardes, Lobo, Camões etc. Pudera desculpar-me, dizendo que o gênio me fez propender mais para o sublime: mas, temendo que ainda neste me condenes o muito uso das metáforas, bastará, para te satisfazer, o lembrar-te que a maior parte destas *Obras* foram

compostas ou em Coimbra, ou pouco depois, nos meus primeiros anos, tempo em que Portugal apenas principiava a melhorar de gosto nas belas letras. A lição dos Gregos, Franceses e Italianos, sim, me fizeram conhecer a diferença sensível dos nossos estudos e dos primeiros Mestres da Poesia. É infelicidade que haja de confessar que vejo e aprovo o melhor, mas sigo o contrário na execução.<sup>8</sup>

Citando, ao final, Ovídio, o poeta admite conhecer o “estilo simples”, menos carregado de metáforas, mais moderno, melhor. Mas assume o temperamento — “gênio” — e usa como desculpa a juventude, o que não corresponde inteiramente à verdade, tendo a maioria dos poemas das *Obras* sido escrita mais provavelmente quando o poeta já estava de volta às Minas Gerais. A admissão de estar em um entre-lugar, nem mais apenas cultor do estilo sublime, nem totalmente adaptado ao estilo simples, é mais um indício da autoconsciência do poeta mineiro, no sentido de estarmos diante de alguém que reconhecia suas deficiências ou mesmo as justificava. Porque o estar em uma encruzilhada era, para Cláudio Manuel da Costa, muito provavelmente, a situação natural: entre estilos, entre pátrias, entre culturas<sup>9</sup>. Mas essa percepção, que nos parece hoje óbvia e natural, não viria de maneira fácil para um poeta de formação clássica: tudo o que levava a querer a semelhança, a continuidade, e a paisagem da pátria mineira era por demais diferente, por demais contrastante, aceitando melhor a poética exagerada do Seiscentismo do que a imagística convencional do retiro pastoril. A lista de autores clássicos ou classicistas fornecida por Cláudio Manuel em seu “Prólogo ao Leitor” atesta o conhecimento do cânone neoclássico, mas o poeta confessa nem sempre ter estado à altura dos desejos da opinião comum — que parece ser antes a opinião dos leitores

8 Ibid., pp. 47–8.

9 “Acreditamos que se possa depreender na obra deste poeta uma linha evolutiva que parte de uma forte impregnação barroca que se vai diluindo ou tomando feições novas sem nunca desaparecer completamente. O conflito que se estabelece entre as duas tendências estéticas

dominantes no tempo informam ou geram, por outro lado, outros tipos de oposição dentro da obra, como, por exemplo, o já suficientemente ressaltado por Antonio Candido da fidelidade estética e da fidelidade afetiva; o da imitação do modelo e o da contribuição individual; ou, ainda, o do aproveitamento de uma realidade ‘fantástica’, idealizada, e

o de uma realidade ‘icástica’, individualizada.” AGUIAR, Melânia Silva de. *O jogo de oposições na poesia de Cláudio Manuel da Costa*. Tese de doutoramento. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1973. pp. 13–4. Disponível em <bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/BUBD-9JGNQY>.

portugueses<sup>10</sup> que dos brasileiros, já que estes, como reconhece em si mesmo o próprio poeta, seriam anacrônicos por natureza:

Contra esta obstinação não há argumento: e sendo empresa dificultosa acomodar semelhante gênero de iguaria ao paladar de todos (porque uns o têm muito entorpecido, e outros demasiadamente delicado) contentar-me-ei com que nestas *Obras* haja alguma cousa que te agrade, ainda que uma grande parte te desgoste. A experiência do contrário me fará condenar o teu gênio, ou de indiscreto, se tudo aprovas, ou de invejoso se nada louvas.<sup>11</sup>

O uso da *captatio benevolentiae* não é aqui, portanto, apenas retórico: é uma afirmação dentro da temporalidade do gosto, uma reivindicação por um gosto diferente, ainda não no sentido político e cultural que vamos reivindicar a partir de certo momento do século XIX, mas de uma diferença que justifique certas asperezas, certas indecisões que podem ferir a sensibilidade do leitor “civilizado”, representado aqui pelo leitor português das *Obras*.

#### 4.

*Continuamente estou imaginando  
Se esta vida, que logro, tão pesada  
Há de ser sempre aflita, e magoada,  
Se com o tempo enfim se há de ir mudando*

A poesia de Cláudio Manuel da Costa é, sem sombra de dúvidas, uma poesia melancólica, afetada por indistigável pessimismo frente à existência; uma das imagens mais comuns em sua lírica é a figura do pastor em sofrimento, seja pelo abandono da pastora amada, cuja marca é a “fereza”, seja pelas mudanças da fortuna, seja pela saudade da pátria. Glauceste Satúrnio carrega, mesmo em seu nome, a filiação ao deus mitológico do tempo (Saturno ou Cronos), e ao planeta que rege os

afetados pela bile negra, a melancolia. Já o “Soneto III” de suas *Obras* anuncia os matizes de uma poesia muito pouco solar, bastante inclinada às lágrimas:

Pastores, que levais ao monte o gado,  
Vede lá como andais por essa serra,  
Que para dar contágio a toda a terra  
Basta ver-se o meu rosto magoado:

Eu ando (vós me vedes) tão pesado,  
E a Pastora infiel, que me faz guerra,  
É a mesma, que em seu semblante encerra  
A causa de um martírio tão cansado.

Se a quereis conhecer, vinde comigo,  
Vereis a formosura, que eu adoro;  
Mas não; tanto não sou vosso inimigo:

Deixai, não a vejais; eu vo-lo imploro;  
Que se seguir quiserdes o que eu sigo,  
Chorareis, ó Pastores, o que eu choro.<sup>12</sup>

Sofrimento e certa resignação em sofrer, males cujo contágio o pastor não deseja a seus pares, são evidentes e constituem o cerne de uma cosmovisão muito mais próxima do Seiscentismo do que da ideia de um mundo salvo pela razão, de uma natureza harmônica e equilibrada. O tom da poesia de Cláudio Manuel nunca será inteiramente árcade, mesmo que, no fim da vida, seus escritos ganhem uma feição mais ilustrada, de intervenção junto aos poderosos — mais um dos aspectos da poesia neoclássica que escapa aos leitores pós-românticos, avessos a uma possível funcionalidade da poesia dentro da sociedade. No entanto, essa poesia melancólica não deixa de vestir-se com as cores de seu tempo, e apresenta os marcadores de situação poética apreensível pelo gosto árcade. É justamente o pastor, personagem metonímica do *locus amoenus* árcade, que irá, na poesia de Cláudio Manuel, representar a dor, o estado de acídia, a paralisia da vontade — o movimento, quando o há, é quase sempre metafórico, à

10 “No Prólogo a suas *Obras*, Cláudio Manuel mostra-se a par de todo esse debate — até mesmo na terminologia usada. Dirige-se ao leitor residente em Portugal e se refere também a polêmicas da cultura letrada portuguesa posteriores à

fundação da Arcádia — como a discussão sobre a *adequatio* no ‘estilo simples’ [...]”. ALCIDES, Sérgio. *Estes penhascos*: Cláudio Manuel da Costa e a paisagem das Minas 1753–1773. São Paulo: Hucitec, 2003. p. 76.

11 PROENÇA FILHO, Domicio (Org.). op. cit., p. 48. Ao final do trecho, Cláudio Manuel cita novamente, agora um epigrama latino de John Owen (1564–1622).

12 *Ibid.*, p. 52.

maneira da metamorfose ovidiana. Assim o pastor Fido (que sofre em tantos poemas das *Obras*), endurecido de dor, se transforma em pedra (“Soneto XXII”):

Neste álamo sombrio, aonde a escura  
Noite produz a imagem do segredo,  
Em que apenas distingue o próprio medo  
Do feio assombro a hórrida figura;

Aqui, onde não geme, nem murmura  
Zéfiro brando em fúnebre arvoredo,  
Sentado sobre o tosco de um penedo,  
Chorava Fido a sua desventura.

Às lágrimas a penha enternecida  
Um rio fecundou, donde manava  
D’ânsia mortal a cópia derretida.

A natureza em ambos se mudava:  
Abalava-se a penha comovida,  
Fido, estátua da dor, se congelava.<sup>13</sup>

A mudança da cena aprazível para a paisagem horrenda (visível em todo o léxico do poema: sombrio, escura, noite, medo, feio, assombro, hórrida, fúnebre, tosco, dor...) não é fortuita, claro, mas outra inversão importante da paisagem é a comoção da pedra, cujas lágrimas dão origem a um rio, e o correspondente endurecimento — ou petrificação — do ser capaz de emoção. Figura radical da melancolia, o pastor Fido metamorfoseado em pedra mostra uma outra Arcádia, não amena, não suave, não indulgente. Seria o caso de discutir a frequência da paisagem carregada de tristeza na poesia de Cláudio, não apenas a partir de um ponto de vista da fidelidade afetiva à terra natal, mas a partir de sua cosmovisão enquanto homem do limiar — indeciso quanto a um estilo, a uma paisagem, a uma convenção. Podemos, portanto, mesmo dentro das concepções retóricas que regem o pensamento setecentista, buscar um caminho para o entendimento da poesia de Cláudio Manuel da Costa. Sua indecisão entre dois mundos, em sentido lato, define a escolha das tópicos dentro de um leque de estilos a sua disposição: “Não obstante, sua atitude em relação ao legado barroco não foi de repulsa, e sim de criteriosa seletividade; abandonado o cultismo teatral, Cláudio guardou a técnica barroca no que ela possuía de plena funcionalidade estética.”<sup>14</sup>

Ora, essa funcionalidade se presta como luva às necessidades de representação de mundo na poesia de Cláudio Manuel da Costa, que era árcade até certo ponto: um árcade envenenado pela experiência colonial que muda as cores e os ares da cena amena para algo mais problemático. Sobre a convenção do pastor apaixonado, ou enlouquecido de amor por pastora indiferente, o poeta vai criar um universo de desequilíbrio, por vezes caótico, em que os elementos da natureza ferem ao invés de apaziguar. Veja-se o “Soneto XII”, em que a presença do sol está longe de ser indício de alegria:

Fatigado da calma se acolhia  
Junto o rebanho à sombra dos salgueiros,  
E o Sol, queimando os ásperos oiteiros,  
Com violência maior no campo ardia.

Sufocava-se o vento, que gemia  
Entre o verde matiz dos soveiros;  
E tanto ao gado, como aos Pegureiros  
Desmaiava o calor do intenso dia.

Nesta ardente estação, de fino amante  
Dando mostras Daliso, atravessava  
O campo todo em busca de Violante.

Seu descuido em seu fogo desculpava,  
Que mal feria o Sol tão penetrante,  
Onde maior incêndio a alma abrasava.<sup>15</sup>

A cena do verão abrasador, do sol que imobiliza animais, plantas e mesmo o vento, é correlativo óbvio da paixão que queima no peito de Daliso, outro pastor sempre triste ao longo dos poemas das *Obras* — um dos criptônimos do próprio Cláudio.<sup>16</sup> É visível no soneto a caracterização do campo convencional, com o gado, o salgueiro, os cães pastores e todo o verde ao

13 Ibid., pp. 60–1.

14 MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides*: breve história da literatura brasileira – I. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979. p. 29.

15 PROENÇA FILHO, Domicio (Org.). op. cit., p. 56.

16 Conferir “Daliso, o pastor triste”. In: LOPES, Hélio. *Letras de Minas e outros ensaios*. São Paulo: Edusp, 1997. pp. 109–15.

redor. Mas o sol arde, em exagero, e cria uma atmosfera de paralisia muito mais próxima à representação da melancolia do que da natureza domesticada e amena da convenção pastoril — porque a natureza aí representada não tem nada de localista, é uma paisagem convencional que se encontra em estado alterado. Nesse calor abafado, debaixo de sol violento, só se move, enlouquecido, Daliso, que busca incessante por sua amada Violante — justifica-se, o pastor, por carregar em si fogo muito mais abrasador do que o do sol. Daliso queima, nas metáforas da paixão alucinada, tão pouco adequadas ao meio árcade. Há muito de doentio nesse pastor que se deixa desequilibrar de maneira tão gritante pelo amor; mas esta é a tônica do sofrimento amoroso dos pastores de Cláudio Manuel da Costa. Veja-se mais um soneto (XXVI) em que a paixão causa, literalmente, estrago ao redor do amante:

Não vês, Nise, este vento desabrido,  
Que arranca os duros troncos? Não vês esta,  
Que vem cobrindo o Céu, sombra funesta,  
Entre o horror de um relâmpago incendiado?

Não vês a cada instante o ar partido  
Dessas linhas de fogo? Tudo cresta,  
Tudo consome, tudo arrasa, e infesta,  
O raio a cada instante despedido.

Ah! não temas o estrago, que ameaça  
A tormenta fatal; que o Céu destina  
Vejas mais feia, mais cruel desgraça:

Rasga o meu peito, já que és tão ferina;  
Verás a tempestade, que em mim passa;  
Conhecerás então o que é ruína.<sup>17</sup>

O paralelo entre a natureza revolta, terrível, e o que se passa no peito do pastor, vítima do amor pela ferina Nise, cria de novo uma imagem de desequilíbrio: é a tempestade, com seu vento forte, sua escuridão, o relâmpago, que vão arrasando tudo sobre a terra. Este soneto se opõe em imagens ao “Soneto XII”, de extrema luz e calor; mantém, no entanto, a ideia do fogo, aqui nos raios que consomem tudo por onde caem. O que importa, no entanto, é a imagem de radical sofrimento, de destruição causada pelo amor não correspondido. “Rasga o meu peito”, diz o pastor, num convite à violência que ecoa o que já lhe fora causado pela pastora: “Conhecerás então o que é

ruína.” Natureza convencional, mas convulsionada: a dor amorosa em Cláudio está mais próxima da desordem do mundo que causa o sofrimento metafísico do homem seiscentista do que da afabilidade recriada, por exemplo, nas líras de Gonzaga em que Marília e Dirceu convivem bem e trocam gentilezas.

Mas não apenas pela crueldade da pastora sofre o pastor: ele enfrenta a morte da amada, inscrita também nas mudanças, de mau agouro, que pode ler na natureza como em um livro. Veja-se no “Soneto XCIX” mais um exemplo da natureza — outrora plácida — que se transforma pela dor, ou pelo anúncio da dor:

Parece, ou eu me engano, que esta fonte  
De repente o licor deixou turvado;  
O Céu, que estava limpo e azulado,  
Se vai escurecendo no horizonte:

Por que não haja horror, que não aponte  
O agouro funestíssimo, e pesado,  
Até de susto já não pasta o gado,  
Nem uma voz se escuta em todo o monte.

Um raio de improviso na celeste  
Região rebentou: um branco lírio  
Da cor das violetas se reveste;

Será delírio! não, não é delírio.  
Que é isto, Pastor meu? que anúncio é este?  
Morreu Nise (ai de mim!), tudo é martírio.<sup>18</sup>

O lírio branco que se torna roxo, cor da paixão e da morte: delírio? Não, a morte de Nise, pastora cruel, mas sua razão de viver, torna toda a natureza enlutada, escurece a água das fontes, anoitece o dia, espanta o gado e cala todo o monte. As imagens, belas e carregadas, nos trazem a ideia do martírio a ser enfrentado pelo pastor apaixonado, que se mostra na flor branca vestida agora para sofrer — como sobrevive o pastor, que sofre por amor, se perde o objeto que causa seu sofrimento? Não deixa de ser, de novo, um anúncio do estado de tristeza permanente desse sujeito amante: o presságio de mudança, encontrado em muitos poemas de Cláudio Manuel da Costa,

17 PROENÇA FILHO, Domicílio (Org.).  
op. cit., p. 62.

18 Ibid., pp. 95–6.

amedronta. Se o passado é melhor, mais feliz, de maior integração entre homem e natureza, o futuro é temido por sua imprevisibilidade. E o presente é fonte de dor.

Essa oposição entre um bom passado (em outro lugar) e um presente triste está bem exposta na bela “Écloga XIV – Alcino”, em que o pastor, hoje desterrado em meio a uma região distante, chora as saudades de Tisbe, que ficou longe, à beira do Mondego:

Em região distante,  
Aonde o Sol dourado  
Mal os raios estende sobre os montes,  
Em um sítio funesto e carregado,  
Alcino, que de Tisbe foi amante,  
Dos olhos duas fontes  
Derramava em seu líquido lamento,  
Dura e precisa lei do seu tormento.  
[...]  
Turvo e feio, um ribeiro  
O campo dividia  
Por entre as penhas com medonho estrondo.  
A vista se assustava, quando via  
Baixar seu curso de um soberbo oiteiro,  
Os troncos descompondo,  
As profundas raízes arrancando,  
Por onde a crespa enchente o vai levando.  
[...]  
Alegres praias, úmidas ribeiras  
Do Mondego, que plácido discorre,  
Que do olmo a copa em ramas lisonjeiras  
Com a sombra suavíssima socorre;  
Vós, que pelas campinas mais grosseiras,  
Que hoje o meu gado sei ventura corre,  
Trocadas fostes, quando a inveja tinha  
Postos os olhos na fortuna minha;  
[...]<sup>19</sup>

Contrastes violentos: *locus terribilis*, *locus amoenus*, presente e passado, a escuridão da paisagem pedregosa e a placidez suave das margens do Mondego, que aqui é luminar de civilização e índice de completude, felicidade: lá o pastor tinha perto de si o objeto de seu desejo, Tisbe.

Fazendo uma ilação arriscada, poderíamos imaginar que para um poeta colonial que reatualiza a sempiterna idade de ouro, para sempre perdida, irrecuperável, o presente só se transformará em bom futuro pela ação de homens fortes, o que aponta para a inclusão, em sua lírica, de vontades políticas. Eis que o poeta de fortes resquícios seiscentistas

encontrará assim um caminho para dentro da Ilustração: abandonando os poemas dos pastores melancólicos, Cláudio começa a almejar um futuro para sua terra; o objeto do desejo deixa de ser a pastora, a outra pátria perdida ou uma inapreensível cena festiva e amena — o desejo do poeta se volta agora para a pátria mineira, que deve voltar à sua vocação para o ouro, para a riqueza, renascida sob governos justos, sob déspotas ilustrados.

5.

*Que muito, ó Musas, pois que em fausto agouro  
Cresçam do pátrio rio à margem fria  
A imarcescível hera, o verde louro!*

Reconhece-se, dentro da trajetória poética de Cláudio Manuel da Costa, um avançar em direção aos interesses mais localistas, na medida em que a poesia de ocasião, que almeja falar aos poderosos da colônia (mesmo os que exercem esse poder de além-mar), pode ser considerada de teor localista. Porque a busca de melhorias para a sociedade das Minas setecentistas pela via da arte da palavra difere bastante do que entendemos como engajamento artístico depois da experiência romântica. Não há acusações ao governante (sendo a exceção aqui a sátira — anônima — das *Cartas chilenas*), há, antes de tudo, a tentativa de captar sua boa vontade para a terra e seus habitantes. Isso fica claro, por exemplo, no conjunto formado pela peça *O Parnaso obsequioso* e a sequência de poemas que, junto ao drama, teriam sido declamados na ocasião da chegada do novo governador às Minas Gerais, D. José Luiz Menezes, o Conde de Valadares, em setembro de 1768; o drama teria sido encenado na ocasião do aniversário de Valadares, em dezembro de 1768.<sup>20</sup>

Entre os poemas apresentados nesse conjunto, voltados para o elogio do novo governante e de sua família, mas também

19 Ibid., pp. 222–3.

20 Publicados pela primeira vez por Caio de Melo Franco, em 1931. Na edição preparada por Melânia Silva de Aguiar esse conjunto de textos está sob o nome de *O Parnaso obsequioso e Obras poéticas*. In: PROENÇA FILHO, Domicio (Org.). op. cit., pp. 307–45.

insistentes na relação que se estabelecia a partir dali entre o governador e a terra, “as Minas do Ouro” (em cujo seio renascerão os metais), encontra-se o belo soneto cuja abertura é a confissão do poeta, que admite ter alçado as ninfas dos rios lusos em detrimento das do pátrio rio; porém, agora é o momento de concentrar-se na riqueza da terra, e louvar aqueles que podem elevá-la:

*Invoca as Musas do País para cantar o nome dos Ilmos. Chefes dos Noronhas e Menezes.*

## VII

Ninfas do pátrio Rio, eu tenho pejo  
Que ingrato me acuseis vós outras, quando  
Virdes que em meu auxílio ando invocando  
As Ninfas do Mondego, ou as do Tejo.

Convosco um eco ao mundo dar desejo  
Maior que o bom Camões; ele, cantando  
O valor com que os mares vai cortando,  
Ao Gama lhe ganhou nome sobejo.

Mas vós quereis saber qual outra estuda  
Alta empresa o meu Canto? Oh! quantas  
vezes  
Ela é digna de vós, da vossa ajuda!

Dai-me vosso favor; que entre os arneses  
De Marte, eu louvarei com pena aguda  
A glória dos Noronhas, e Menezes.<sup>21</sup>

A esse poema se opõe, é claro, o célebre “Soneto LXXVI”, das *Obras*, cujos versos prometem eterna fidelidade ao rio Mondego: “De ti me apartarei; mas bem que ausente, / Desta lira serás eterno emprego, / E quanto influxo hoje a dever-te chego, / Pagará de meu peito a voz cadente”<sup>22</sup> (a referência ao “Soneto II”, para o pátrio rio, e à também citada “Écloga XIV” é óbvia e atesta a boa amarração interna da obra de Cláudio). Ambos os poemas estão sob a égide do clássico: o tema da saudade se junta ao da paisagem feliz, no poema coimbrão; o soneto mineiro reivindica a intervenção do bom governante na paisagem feroz da capitania natal. E o faz através das alusões, do pertencimento textual à tradição clássica — a voz do poema aqui almeja se equiparar a Camões, em sua ânsia de elevar a pátria. Lá o Gama, aqui os Noronhas e Menezes. Tudo sob o favor das ninfas do rio pátrio e também

de Marte, deus da guerra, que vem emprestar ao poema a solenidade necessária para as ações de Menezes na nova terra. Se as Minas são terra sem passado, o futuro encontra-se em construção, e o poeta é aí participante ativo. É preciso mão firme para mudar, como é preciso uma voz segura o suficiente para cantar a terra mineira — entre as armas de Marte vai se colocar o poema, e “a pena aguda” é aqui também instrumento de guerra. Porque a guerra, contrária à ideia de uma harmonia no mundo, é por vezes necessária, para mudar para melhor. A atitude enérgica do poeta dado à melancolia vem a ser uma grande mudança; ele procura intervir na realidade ao seu redor com as armas que tem: a voz, a pena, a palavra.<sup>23</sup> Isso ainda em 1768. Ao correr dos anos até a sua morte, essa atitude se torna mais visível, e a terra natal torna-se cada vez mais assunto da poesia de Cláudio Manuel, não apenas como uma paisagem que representa seu estranhamento frente ao mundo, mas como concretude histórica e política.

## 6.

*Cantemos, Musa, a fundação primeira  
Da Capital das Minas, onde inteira  
Se guarda ainda, e vive inda a memória  
Que enche de aplauso de Albuquerque a  
história.*

Poema épico em dez cantos, de versos decassílabos, o *Vila Rica* procura seguir os preceitos da épica, entrelaçando aos dados da história das Minas alguns eventos

21 *Ibid.*, pp. 337–8.

22 *Ibid.*, p. 85.

23 É sempre bom lembrar que os elogios de Cláudio Manuel aos governantes que iam e vinham não visam apenas às melhorias da capitania das Minas, mas também ao seu próprio interesse, para a possível obtenção de cargos e da boa vontade dos poderosos. No entanto, o discurso encomiástico é previsto na retórica e, nesse caso, a convenção casa-se tanto com os interesses privados quanto com os públicos do poeta. Seria redutor, em caso de poesia neoclássica, pensar no elogio apenas como louvação subserviente.

maravilhosos e/ou míticos, e criando uma figura heroica, Antonio de Albuquerque Coelho de Carvalho, governador da capitania de Minas e São Paulo a partir de 1709 e criador da vila que dá nome ao poema. Teria sido terminado em 1773, mas jamais foi publicado em vida do poeta, tendo muito provavelmente circulado na colônia em cópias manuscritas — sua publicação na íntegra data de 1839.

Não se pode dizer com certeza se o poema conseguiu levar a termo o que se propunha, já que o poeta demonstra ter gasto muito tempo e se empenhado em longas pesquisas para escrevê-lo; longo e irregular, alterna bons momentos com longas descrições enfadonhas, e nem sempre chega a criar personagens e peripécias que soem minimamente funcionais. A própria escolha do autor, de dotar o poema de um longo “Fundamento histórico”, com dados recolhidos de diversas fontes sobre a história das Minas, além de descrições de lugares visitados pelo próprio poeta, pode ter comprometido o estatuto poético — ou épico — do poema, apesar de fazer a delícia dos historiadores posteriores. Juntem-se a isso as inúmeras notas feitas pelo poeta ao longo do poema épico, que transformam o seu estatuto com sua carga informativa. Cláudio Manuel da Costa assevera, em seu “Prólogo”, que um dos esteios da veracidade dos fatos que levanta no *Vila Rica* é o fato de ter aí nascido e vivido. Nota-se que aqui, com mais clareza ainda que no “Prólogo ao Leitor” das *Obras*, o poeta se afirma como filho das Minas Gerais, e defensor de seu valor entre as nações:

*E se estas Minas, pelas riquezas que têm derramado por toda a Europa, e pelo muito que socorrem com a fadiga dos seus habitantes ao comércio de todas as nações polidas, eram dignas de alguma lembrança na posteridade, desculpa o amor da Pátria, que me obrigou a tomar este empenho, conhecendo tanto a desigualdade das minhas forças. Estimarei ver elogiada por melhor pena uma terra que constitui hoje a mais importante Capitania dos domínios de Portugal.*<sup>24</sup>

Eis que nem veracidade, nem amor à pátria podem garantir a qualidade do poema, mas sua escrita se justifica, no trecho citado, pela necessidade de deixar à posteridade alguma lembrança das Minas Gerais. Voltamos a uma

das tópicas já aventadas por Cláudio Manuel (“Soneto II”) para embasar o elogio ao pátrio rio; aqui isso se faz também, e de novo, com a lembrança da riqueza dessas terras, que socorrem a todas as nações polidas. Da rusticidade para a *politesse*, o ouro e os diamantes das Minas são motivos mais que concretos, sob o ponto de vista deste poeta, para que se cante a história desta terra.

O problema maior do poema, no entanto, parece ser uma questão de gênero: é possível ainda a forma épica, em momento tão tardio, e com tamanha bagagem histórica e ideológica? Ora, a epopeia sempre carregou conteúdo ideológico, mas, em contexto não moderno, o sentido do maravilhoso é funcional e não se distingue do que se quer veraz; daí no “Prólogo” citado encontramos certas afirmações: “Não é meu intento sustentar que eu tenho produzido ao Mundo um Poema com o caráter de épico [...]”; ou “Mas dou-te, que eu não te ofereça mais que uma composição em metro [...]”.<sup>25</sup> O modelo declarado de Cláudio Manuel da Costa é a *Henriade* (1723) de Voltaire, autor citado já no “Prólogo”, e o autor francês enfrentou as mesmas dificuldades em seu poema (dotou sua epopeia de fundamento histórico, no que foi acompanhado pelo poeta mineiro). No caso de Cláudio, porém, o incômodo era maior, como mostram as denegações relativas ao gênero épico; o poeta de Mariana, fora do cânone europeu, visita um gênero clássico por excelência para contar a história de sua terra — pois o personagem principal não é realmente Albuquerque, mas sim a terra, e por metonímia sua capital, Vila Rica: “Enfim serás cantada, Vila Rica, / Teu nome impresso nas memórias fica; / Terás a glória de ter dado o berço / A quem te faz girar pelo Universo.”<sup>26</sup> Assim se fecha o poema, prometendo levar aos quatro cantos do universo o conhecimento da terra incul-ta das Minas Gerais. Mais do que apenas

24 PROENÇA FILHO, Domicio (Org.). op. cit., p. 359.

25 Ibid., p. 359. Conferir a leitura do poema *Vila Rica* feita por MUZZI, Eliana Scotti. Epopeia e história. In: PROENÇA FILHO, Domicio (Org.). op. cit. pp. 349–54.

26 PROENÇA FILHO, Domicio (Org.). op. cit., p. 446.

amplificação retórica, hipérbole, este fecho permite vislumbrar os anseios do poeta.

É bom lembrar que o *Vila Rica* vem dedicado a José Antônio Freire de Andrada, Conde de Bobadela, e irmão de Gomes Freire de Andrada, no lugar de quem governou interinamente a capitania de Minas Gerais de 1752 a 1761. A dedicatória ganha em importância por não visar a um governante do momento, e ser, portanto, desvestida de interesse direto — mas homenageia um governante visto por Cláudio Manuel como justo e reto. Somam-se indícios de que o poema seria reflexo de um momento de maior envolvimento com a terra — cuja grandeza se faz por outras vias, não exatamente as previstas pelos códigos do refinamento e da grandeza moral previstos em universo neoclássico. As Minas Gerais da epopeia impressionam pela grandeza física de suas matas, rios, pela riqueza do ouro, pela selvageria de seus povos, pelos inúmeros caminhos abertos à aventura, à conquista, ao descobrimento, terreno fértil para a imaginação dos portugueses e dos próprios brasileiros que pouco conheciam de sua terra àquela altura.<sup>27</sup>

O *locus* do poema é a antítese da civilização no sentido setecentista do termo — polidez, refinamento, bom tom, mediania, tranquilidade, harmonia. O país das Minas é selvagem, seus habitantes idem, seus caminhos intratáveis. Mas o bom governante, aqui justamente homenageado, seria aquele capaz de pensar em maneiras de melhorar, e não de arrasar, essa terra nova. O discurso de Albuquerque, o Herói, reflete sua postura ilustrada:

**Estamos, disse, em uns países novos,  
Onde a polícia não tem inda entrado;  
Pode o rigor deixar desconcertado  
O bom prelúdio desta grande empresa.  
Convém que antes que os meios da aspereza  
Se tente todo o esforço da brandura.**

**Não é destro cultor o que procura  
Decepar aquela árvore que pode  
Sanar, cortando um ramo, se lhe acode  
Com sábia mão a reparar o dano.  
Para se radicar do Soberano  
O conceito, que pede a autoridade,  
Necessária se faz uma igualdade  
De razão e discurso; quem duvida  
Que de um cego furor corre impelida  
A fanática ideia desta gente?  
Que a todos falta um Condutor prudente  
Que os dirija ao acerto? [...]**<sup>28</sup>

É claro que parece absurdo contrastar aqui a verdade histórica com o discurso ponderado do herói português — o poema tematiza o conflito que ficou conhecido como Guerra dos Emboabas, dá voz aos seus principais participantes, e resolve a questão, depois de muito sangue derramado, com a medida intervenção do governador Albuquerque. Assistimos, ao longo do poema, a uma grande agitação em torno das descobertas de ouro e outros valores da terra, acompanhamos alguns dos personagens e seus pequenos dramas, como o do paulista Garcia Rodrigues Paes; vemos, entrelaçados a tudo isso, alguns *tableaux* maravilhosos, que envolvem os habitantes originais da terra em mitos de origem greco-latina, em movimento típico da poesia de Cláudio Manuel, como na “Fábula do Ribeirão do Carmo”: índios e índias com nomes de pastores participam dos eventos como coadjuvantes ou narram eventos passados através de visões e artifícios (veja-se o Gênio da Terra, encarnado no velho índio, Filoponte). Enquanto isso, os negros escravos seguem na faina da mineração e não merecem mais atenção do que o fundo de um cenário delineado em traços contrastantes e pouco refinados. Ressalte-se o elogio aos paulistas, considerados verdadeiros “criadores” das Minas Gerais e representantes, no poema, de um verdadeiro valor local, em oposição a todos os valores

27 Acontecimento importante para se pensar no que fundamenta a visão da terra no poema *Vila Rica* é a viagem empreendida por Cláudio Manuel da Costa acompanhando, como secretário, o governador Luís Diogo Lobo da Silva, em 1764, viagem que durou mais de três meses e cobriu longo trecho na capitania das Minas Gerais, indo

até as beiras da Mantiqueira, perto dos limites com São Paulo. Como secretário de governo, Cláudio Manuel da Costa redigiu um documento que relata em detalhes o “giro”, ou a “viagem dilatada e aspérrima”, como lhe chamou o poeta. O episódio está bem documentado e comentado em ALCIDES, Sérgio. *Estes penhascos*: Cláudio Manuel

da Costa e a paisagem das Minas 1753–1773. São Paulo: Hucitec, 2003, pp. 239–52, e SOUZA, Laura de Mello e. Cláudio Manuel da Costa. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, pp. 118–28.

28 PROENÇA FILHO, Domício (Org.). op. cit., p. 420.

que estão em jogo. A obra de Cláudio Manuel da Costa se caracteriza exatamente pela tentativa de assimilar tais valores, criando algo próprio — sua América portuguesa, sua Arcádia selvagem. Mas em poema tão pesado em termos históricos, tudo deve ser olhado com atenção, inclusive, ou especialmente, a tomada de partido.

Escutemos enfim, um pouco da voz do poeta, que se declara, em meio ao poema, como cansado de guerra, mas cioso de seu trabalho de escritor das Minas Gerais:

Matéria é de coturno, e não de soco,  
O que a Ninfa cantava; eu já te invoco,  
Gênio do pátrio Rio; nem a lira  
Tenho tão branda já, como se ouvira  
Quando a Nise cantei, quando os amores  
Cantei das belas Ninfas e Pastores.  
Têm os anos corrido, além passando  
Do oitavo lustro; as forças vai quebrando  
A pálida doença; e o humor nocivo  
Pouco a pouco destrói o suco ativo,  
Que da vista nutriria a luz amada:  
Tampouco vi a testa coroada  
De capelas de louro, nem de tanto  
Preço tem sido o lisonjeiro canto,  
Que os mesmos que cantei me não  
tornassem  
Duro prêmio; se a mim me não sobrassem  
Estímulos de honrar o pátrio berço,  
Deixara de espalhar pelo Universo  
Algum nome, deixara... [...] <sup>29</sup>

Logo após esse trecho, em que o poeta dá um passo à frente e se faz reconhecer, temos uma lista profética dos governadores das Minas, passado, presente e futuro, pela boca da ninfa Eulina — veja-se que a admissão de cansaço e de decepção com o pouco retorno a sua obra tem endereço certo. Nesse momento volta-se à Vila Rica da década de 1770, em que escreve o poeta. Por que não teria ele publicado seu poema? Questões estéticas — considerava-o imperfeito? Questões políticas? Não há respostas claras, mas podemos imaginar que entre as duas possibilidades, se não há outros inúmeros motivos, encontra-se uma insatisfação com o estatuto de uma poesia nascida de condições impossíveis: como ser poeta refinado, cultor da mais urbana das poesias (a oposição campo × cidade é convenção, nada tem de efetiva), em terras e tempos tão adversos? Esse paradoxo é a espinha dorsal

da poesia de Cláudio Manuel da Costa, sua marca identificadora. Poesia árcade de um poeta colonial: contradição em termos, mas sua obra aí está, para que possamos ainda aprender sobre nossa própria sensibilidade.

7.

### *XCVIII*

*Destes penhascos fez a natureza  
O berço em que nasci: oh! quem cuidara  
Que entre penhas tão duras se criara  
Uma alma terna, um peito sem dureza!*

*Amor, que vence os tigres por empresa  
Tomou logo render-me; ele declara  
Contra o meu coração guerra tão rara,  
Que não me foi bastante a fortaleza.*

*Por mais que eu mesmo conhecesse o dano,  
A que dava ocasião minha brandura,  
Nunca pude fugir ao cego engano:*

*Vós, que ostentais a condição mais dura,  
Temei, penhas, temei; que Amor tirano,  
Onde há mais resistência, mais seapura.* <sup>30</sup>

O célebre soneto, em seu desenho de belas oposições, foi lido muitas vezes como declaração de pertencimento — mesmo que contrafeito — a uma terra dura, difícil, lugar de pedras e não dos belos sentimentos. Mesmo Amor, no poema, em sua personificação ferina, é violento e belicoso. E o poeta, alma terna, aí se cria, maior das contradições. Mas antes do que meramente um uso bem acertado de dados da paisagem mineira para descrever a desdita do poeta, o poema deixa entrever a situação difícil do homem cultivado do século XVIII nas condições impostas pela vida nas colônias. É do poeta, por associação tradicional, a caracterização de alma suave, presa do amor em todas as suas formas, e a vida colonial é avessa a qualquer delicadeza. A polidez, o refinamento, o uso das ferramentas da retórica, os códigos duramente aprendidos nos livros, a cosmovisão setecentista em seu lado cortesão, civilizado, o apego

29 Ibid., pp. 429–30.

30 Ibid., p. 95.

à hierarquia e aos governos ilustrados, a necessidade de agradar através da convenção, e que convenção, o bom pastor, a mediania e a justiça; tudo isso perde o sentido frente ao barulho incessante da mineração, à paisagem feia e suja dos povoados mineiros, à imensidão das matas e à presença dos montes ameaçadores que cercavam esta terra. E a ausência da vida cultivada, a mudança do jogo de valores e do gosto... Ser poeta em meio a penhas tão duras era tarefa patética. Atente-se, porém, mesmo dentro da convenção, para a ameaça feita no poema: Amor vai se voltar contra os penhascos, e nada mais será o mesmo. É tarefa do poeta, portanto, mesmo rendido, levar a essa terra, o seu berço, o toque sutil da poesia. Domar a terra, até onde possível, e se possível. Fruto desse encontro difícil, a poesia de Cláudio Manuel da Costa chega até nós como testemunho de seu tempo e de seu lugar — mas muito mais do que isso, é obra legível, duradoura, única.



# HISTÓRIA E SOLIDÃO: ALPHONSUS DE GUIMARAENS

ANELITO DE OLIVEIRA

## DO SIMBOLISMO

A marginalização dos poetas simbolistas, seu isolamento em lugares distantes do centro hegemônico do país no fim do século XIX e início do XX, é tema dos mais controversos na história literária brasileira. Cruz e Sousa na então Nossa Senhora do Desterro, hoje Florianópolis, e depois, a partir de dezembro de 1890, no Encantado, periferia do Rio de Janeiro, longe da Rua do Ouvidor, à margem do poder cultural e político, portanto, nos já intolerantes dias republicanos. Maranhão Sobrinho em São Luís do Maranhão, depois, em Belém do Pará e, finalmente, em Manaus, relegado à margem norte do país, à floresta, distante do Sudeste-Sul tido e havido ainda hoje (lamentavelmente) como “a civilização” no país, destinado a padecer e falecer no desamparo. E, finalmente, Alphonsus de Guimaraens em Ouro Preto, em Conceição do Serro e, finalmente, Mariana, encerrado entre montanhas mineiras depois da vivência de estudante de Direito na cidade de São Paulo no início da década de 1890. Pode-se explicar essa marginalidade de diversos modos, como tanto já se tentou: casualidade, opção de vida, exotismo. Todavia, o contingente enorme de simbolistas, revelado apenas pelo criterioso levantamento realizado por Andrade Muricy, estimula a busca de razões menos pessoais e mais sociais para se compreender a marginalização desses poetas num momento crucial da história brasileira.<sup>1</sup> O conhecimento sobre o homem e a obra de Alphonsus de Guimaraens induz a perceber como insuficientes quaisquer motivos “literários”, resultantes de perspectiva idealizante sobre a história, que visem justificar, pela via da explicação, a condição geograficamente marginal experienciada pelo poeta.<sup>2</sup>

Se o Simbolismo é “a prova dos nove dos métodos críticos, sobretudo dos histórico-literários”, como pensava João Alexandre Barbosa,<sup>3</sup> é exatamente porque a Escola de origem francesa se define, segundo Paul Valéry,<sup>4</sup> em relação negativa com o capitalismo, com o regime estruturado pela troca, pelo comércio, que implica capital, trabalho, consumo, tudo isso pautado pela lei da necessidade, resultando na ascendência da quantidade sobre a qualidade dos produtos. Compreender o Simbolismo mesmo, para além dos estereótipos simplistas produzidos por uma longa tradição historiográfica e crítico-literária alimentada pelo esteticismo, exige uma atitude teórica bastante inabitual ainda na esfera dos estudos literários praticados no país, sobretudo os que têm a lírica como objeto: aquela que, na linha de Pascale Casanova, inspirada por Pierre Bourdieu, percebe os autores a partir de uma perspectiva prática, como partícipes da República Mundial das Letras, que têm seus produtos estéticos valorizados ou desvalorizados de acordo com critérios que não são apenas estéticos, mas também políticos, econômicos, culturais.<sup>5</sup> Em virtude de interesses que presidem a “bolsa de valores” literária, ainda em sintonia com Casanova, autores são superestimados, canonizados, ou subestimados, excluídos, ao longo da história literária.<sup>6</sup> Os autores estão necessariamente num corpo a corpo com a história, não fora da história, alienados, como, a partir de uma perspectiva marxista bastante ortodoxa, chegou-se a pensar sobre os simbolistas. Este trabalho, eminentemente teórico, propõe uma compreensão da célebre solidão do simbolista Alphonsus de Guimaraens em relação com a história literária, cultural e social de Minas Gerais, buscando desvelar, especialmente, o nexo

1 Andrade Muricy. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987. 2 vols.

2 Alphonsus de Guimaraens Filho. *Alphonsus de Guimaraens no seu ambiente*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1995; LISBOA, Henriqueta. *Alphonsus de Guimaraens*. Rio de Janeiro: Agir, 1945.

3 João Alexandre Barbosa. A evolução do Simbolismo brasileiro. In: *A leitura do intervalo: ensaios de crítica*. São Paulo: Iluminuras, 1990. pp. 101–12.

4 Paul Valéry. Existência do Simbolismo. In: *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2007. pp. 63–76.

5 Pascale Casanova. *A República Mundial das Letras*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

6 Nelson Werneck Sodré. Os problemas da forma. In: *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1964. pp. 460–1.

da sua lírica com a cultura do barroco percebida a partir do território mineiro.<sup>7</sup>

## DA VERDADE

A imaginação de possíveis verossímeis, que distingue o poeta, e a narração de ocorrências verdadeiras, que caracteriza o historiador, conforme a perspectiva fundante da *Poética* (335/323 a. C.) de Aristóteles, ainda são percebidas a partir de um critério que destoa tanto de correntes imanentistas quanto de correntes culturalistas de compreensão da produção literária que se afirmaram ao longo do século XX, como o Formalismo Russo e o Pós-Colonialismo.<sup>8</sup> São percebidas, por motivos tantos — senso comum, inconsistência teórica etc. —, a partir de um critério que é, sobretudo, de estudos realizados nas áreas de Filosofia e Sociologia, tendo na questão da verdade — “Alétheia”, “Doxa” — seu alicerce. No fundo, constitui um gritante paradoxo distinguir poesia e história — as práticas mesmas, a imaginação, os fatos —, aquilo que diferentes “imitadores” produzem, em face da questão da verdade. Esta, no sentido rigorosamente socrático, não é a questão primordial, embora importante, para aqueles sujeitos que, desde a antiguidade clássica ocidental, ressaltam-se na exploração do que se entende como matéria específica do poeta — o poderia ser — e do historiador — o que foi. Pode-se mesmo dizer que, tanto na escrita

da poesia quanto da história, os autores que mais prosperam, tornando-se frequentemente canônicos, são aqueles que fundem referenciais de “Mnemosyne”, da memória, com os de “Clio”, da história; que aproximam “Lethe”, o esquecimento, e “Alétheia”, o não-esquecido, exibindo a complexidade constitutiva da “mimesis”, a dobradura da palavra.<sup>9</sup>

Ao contrário do que entende grande parte dos “scholars” de Letras e História num país que ainda se mantém alinhado ao logocentrismo e outras centralidades epistemológicas, especialmente aqueles mais obcecados com a disciplinaridade, o que importa, de uma perspectiva adorniana,<sup>10</sup> na relação que se estabelece entre sujeito e objeto na cena de criação não é o esclarecimento, que pressupõe sempre um domínio do objeto pelo sujeito na operacionalização de uma dada problemática, mas a revelação pura e simples dessa problemática, a desvelação dos seus elementos constitutivos. Em razão disso, de um interesse desprovido aparentemente de qualquer rigor metodológico, tende-se a relativizar, quando não a ignorar completamente, a importância da produção de criadores — artistas, escritores, poetas etc. — para o conhecimento da vida social em suas muitas facetas — econômica, política, geográfica —, sob a impressão preconceituosa de que se trata de algo, um discurso, particular, de uma questão meramente pessoal.

Tanto a psicanálise freudiana quanto a laciana, tão marcadas pela relação com a

7 Esta linha de reflexão decorre de pesquisa de pós-doutorado realizada no Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp no período de 2011 a 2015 sob supervisão do professor Antonio Alcir Bernardes Pécora e com apoio da FAPESP. O projeto, sob o título de “Escrever a angústia: escritores mineiros e a cultura do barroco”, consistiu numa releitura da tradição artístico-literária de Minas Gerais pelo prisma da cultura do barroco, tal como explorada por José Antonio Maravall no seu *La cultura del barroco*: análise de una estructura histórica (Barcelona: Editora Ariel, 1975). Três ensaios vinculados a este trabalho tiveram publicação no Brasil, em Portugal e na Espanha: Anelito de Oliveira. O manto de aporias: cultura, território e barroco na dinâmica sócio-histórica do Estado de Minas Gerais, *Veredas*

– *Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, Coimbra, n. 27, jan–jun. 2017, pp. 141–57; Idem. A condição mineira: Drummond e a cultura do barroco, *Revista USP*, São Paulo, n. 114, jul–ago–set. 2017, pp. 159–70; Idem. Autonomia precária: definindo o campo artístico-literário barroco em Minas Gerais, *Revista de Estudios Portugueses y Brasileños*, Salamanca, v. 13, 2014, pp. 81–92.

8 Terry Eagleton. *Teoria da literatura*: uma introdução. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006. pp. 83–136.

9 Erich Auerbach, *Mimesis*: a representação da realidade na literatura ocidental, Trad. George Bernard Sperber, São Paulo, Perspectiva, 1976. Entre os vários títulos de Luiz Costa Lima sobre o tema, vejam-se

*Mimesis e Modernidade*: formas das sombras, Rio de Janeiro, Graal, 1980, e *Mimesis*: desafio ao pensamento, Florianópolis, UFSC, 2014. Ver ainda Luiz Alfredo Garcia-Roza, *Palavra e verdade na filosofia antiga e na psicanálise*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1990.

10 Theodor Adorno, Sobre sujeito e objeto, In: *Palavras e sinais*: modelos críticos 2, Trad. Maria Helena Ruschel, Petrópolis, Vozes, 1995; Theodor Adorno e Max Horkheimer, *Ulisses ou Mito e Esclarecimento*, In: *Dialética do Esclarecimento*: fragmentos filosóficos, Trad. Guido Antonio de Almeida, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985; Theodor Adorno, Palestra sobre lírica e sociedade, In: *Notas de literatura I*, Trad. Jorge de Almeida, São Paulo, Livraria Duas Cidades/Editora 34, 2003.

literatura, e a antropologia lévi-straussiana, empenhada na compreensão do outro em sua diferença mesma a partir da linguagem, tampouco os muitos movimentos renovadores da escrita da história ao longo do século XX, como a “Nouvelle histoire”, não lograram alterar o estatuto da produção artístico-literária definitivamente. Essa produção, apesar de todas as provocações pós-estruturalistas, ainda não é percebida, mesmo no espaço acadêmico, como um tipo de conhecimento tão relevante, tão verdadeiro, como os tidos por científicos, igualmente digno de credibilidade no que diz respeito, por exemplo, à relação com o tempo e o espaço. A questão da credibilidade científica — da incredibilidade, no caso da produção artístico-literária — passa, evidentemente, pela qualidade da representação, não apenas pela representação em si. Isso se consideramos consensual no âmbito da ciência, mesmo sabendo que não o é, a ideia de que todo discurso é representação. A qualidade da representação, no caso, passa pelo “estranhamento”, lembrando os formalistas russos, que logo se percebe como traço característico do discurso que se apresenta em suas muitas formas no campo das artes e das letras — “estranhamento” que é índice, sobretudo, de uma relação outra efetivada entre sujeito e objeto. Uma constante desse “estranhamento”, o modo como se apresenta ao longo da tradição artístico-literária mineira, é a obscuridade. Trata-se do fundamento sombrio de um artifício, de uma arquitetura, que se quer claro, racional, mas que, por uma espécie de “fatalidade da origem” barroca, para evocar um depoimento de Affonso Ávila, acaba enigmático.<sup>11</sup>

## DA OBSCURIDADE

A obscuridade, plenamente perceptível no gesto escultórico do barroco Aleijadinho e do neoconcreto Amilcar de Castro, revela-se também nas obras de Cláudio Manuel da Costa, Alphonsus de Guimaraens, Carlos Drummond de Andrade e Emílio Moura, entre outros expoentes da tradição literária mineira. Não se trata de algo circunscrito apenas à superfície das obras desses autores, marcadas por elementos individuais, porém unificadas pela obscuridade. Esse traço não é algo que se possa entender como efeito estético objetivado, mas uma qualidade discursiva,

digamos, que solicita uma compreensão para além do imediatamente visível, uma compreensão do invisível que constitui, como postulado por Merleau-Ponty,<sup>12</sup> a profundidade do visível. Essa obscuridade, não sendo da representação propriamente dita, tampouco da expressão, pois que se entende o que se está mostrando ou dizendo, pode ser compreendida como sendo do representado ou do expressado, pertinente à realidade sócio-político-cultural mineira, ao lugar de origem do sujeito histórico, espaço de referência primária da operação dialética em que se define a existência mesma desse sujeito. A obscuridade, assim, constitui, no plano do discurso verbal, um índice de proximidade profunda entre sujeito e espaço, denúncia de um elo material, não apenas ideal, entre sujeito e objeto na cena de Paideia, de um evento que congrega as muitas dimensões congregadas pelo termo grego: cultura, formação, civilização. Essa situação é responsável pelo fato de tudo aquilo que o sujeito diz, todo o seu fazer, todo o seu modo de produzir sentido revelar-se implicado no objeto, atravessado pela presença-ausência — por isso mesmo aporética — de uma sombra, por uma imagem estranha-familiar, espécie de “unheimlich”, que pode ser entendida como o lugar-Minas.

À luz da gama de tensões que caracteriza a produção dos mais expressivos criadores de obras artístico-literárias de Minas Gerais, não se pode dizer, sequer mesmo cogitar, que o sujeito mantenha ali uma relação harmoniosa com o seu objeto, que a proximidade entre ambos signifique cumplicidade, claro que não.

11 Em 1971, ao responder questão formulada por Sebastião Nunes no âmbito de atividade do Laboratório de Estética da UFMG então dirigido por Moacyr Laterza, disse Affonso Ávila: “Eu me reconheço um homem preso existencialmente à fatalidade da origem e minha poesia não poderia deixar de exprimir, mesmo enquanto linguagem e atitude radicais, o que eu no fundo carrego de dilaceramento barroco”. Ver Affonso Ávila, *O poeta e a consciência crítica*, Summus Editorial, São Paulo, 1978, p. 129.

12 Maurice Merleau-Ponty, *O visível e o invisível*, Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d’Oliveira, São Paulo, Perspectiva, 1971.

A obscuridade projeta-se nas obras como sintoma da desarmonia que caracteriza essa relação, da situação conflituosa que um Lúcio Cardoso expressou ruidosamente,<sup>13</sup> mas que foi Cláudio Manuel da Costa quem primeiro formulou, especialmente no soneto “L”,<sup>14</sup> enunciando o estado de guerra do sujeito em virtude do entrelaçamento de memórias de tempos passado e presente, com o que se afirma a própria historicidade conturbada constitutiva do sujeito. Pode-se dizer que essa desarmonia que caracteriza o processo de verdade que induz o sujeito, processo dentro do qual o próprio sujeito passa a existir, não é de ordem pessoal, nem no âmbito nem nos seus sucessores mineiros, mas sempre de ordem coletiva.<sup>15</sup> Trata-se de uma desarmonia decorrente da experiência efetivada na esfera da vida social, motivo pelo qual o sujeito sozinho não a soluciona, não pode solucionar um problema que não lhe pertence exclusivamente, que não foi formulado segundo preceitos apenas da vida privada, individual.

A obscuridade, ainda é preciso notar, materializa nas obras artístico-literárias exatamente o caráter irresolvido, compactado, da relação entre sujeito e seu entorno espacial, seu objeto externo direto, digamos, a vida social mineira. Desse modo pode-se dizer que, em virtude da presença de uma substância resistente à visibilidade, configura-se o dado conflituoso da consciência barroca,

característico de uma sociedade conflitiva, conforme a perspectiva de José Antonio Maravall, antagônica, angustiada, que se singulariza através da encenação de uma impossibilidade de reconciliação real no presente entre sujeito e objeto.<sup>16</sup> Cláudio Manuel da Costa iniciou, no âmbito das letras e das ideias, um processo de escavação — análogo, sem dúvida, ao processo de exploração do ouro na Capitania das Minas do Ouro — dessa consciência enquanto consciência da própria vida social que se processava em Minas Gerais ainda no século XVIII, enquanto dimensão inteligível de uma comunidade em formação, logrando expressar um tensionamento entre mundo exterior, o plano da história, e mundo interior, o plano do humano. Cartografou — não apenas escreveu, mas ordenou um território — toda uma complexidade local, mineira, a partir da recorrência a um dispositivo estrangeiro, europeu, arcádico, a identidade pastoril, travestindo-se, sugestivamente, de Glauceste Satúrnio, referência, a um só tempo, de melancolia e conhecimento, de condição solitária do sujeito do conhecimento, enfim.<sup>17</sup>

## DA SOLIDÃO

A qualidade da reflexão que caracteriza a obra de Cláudio Manuel decorre do uso objetivo da ideia de solidão como dispositivo

13 Em entrevista ao crítico Fausto Cunha quando lançou sua *Crônica da casa assassinada*, Lúcio Cardoso diz: “Meu movimento de luta, aquilo que visou destruir e incendiar pela visão de uma paisagem apocalíptica e sem remissão é Minas Gerais. Meu inimigo é Minas Gerais. O punhal que levanto, com a aprovação ou não de quem quer que seja, é contra Minas Gerais. Que me entendam bem: Contra a família mineira. Contra a literatura mineira. Contra o jesuitismo mineiro. Contra a religião mineira. Contra a concepção de vida mineira. Contra a fábula mineira.” Veja-se Lúcio Cardoso, *Crônica da casa assassinada*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2002, p. 9.

14 Cláudio Manuel da Costa, Soneto L, In: *A poesia dos inconfidentes*. Org. Domicílio Proença Filho, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1996,

p. 73: “Memórias do presente, e do passado / Fazem guerra cruel dentro em meu peito, / E bem que ao sofrimento ando já feito, / Mais que nunca desperta hoje o cuidado, / Que diferente, que diverso estado / É este, em que somente o triste efeito / Da pena, a que meu mal me tem sujeito, / Me acompanha entre aflito e magoado! / Tristes lembranças! e que em vão componho / A memória da vossa sombra escura! / Que néscio em vós a ponderar me ponho! / Ide-vos; que em tão mísera loucura / Todo o passado bem tenho por sonho; / Só é certa a presente desventura.”

15 Ver Alain Badiou, *Para uma nova teoria do sujeito*, Trad. Emerson Xavier da Silva e Gilda Sodrê, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1994, pp. 110–1.

16 José António Maravall, *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Editora Ariel, 1975, op. cit.

17 Aristóteles, *O homem de gênio e a melancolia: o problema XXX*, 1. Trad. do francês Alexei Bueno, Rio de Janeiro, Lacerda Editores, 1998. Sobre o desdobramento dessa perspectiva, com ênfase na produção literária moderna, Harold Bloom, *The anxiety of influence: a theory of poetry*, New York, Oxford University Press, 1997. Veja-se ainda Anelito de Oliveira, “Presença de Saturno”, capítulo do livro *A aurora das dobras: introdução à barroquidade poética de Afonso Ávila*, Montes Claros, Inmensa, 2013, pp. 101–24.

de acesso clínico, digamos, à história.<sup>18</sup> A solidão lhe permite auscultar, não apenas escutar do lado de fora, aquilo que está entranhado no socialmente visível — nas montanhas, nos vales, nos ribeirões — tanto quanto nos indivíduos, nos eventos, nas representações as mais diversas. Reconhecendo-se na solidão, concebendo-se como ser solitário, o sujeito se mostra estrategicamente distanciado da coletividade urbano-rural e apreende, por isso mesmo, tudo aquilo que passa despercebido, para não dizer ignorado, por essa mesma coletividade. Esta não percebe o seu entorno em consequência da aceleração da dinâmica capitalista, que provoca a emergência de unidades de sentido que não interessam aos dominadores porque não têm valor de troca, e tampouco interessam aos dominados, que, brutalizados pelo trabalho escravo, não as podem trazer à consciência. A solidão, investida de reflexividade, é, pois, um dispositivo que inscreve o sujeito dentro da história, num movimento surpreendente, donde resulta o mais inquietante inventário, sem dúvida, da interioridade da sociedade mineira do fim do século XVIII, uma espécie de psicocartografia, pode-se dizer, dessa sociedade.<sup>19</sup>

Esse processo encontra em Drummond, já no século XX, seu ponto mais alto, mas

se teria encerrado com seu próprio iniciador, Cláudio Manuel da Costa, sem a contribuição extraordinária de Alphonsus de Guimaraens.<sup>20</sup> Alphonsus acaba por se firmar como o maior ícone da solidão na história da literatura brasileira, sempre referido como o “solitário de Mariana”. Isso, para Eduardo Portella, escrevendo a partir de um horizonte esteticista e num momento em que a ideia de universal era superestimada, seria um grave problema à medida que faria do poeta um “escravo da sua geografia” local.<sup>21</sup> A “Notícia biográfica” que João Alphonsus escreve sobre o pai em 1938 é, por outro lado, um estímulo à percepção do significado estruturante da cidade de Mariana na economia da obra alphonsina, uma relação entre sujeito e espaço que, estabelecida por motivos materiais, não se reduz à mistificação, como, de modo sutilmente crítico, o autor de *Rola-moça* assinala.<sup>22</sup>

O tensionamento da relação entre Alphonsus de Guimaraens e a cidade de Mariana é, sem dúvida, o caminho para a operacionalização historial, digamos, de uma obra condicionada ideologicamente pelo esteticismo reinante no fim do século XIX. A obra exhibe realmente esse condicionamento, assume-o como parte compreensível, por outro lado, de uma estratégia de legitimação de discurso, de entrada e permanência no

18 A despeito de ter se tornado uma das moedas de troca teórica mais valiosas nas últimas duas décadas, o conceito de dispositivo vem de longe, como argumenta Giorgio Agamben no seu *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, Chapecó, Argos, 2009. Particularmente, interessa-me o elo entre ideias e coisas, entre teoria e prática, entre interioridade e exterioridade, que a “dispositivo” ou “positivité”, como Hegel preferia pensar, estabelece.

19 Entendo por psicocartografia uma produção escrita que congrega elementos exteriores, geográficos, e interiores, mentais. Reconheço em “No limiar do novo estilo: Cláudio Manuel da Costa”, de Antonio Candido, um impulso fundamental para essa compreensão. Veja-se Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira*, Belo Horizonte/Rio de Janeiro, Editora Itatiaia, 2000, 9 ed., vol. 1, pp. 84–102.

20 Sobre o lugar de Alphonsus de Guimaraens na dinâmica específica do século XIX mineiro, ver Alexandre Eulálio, *A literatura em Minas Gerais no século XIX*, In: *III Seminário sobre a cultura mineira*, Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 1982.

21 Procurando “salvar” Alphonsus de Guimaraens de uma espécie de restrição a um espaço local, interiorano, mineiro, argumenta Eduardo Portella de um modo que culmina numa idealização do poeta. “Mas não se pode compreender Alphonsus”, diz o ensaísta, “imaginando-o um escravo da sua geografia. De modo algum. Seu mundo não era apenas o mundo do real, do concreto, de Mariana, embora, é certo, muitas vezes esse pequeno mundo chegasse a condicionar ou determinar o seu comportamento. O mundo de Alphonsus, isto sim, era aquele imenso universo aonde (sic) só têm acesso

os ‘cavalheiros andantes’. Era um mundo *ideal* e não *real*, onde um permanente empenho de abstração o afasta inteiramente do objeto, para aproximá-lo daquela que seria a atitude mística”. (aspas e itálicos do autor). Veja-se Eduardo Portella, “O universo poético de Alphonsus de Guimaraens”, In: Alphonsus de Guimaraens, *Poesia completa*, Org. Alphonsus de Guimaraens Filho, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 2001, p. 24.

22 João Alphonsus, *Notícia biográfica*, In: Alphonsus de Guimaraens, *Poesia completa*, Org. Alphonsus de Guimaraens Filho, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 2001, p. 102: “Não houve acomodação entre o espírito de Alphonsus e o ambiente espiritual da cidade de duzentos anos, mas encontro perfeito de uma vida humana e de uma vida coletiva de misticismo e sossego. Seria *literatura* encarar Mariana somente assim”. (grifo meu)

campo literário. Mariana, primeira povoação elevada à condição de Vila, Cidade e Capital das Minas Gerais, não é símbolo de provincianismo ridículo na obra alphonsina, tampouco de simbólico universalismo esnobe, mas referência de fundamento material, de um espaço objetivo em relação ao qual o sujeito se define como dialeticamente histórico. Essa definição se dá, antes de mais nada, pela via da localização geográfica, referência metonímica através da qual uma totalidade, toda uma vastidão territorial, todo um “desertão”, um sertão — assim a região das Minas Gerais, como de resto todo o Brasil profundo, era percebida pelos viajantes europeus durante a colonização — pode transparecer, tornar-se mundo.<sup>23</sup>

Alphonsus de Guimaraens, na senda aberta por Cláudio Manuel da Costa, não logra ser, ainda que tenha sonhado em sê-lo, um puro vivente do ideal, aprisionado no mundo das ideias, fadado a apenas trazer a lume um sujeito transcendental. Antes se configura como vivente do real, dessa situação-limite que coube a Jacques Lacan categorizar somente no século XX, uma situação já intuída, porém, pela tradição mística ocidental.<sup>24</sup> A vivência do real se apresenta como impossível exatamente por ser conflituosa, agonística, algo impossível de ser dominado, resolvido, pelo sujeito histórico, restando-lhe apenas circunscrevê-lo, cartografá-lo. A circunscricção dessa vivência, na poesia alphonsina, tem como consequência o desnudamento do aspecto enigmático da obra, sua natureza irresolvida a nos estimular a busca do seu sentido estético, de sua razão, em relação com a história.<sup>25</sup> Essa razão não é de ordem pessoal,

mas social, derivada da experiência coletiva, familiar, religiosa, institucional, uma situação que, na tradição artístico-literária mineira, torna-se suficientemente clara apenas com a geração modernista, com Drummond, Emílio Moura, Murilo Mendes. Entretanto, essa situação-razão já se entremonta de modo complicado, barroco, em Cláudio Manuel da Costa, o “letrado dividido”, na expressão recente de Laura de Mello e Souza, e ganha seus contornos aporéticos com Alphonsus de Guimaraens.<sup>26</sup>

## DA EXPERIÊNCIA

Como se sabe, a existência do poeta foi marcada por impossibilidades: no plano afetivo (a morte da noiva, sua prima Constança), no plano acadêmico (o retorno de São Paulo, aonde tinha ido estudar Direito em 1891, para Ouro Preto, em 1893), e no plano profissional (não consegue, já formado em Direito e exercendo atividades nessa área, uma remuneração adequada às suas necessidades). Dessas impossibilidades resulta, especialmente, a impossibilidade de o poeta se rebelar, a exemplo do amigo e também poeta José Severiano de Rezende, contra o estado de coisas circundante que tanto o angustiava, contra toda a estrutura reacionária que se afirma, da última década do século XIX até a segunda década do século XX sob o signo da República. Trata-se de impossibilidade derivada da vida prática, das agruras cotidianas de um arrimo de família, de quem tem uma prole “grande e pobre”, como enfatiza João Alphonsus, sob sua responsabilidade. Essa impossibilidade culminará na clausura do poeta na silenciosa Mariana, o que em

23 Spix & Martius, *Viagem pelo Brasil*, São Paulo, Edições Melhoramentos, 1976, v. II, p. 50. O uso da palavra “sertão” para denominar áreas distantes de Lisboa aparece já por volta do século XIV em Portugal. Ver Janaina Amado, Região, sertão, nação, In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 15, 1995, p. 4.

24 Jacques Lacan, *O Seminário: Livro VI – O desejo e sua interpretação*, texto estabelecido por Jacques-Alain Miller, trad. Claudia Berliner, Rio de Janeiro, Zahar, 2016. Problematisações sobre a questão

encontram-se em Wilson Camilo Chaves, O estatuto do real em Lacan: dos primeiros escritos ao Seminário VII, A ética da Psicanálise, In: *Paidéia*, 2006, vol. 16, pp. 161–8, Disponível em <scielo.br/scielo>, Acesso: 16/04/2019, e Marie-Hélène Blancard, O real como impossível de dizer, Trad. Teresinha N. M. Prado, In: *Opção Lacaniana online nova série*, ano 4, n. 12, nov. 2013, Disponível em <www.opcalacanianana.com.br>, Acesso: 16/04/2019. Ver, sobre a questão da mística, Michel de Certeau, *La fable mystique*, 1: XVIe–XVIIe Siècle, Paris, Gallimard, 1982.

25 Theodor Adorno postulou que todas as obras de arte são enigmas em razão, sobretudo, de sua relação com a história. Veja-se Theodor Adorno, *Teoria Estética*, Trad. Artur Morão, Lisboa, Presença, p. 140.

26 Laura de Mello e Souza, *Cláudio Manuel da Costa: o letrado dividido*, São Paulo, Companhia das Letras, 2011.

Alphonsus de Guimaraens é uma forma de desterro.<sup>27</sup>

Em linhas gerais, o que se apresenta na obra alphonsina comporta uma “latência” biográfica,<sup>28</sup> mas não é a esse traço em si, elucido por Antonio Candido na produção autobiográfica de alguns autores mineiros,<sup>29</sup> que se pode atribuir a singularidade do simbolista. Essa singularidade desvela-se da dimensão aporética conferida a esse traço biográfico, à exploração, de modo realmente sutil, de uma vinculação íntima, residual, entre o público e o privado, entre o abertamente fora, a vida social, e o sensivelmente dentro. A vida pessoal configura, no limite, uma imagem nebulosa, “chiaroscuro”, de um lugar, o lugar geográfico do sujeito histórico, que não é redutível a qualquer determinismo relacionado à ciência geográfica. Em Alphonsus de Guimaraens, movido pelo desejo de transcendência cultivado pelo Simbolismo, a fusão entre sujeito e objeto, que aparece em estágio embrionário em Cláudio Manuel da Costa e que se realizará plenamente no Drummond de poemas como “A máquina do mundo”,<sup>30</sup> revela-se como um componente da reflexividade, da ação de refletir. Tudo se passa como se o reflexionar, o voltar-se sobre si mesmo, implicasse necessariamente uma apreensão do lado de fora do sujeito como não-dito, do seu objeto direto, circundante, o espaço sócio-histórico experienciado, como sombra, névoa, neblina.

A obra de Alphonsus de Guimaraens, que se destaca por um equilíbrio formal exemplar na lírica brasileira, suscitando assombro

especialmente em face do histórico de dificuldades econômicas do autor, dá a ver uma espécie de “Aufhebung” hegeliana, uma “suprassunção”, uma elevação, no seu momento de simbolismo mais acentuado — *Câmara-Ardente*, *Setenário das dores de Nossa Senhora* e *Dona mística*, coletâneas publicadas em 1899. Essa situação solicita a consideração do que o poeta produziu no seu primeiro momento para que se possa compreender a produção que vem a público em forma de livro, em sua maior parte, somente depois da morte do autor, ou seja, a sua *Pastoral aos crentes do amor e da morte*, *Escada de Jacó*, *Pulvis*, *Outras poesias* e *Salmos da noite*. A coletânea *Pauvre lyre*, toda em francês, apareceu ainda no ano de 1921; a *Pastoral aos crentes do amor e da morte* em 1923 e os demais na edição das *Poesias* organizada por João Alphonsus e Manuel Bandeira em 1938, cuja reedição em 1955 ficou a cargo de Alphonsus de Guimaraens Filho. Este também se incumbiu de organizar a edição da *Obra completa* em 1960, edição que ele também atualizou em 2001, sob o título de *Poesia completa*, com a colaboração de Alexei Bueno e Afonso Henriques Neto.

Alphonsus de Guimaraens foi largamente ignorado pela vida afora em virtude da razão prática que orienta o campo artístico,<sup>31</sup> incompreendido, como sublinham Waltensir Dutra e Fausto Cunha, até pelos simbolistas. Sua obra, percebida pelos contemporâneos em contraponto com a de Cruz e Sousa, soava “não somente deslocada no tempo como até no país”.<sup>32</sup> O reconhecimento do poeta

27 À luz da narrativa de João Alphonsus, é possível ver um Alphonsus de Guimaraens angustiado diante da limitação que lhe impunha a vida prática. O episódio do conflito de José Severiano de Rezende com as forças reacionárias de Mariana, que resultou na decisão do poeta de deixar a batina e se mudar para Paris, é exemplar dessa situação. “Sua estada em Ouro Preto naquele 1900”, diz João Alphonsus, “ficou assinalada por um fato que deve ter amargado o seu coração amigo. O Padre José Severiano de Rezende, que exercia o sacerdócio em Mariana com a intransigência de um apóstolo dos primeiros tempos do cristianismo, retirou-se dessa

cidade incompatibilizado e desiludido, embora prestigiado pelas autoridades eclesiásticas”. Veja-se João Alphonsus, Notícia biográfica, In: Alphonsus de Guimaraens, *Poesia completa*, Org. Alphonsus de Guimaraens Filho, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 2001, pp. 97–9. op. cit.

28 Sobre o conceito de “latência”, veja-se Hans Ulrich Gumbrecht, *Depois de 1945: latência como origem do presente*, Trad. Ana Isabel Soares, São Paulo, Editora da Unesp, 2014.

29 Antonio Candido, *Poesia e ficção na autobiografia*, In: *A educação pela noite e outros ensaios*, São Paulo, Ática, 1989, pp. 51–69.

30 Carlos Drummond de Andrade, *A máquina do mundo*, In: *Claro enigma*, São Paulo, Companhia das Letras, 2012, pp. 105–8.

31 Pierre Bourdieu, *As regras da arte*, Trad. Maria Lúcia Machado, São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

32 Waltensir Dutra e Fausto Cunha, *Alphonsus de Guimaraens*, In: *Biografia crítica das letras mineiras*, Rio de Janeiro, MEC/INL, 1956, p. 78.

começou a se dar somente em 1919, com a famosa visita que Mário de Andrade lhe fez em Mariana, e se firmou com o advento da geração modernista mineira.<sup>33</sup> Esta viu no “solitário de Mariana”, conforme depoimento de Drummond, “um poder de libertação e afastamento dessa matéria poética tão pobre e tão falsa de 1920”.<sup>34</sup> Alphonsus, ainda de acordo com Drummond, “preservava” os modernistas mineiros dos “males da época”, com o qual “aprendemos” — e este verbo é muito significativo pelo que prenuncia — “a ter saúde e a coragem das experiências”. O Alphonsus dos modernistas mineiros, cuja desvelação foi sutil e criteriosamente mediada por João Alphonsus, é o sujeito de uma experiência histórica autêntica, verdadeira, por isso mesmo crítica, tal como aparece no poema “A catedral”, com que se encerra a *Pastoral aos crentes do amor e da morte*.<sup>35</sup> “A catedral”, poema emblemático de Alphonsus, exhibe a experiência da pobreza que, como postulou Walter Benjamin, tem no seu centro o embate ente sujeito e história, um embate material que culmina em desencanto com o mundo, abandonando, solidão.<sup>36</sup>

O “testamento de um homem exausto”, que Dutra e Cunha percebem na derradeira produção de Alphonsus de Guimaraens, reunida sob os títulos de *Escada de Jacó e Pulvis*, não é testamento de um homem apenas nem de um mundo apenas, de realidades

tão genéricas quanto abstratas.<sup>37</sup> Não se trata, tampouco, de inventário ideal de uma história igualmente ideal, mas sim de escrita da angústia tal qual se revelara realmente possível ao sujeito fazê-lo, ou seja, enquanto insuficiência, incompletude, incomunicabilidade, numa palavra: pobreza. Na *Pastoral aos crentes do amor e da morte*, o poeta retoma e intensifica um veio que já está lá na sua rebelde produção de juventude, nos esparsos que a *Poesia completa* hoje apresenta sob a tarja de “Documentário” — poemas, como “Tenebra et lux”, sobre a escravidão; “Quinze de novembro”, sobre a República; e “A voz do rochedo”, espécie de escavação da intersubjetividade na natureza bruta. Revela-se ali uma espécie de cartografia da solidão, do espaço-tempo que constitui a base objetiva, física até, dessa solidão, em poemas como “Vila do Carmo”, “A Cláudio Manuel da Costa”, e, sobretudo, no belo “Solidão”, em que se apresenta o reconhecimento direto, por parte do sujeito, da condição de pobreza como condição derivada, por sua vez, do tempo vivido. Indicia-se, em “Solidão”, a historicidade da solidão alphonsina, não só seu caráter existencial, mas seu caráter, pode-se mesmo dizer, materialmente existencial. “Passam meses e eu, pobre, pobre, pobre / cada vez mais velho, vou pedindo esmolas”. Nesses versos, que se repetem na segunda e quarta de cinco estrofes de “Solidão”, acentua-se o estilo melancólico, repetitivo, do

33 Mário de Andrade visitou Alphonsus de Guimaraens em sua Mariana no dia 10 de julho de 1919. Cinco dias depois, em carta ao filho, João Alphonsus, que então vivia em Belo Horizonte, o poeta expressou o significado do evento para si: “... A verdade é que, para quem vive, como eu, isolado — uma visita dessas deixa profunda impressão”. Cf. Alphonsus de Guimaraens Filho, *Alphonsus de Guimaraens no seu ambiente*, Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional, 1995, p. 357. Cf. ainda Carlos Drummond de Andrade, *A visita*, São Paulo, Digital, 1977, edição de José Mindlin de poema que explora, em clave dramática, o encontro entre o modernista e o simbolista; Cf. também Leopoldo Comitti, Sobre uma visita: Alphonsus de Guimaraens e o Modernismo, disponível em <letras.ufmg.br/cesp/textos>, Acesso: 17/04/2019.

34 Carlos Drummond de Andrade, Presença de Alphonsus, In: *Mensagem*, Belo Horizonte, ano 2, n. 22, 1940, p. 7.

35 “A catedral” teve, segundo Drummond, um impacto enorme sobre a sensibilidade dos modernistas mineiros. “Muitos de nós”, escreve o itabirano, “nunca pegaram num exemplar de *Kiriale* ou de *Dona Mística*, já então *introuvables*, mas bastava o estribilho da ‘Catedral’, um verso de poema publicado nas rápidas revistas da época, para sentirmos no espírito toda a voltagem da poesia, incandescente a nossa substância. O lúgubre resposso ressoava em nós”. (grifos do autor). Cf. Carlos Drummond de Andrade, Presença de Alphonsus, *ibid.*

36 Walter Benjamin, Experiência e pobreza, In: *Magia e técnica, arte*

e política: ensaios sobre literatura e história da cultura, Trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 1994, pp. 114–9.

37 O argumento da dupla de biógrafos das letras mineiras estimula a percepção de um Alphonsus de Guimaraens “real”, dentro da história material: “Alphonsus foi um *poète maudit*. Sua vida é de uma indescritível frustração em todos os sentidos. [...] A desgraça perseguiu encarnadamente os nossos poetas simbolistas: mas talvez Alphonsus tenha sido o mais desgraçado, porque foi consumido pouco a pouco, em consciência, através de cinquenta anos de uma vida que não era a sua.” (grifo dos autores). Cf. Waltensir Dutra e Fausto Cunha, Alphonsus de Guimaraens, In: *Biografia crítica das letras mineiras*, op. cit., p. 79.

sujeito.<sup>38</sup> Esse estilo se cristaliza no poema “A catedral”, precisa metonímia — material, objetiva — de um território que se expressa, que se ordena, que se representa, afinal, na impossibilidade mesma de se racionalizar, que resiste à racionalidade cartesiana, ao esclarecimento absoluto.<sup>39</sup>

## DO SUJEITO

“A catedral” abriga, em sua aparente simplicidade, um lastro de significação que intensifica, por si só, o que se encontra em Cláudio Manuel da Costa, especialmente na “Fábula do Ribeirão do Carmo”.<sup>40</sup> Abre, assim, o caminho que seria complicado, dobrado, por Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Emílio Moura, Pedro Nava,<sup>41</sup> num processo que tem seus desdobramentos, com características diversas, em Lúcio Cardoso, Hélio Pellegrino, Affonso Ávila e Sebastião Nunes. Essas são as vozes representativas de uma cultura do barroco nas Minas que tem suas reverberações ainda hoje, em termos estéticos e éticos, em artistas múltiplos, performativos, como Guilherme Mansur, Ricardo Aleixo, Ronald Polito e Jorge dos Anjos, cultores da arte como jogo crítico, em que a operação de objetos visados, como em Amílcar de Castro e Affonso Ávila, é o caso. O que move “A catedral”, percebido a partir de um horizonte histórico, no qual o campo literário aparece com uma autonomia relativa em relação à vida social, é, sem dúvida, o ideal coletivo de civilização. Esse ideal tem na religião católica uma referência fundante, donde decorre sua dificuldade de concretização exatamente porque se revela envolto no que entendo, numa metáfora algo drummondiana, como um manto de aporias. Não se trata de ideal restrito à superfície radiante do objeto Catedral, comparável a marfim, ebúrnea, superfície que, oriunda de um sonho,

o poema desvela como insustentável em face de um real que é monstruoso, bárbaro. Uma dinâmica de construção-destruição, do ideal em confronto com o real, é notável no poema, o processo de aparecimento e desaparecimento de um referencial de sociabilidade — a igreja —, do lugar de encontro de uma coletividade. Esse referencial é admirado, por isso mesmo, por um sujeito ético, que se responsabiliza pela história, que cultiva um valor moral — a religiosidade — como exemplo de coesão identitária, pode-se dizer, com a sua comunidade, com a gente mineira. Leiamos:

### A Catedral

Entre brumas, ao longe, surge a aurora,  
O hialino orvalho aos poucos se evapora,  
Agoniza o arrebol.  
A catedral ebúrnea do meu sonho  
Aparece na paz do céu risonho  
Toda branca de sol.  
E o sino canta em lúgubres resposos:  
“Pobre Alphonsus! Pobre Alphonsus!”  
O astro glorioso segue a eterna estrada.  
Uma áurea seta lhe cintila em cada  
Refulgente raio de luz.  
A catedral ebúrnea do meu sonho,  
Onde os meus olhos tão cansados ponho,  
Recebe a bênção de Jesus.  
E o sino clama em lúgubres resposos:  
“Pobre Alphonsus! Pobre Alphonsus!”  
Por entre lírios e lílases desce  
A tarde esquiva: amargurada prece  
Põe-se a luz a rezar.  
A catedral ebúrnea do meu sonho  
Aparece na paz do céu tristonho  
Toda branca de luar.  
E o sino chora em lúgubres resposos:  
“Pobre Alphonsus! Pobre Alphonsus!”  
O céu e todo trevas: o vento uiva.  
Do relâmpago a cabeleira ruiva  
Vem acoitar o rosto meu.

38 Alphonsus de Guimaraens, *Tenebra et lux*, In: *Poesia completa*, 2001, op. cit., p. 481; Quinze de novembro, *ibid.*, p. 487; A voz do rochedo, *ibid.*, p. 542; Vila do Carmo, *ibid.*, p. 322; A Cláudio Manuel da Costa, *ibid.*, p. 369; Solidão, *ibid.*, pp. 301–2.

39 Abordagem sobre o lugar estruturante da palavra em Minas Gerais

encontra-se em Fernando Correia Dias, *Ouro Preto: território da palavra – instituições e práticas intelectuais*, In: *Oficina do Inconfidência: Revista de trabalho*, Ouro Preto, 2001, ano 2, n. 1.

40 Cláudio Manuel da Costa, *Fábula do Ribeirão do Carmo*, In: *A poesia dos inconfidentes*, Org. Domício Proença Filho, op. cit., pp. 120–7.

41 Sobre a relação entre Pedro Nava e o barroco, ver Fernando Correia Dias, *O prisma de Nava*, In: *Líricos e profetas*, Brasília, Thesaurus Editora, Brasília, 1984, pp. 53–71, e Antonio Sérgio Bueno, *A subversão barroca e outras subversões nas memórias de Pedro Nava*, Belo Horizonte, 2019, trabalho constante deste volume. p. 292.

E a catedral ebúrnea do meu sonho  
Afunda-se no caos do céu medonho

Como um astro que já morreu.

E o sino chora em lúgubres resposos:  
“Pobre Alphonsus! Pobre Alphonsus!”<sup>42</sup>

A catedral do sujeito alphonsino é ebúrnea não somente em função do Simbolismo, não apenas por um rebuscado influxo esteticista, não apenas por um pendor à adoração do exótico. O marfim, cromaticamente atualizado pelo signo “ebúrnea”, é uma imagem precisa para a expressão da percepção do que não é claro nem escuro, do que não é, no plano aparente, nem uma coisa nem outra. Isso que é e não é, a um só tempo, o que se vê, instiga o sujeito. A catedral do sonho tem uma cor bastante significativa tanto do ponto de vista do sujeito quanto da história, uma cor que articula, num nível muito profundo, essas duas dimensões. Ao se assemelhar ao marfim, a cor ebúrnea estimula uma analogia entre aquilo que constitui a intimidade do sujeito, sua memória, e aquilo que constitui, de modo decisivo, o processo social, o trabalho. O marfim é extraído de dentes de elefantes de um dos lugares de onde saíram negros escravizados para o Brasil: a Costa do Marfim, antiga Costa da Mina, hoje oficialmente Côte d’Ivoire. Aportaram na Bahia, ao lado de outros tantos da Nigéria e do Daomé, mas podem ter chegado às Minas Gerais pelo Norte, região que faz fronteira com o hoje território baiano. Neste sentido, pensando no referencial arquitetônico estruturante do poema, na igreja, pode-se cogitar da participação de marfinenses, também, entre os africanos que atuaram na produção do espaço urbano das Minas coloniais. Os “lúgubres resposos”, os sons escuros, ressoam para além do esteticismo, do “l’art pour l’art”, sugerindo uma percepção do que o sino diz — “Pobre Alphonsus! Pobre Alphonsus!” — como reconhecimento irônico, pelo sujeito, da sua condição como condição histórica, relacionada à vida material processada num determinado lugar. A incompletude, a pobreza, tudo isso que está catalogado pela história literária como característico de Alphonsus, apresenta-se, assim, como algo derivado de uma relação traumática, angustiada, do sujeito com seu espaço-tempo imediato, com a sua região, com a sua cidade, “élan” fundamental de uma obra poética singular.

## DA BIOGRAFIA

Alphonsus de Guimaraens nasceu em 1870 em Ouro Preto e morreu em Mariana, onde viveu a maior parte da sua existência, em 1921. A abordagem da sua obra a partir de um viés biográfico é um dos lugares mais comuns da historiografia e da crítica literária brasileiras. A motivação para essa abordagem procede, sobretudo, da própria obra, com seus muitos índices pessoais, a começar pela estetização do nome próprio — de Afonso para Alphonsus — e pela tematização de elementos constitutivos da localidade do poeta. Numa crônica de 1949, o dicionarista Aurélio Buarque de Holanda Ferreira chega a atestar uma espécie de ascendência do poeta em relação à cidade, como se Alphonsus, ao se envolver de modo tão intenso com a cidade, tivesse logrado tornar-se uma realidade simbólica mais envolvente que a cidade.<sup>43</sup> Essa crônica amplia, com a simplicidade de um olhar emocionado de leitor, o que Henriqueta Lisboa exprimiu no seu ensaio de 1945 como uma das três vias de compreensão do simbolista mineiro: a “sugestão do ambiente”. Ao lado do impacto causado pela morte da prima-noiva e de leituras da Bíblia Sagrada cristã, a geografia teria exercido, segundo a poeta, influência decisiva sobre a conformação da obra de Alphonsus.<sup>44</sup> Esse ponto de vista foi se fixando cada vez mais, de modo que a geografia passou a ser sinônimo de biografia na abordagem do poeta, tipo de recepção crítica de que é exemplo o artigo “Alphonsus: o poeta da névoa”, publicado em 1949 por Cristóvão Breiner, no qual o fator climático da região de Mariana é o referencial teórico.<sup>45</sup>

42 Alphonsus de Guimaraens, *A catedral*, in: *Poesia completa*, op. cit., pp. 372–3.

43 Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, *Pobre Alphonsus! Pobre Alphonsus!*. In: *Seleção em prosa e verso*, Org. Paulo Rónai, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1999, p. 141.

44 Henriqueta Lisboa, *Alphonsus de Guimaraens*, op. cit., p. 34.

45 Cristóvão Breiner, *Alphonsus, o poeta da névoa*, in: *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 30 de jan. de 1949.

Entre as reavaliações críticas da obra alphoncina que vieram à tona a partir dos anos 1990, em grande parte estimuladas pelo arrefecimento do vanguardismo que dominou a cena literária dos anos 1960 a 1980 no país, destaca-se o trabalho da pesquisadora Francine Ricieri, marcado por um esforço de superação da tradição crítica de abordagem do poeta mineiro pela via biográfica, geográfica.<sup>46</sup> Trata-se de esforço compreensível, quando se tem em vista todo o prejuízo causado à literatura pelo biografismo simplista que, oriundo do século XIX, ainda atenta contra a especificidade estética da obra literária. Todavia, há muito se tornou razoável, no âmbito dos estudos literários, que nenhuma biografia é algo simples, resolvido, restrito a um eu, dominado por um sujeito, que uma história de vida não é uma questão meramente pessoal.<sup>47</sup> Isso, que vale para os sujeitos sociais em geral, tem uma validade inquietante para o sujeito escritor, contraparte evidente do “sujeito leitor” postulado por Annie Rouxel, sujeito que, ao se lançar à escrita, expressa sempre mais — ou menos — do que gostaria de expressar.<sup>48</sup> A consideração do espaço biográfico de Alphonsus de Guimaraens, não apenas de sua biografia, mas de sua “geobiografia”, é a via epistemológica para uma compreensão da sua obra num mais além do esteticismo, como gesto dotado de autonomia estética, mas autonomia precária, perturbada por uma dolorosa experiência histórica.

46 Francine Fernandes Weiss Ricieri, *Alphonsus de Guimaraens (1870; 1921): Bibliografia Comentada*, Universidade Estadual Paulista (Unesp), 1997 (dissertação de Mestrado); Idem, *A imagem poética em Alphonsus de Guimaraens: espolhamentos e tensões*, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), 2001 (tese de Doutorado).

47 Pierre Bourdieu, L'illusion biographique. In: *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, Paris, vol. 62-3, pp. 69-72, jun. 1986.

48 Annie Rouxel, Mutações epistemológicas e o ensino da literatura: o advento do sujeito leitor. Trad. Samira Murad. In: *Criação & Crítica*, São Paulo, n. 9, 2012. Disponível em: <revistas.usp.br/criacaoecritica>. Acesso: 19/04/2019.

A SUBVERSÃO  
BARROCA  
E OUTRAS  
SUBVERSÕES NAS  
*MEMÓRIAS DE*  
PEDRO NAVA

ANTÔNIO SÉRGIO BUENO

Mais de cem relógios  
nas paredes da sala  
tocam as horas adiante.

Um relógio, entanto,  
invertido em sua ronda  
anda com os ponteiros  
voltando para o ontem.

O relógio-fantasma  
em sentido leste-oeste  
impõe como jornada  
viajar o viajado.

Libério Neves



Não estamos sós

Quem me espera do outro lado  
e me acompanha, interroga,  
nessa foto que se move  
transitando pelo tempo?  
O rosto familiar  
que lá do espelho me espia  
há muito deixou moldada  
na inquieta fisionomia  
cada espera, desencontro,  
intuição, nostalgia...

O olhar não vê—ultrapassa,  
desmascara, denuncia  
as gerações estampadas  
nos sorrisos embaçados  
de antepassados remotos  
—a multidão que povoa  
álbuns de fotografias.  
Entre pais, tios, avós,  
qual semblante mais traduz  
a face que me contempla,  
a expressão que desafia?

Flávia Queiroz

Há um consenso entre os estudiosos da obra de Pedro Nava de que seus textos se inserem na tradição dos chamados *livros fundadores* de uma identidade cultural brasileira, como *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, *Visão do Paraíso*, de Sérgio Buarque de Holanda, *Formação Contemporânea do Brasil*, de Caio Prado Jr., *O Povo Brasileiro*, de Darcy Ribeiro e *A Formação da Literatura Brasileira*, de Antonio Candido, entre poucos outros. Na mesma linha de pensamento, com a qual concordo plenamente, estão estas palavras de Otto Lara Resende a respeito de *Baú de Ossos*, que encontro na orelha interna da contracapa de meu exemplar da segunda edição de *Chão de Ferro*: “Considero [*Baú de Ossos*] um livro fundador, no sentido de que é um livro que sozinho dá notícia de uma cultura. Mais importante para a *literatura* brasileira que Marcel Proust para a cultura francesa. Simplesmente genial.”<sup>1</sup>

Mas é preciso reconhecer uma diferença no tratamento dado à linguagem verbal entre as *Memórias* de Pedro Nava e as demais obras citadas e, por isso, grifei a palavra “literatura” no trecho de Otto Lara Resende. Penso na potência artística da linguagem de Nava nos seguintes termos, colocados por José Maria Cançado: “as *Memórias*, sozinhas, dão sim notícia de toda uma cultura, mas de uma maneira que faz com que essa notícia continue sempre notícia: pois feita de particular *potência da escrita*, de repertório muito vário [...], dando a esta [notícia] um interesse, um sentido e uma realidade para lá do noticiado—uma enunciação e não um enunciado”<sup>2</sup>. Voltarei a esse “repertório muito vário” adiante.

Nava tinha consciência de que navegava em um gênero anfíbio: “Se eu fosse *historiador*, tudo se resolveria. Se *ficcionista*, também. Acontece que o *memorialista* é forma anfíbia dos dois e ora tem de palmilhar as securas desérticas da verdade, ora de nadar nas possibilidades oceânicas de sua interpretação”<sup>3</sup>. Em outros termos, o narrador das

1 Itálico meu.

2 CANÇADO, 2003, p. 15 (grifo meu).

3 NAVA, 1976, p. 166 (grifos meus).

*Memórias* é um observador de seu tempo (e, muitas vezes, de outros tempos), inscrevendo nele sua individualidade.

Em trabalho anterior, procurei ler os seis volumes das *Memórias* através de um eixo teórico composto por três categorias operacionais básicas: espaço — corpo — figuração. Sem fugir dessa orientação, que considero funcional e eficaz, mas tentando não me repetir, neste trabalho tento delimitar o espaço a Minas Gerais, com ênfase em Belo Horizonte, e centrar mais minha atenção na categoria *figuração*, porque em seu âmbito está a fascinante arte da palavra praticada pelo memorialista.

Interessa-me, agora, sobretudo, demonstrar a perfeita adequação entre a personalidade, às vezes maniqueísta (antitética), outras vezes paradoxal, sempre hiperbólica, do autor desta obra memorialística e os traços estilísticos do Barroco, estilo artístico que, como admite o próprio narrador (representante do autor na narrativa das *Memórias*), serve de base para sua escrita. Dizer que Pedro Nava é um “homem barroco” seria apenas uma figuração anacrônica. Ele é um homem de seu tempo, do século XX, que ele viveu numa plenitude raramente alcançada por outro homem. O que digo é que sua atuação como homem e sua expressão artística carregam fortes traços do estilo artístico de época denominado Barroco.

Se se prestar atenção à tradição memorialística brasileira, particularmente à mineira, ver-se-á que ela não perde nunca o vinco de uma elegância aristocrática, tanto na matéria narrada, quanto no estilo em que essa matéria ganha forma. Também nunca se afasta da *memória voluntária*, com investimento na referência. O memorialista tradicional lembra-se do que *quer* lembrar. Sem abrir mão do apreço por si próprio, com cerimônia e circunspeção, transmite os bens simbólicos de nossas elites letradas para os filhos dessa mesma elite, a fim de que tais valores se perenizem no tempo.

Pedro Nava começa a subverter essa tradição ao dizer que procurou sacudir de seus ombros as “cangalhas do médico”, quando se decide a escrever suas memórias. Lembro-me de ouvi-lo dizer, em uma palestra proferida na Faculdade de Letras da UFMG, que quando o chamavam de “o poeta Pedro Nava”, nos seus tempos de plenitude da prática médica, isso

muito o contrariava. Mas, naquele momento em que proferia aquela palestra, já o incomodava ser chamado de “o médico Pedro Nava”.

Outra “cangalha” que o memorialista Pedro Nava lança pelos ares é o compromisso com uma insossa verdade factual. A esta, ele prefere o encanto artístico da *verossimilhança*. É o que mostram as duas seguintes passagens metalinguísticas:

O Zezé e seu irmão [...] ficavam em companhia das irmãs — Julieta, Lídia e Violeta. Uma delas era viúva e muito nova. Havia de ser a Violeta porque assim minha narrativa adquire coerência, dando analogias ao nome, às olheiras, e aos vestidos roxos da linda moça.<sup>4</sup>

Assim lembro e superponho umas às outras as impressões que me ficaram em 1916, 1917, 1918. Estarei assim dentro da verdade? Importa a verdade? Ah! Pilatos, Pilatos... Para quem escreve memórias, onde acaba a lembrança? Onde começa a ficção? Talvez sejam inseparáveis. Os fatos da realidade são como pedra, tijolo — argamassados, virados parede, casa, pelo saibro, pela cal, pelo reboco da *verossimilhança* — manipulados pela imaginação criadora. [...] porque só há dignidade na recriação. O resto é relatório...<sup>5</sup>

José Maria Cançado fala em “desvalimento radical” do sujeito das *Memórias* de Pedro Nava.<sup>6</sup> Tomo a liberdade de citar aqui um trecho de carta de Nava, datada de 4 de dezembro de 1983, a mim endereçada, na qual ele faz um comentário que pode ser associado a essa ideia de “desvalimento”:

Suas [no caso, minhas] palavras no artigo de abertura [apresentação de um número do Suplemento Literário do Minas Gerais em homenagem a Pedro Nava], todas muito benévolas e sua designação para mim de “homem humilde” chegou na hora certa para lavar as urtigações que me deixaram as de um outro crítico

4 NAVA, 1974 (a), p. 107.

5 Ibid., p. 288.

6 CANÇADO, 2003, p. 42.

que me tratou de *elitista*—num jornal de Goiás. É o cúmulo da incompreensão da minha pessoa, que começa seu primeiro volume declarando-se “um pobre homem do Caminho Novo” das nossas Gerais...! E, principalmente, “fechamento mental diante de tudo que tenho escrito”.

Embora hoje eu entenda que o “desvalimento” percebido por Cançado não passa necessariamente por uma humildade existencial, cito o trecho da carta por causa da irritação sentida pelo remetente ao ser considerado *elitista* por um crítico literário, o que denota, no mínimo, um despreço dele, Nava, por tais elites.

### UMA VOCAÇÃO SUBVERSIVA

Penso que uma das maiores subversões compreendidas nas *Memórias* de Pedro Nava está na disposição do autor de acolher a *memória involuntária*, um investimento no imprevisível, um risco que se corre sempre que se perde o controle racional do processo rememorativo.

O que entendo como *vocação subversiva* de Pedro Nava me foi sugerido por situações ligadas indiretamente a sua escrita. Recordo-me de que, no momento em que soube da morte de Nava, nas circunstâncias conhecidas por todos, liguei para o Professor Guilhermino César, um dos integrantes do grupo Verde, de Cataguazes, contemporâneo e amigo do memorialista, para ouvir uma palavra dele sobre aquela notícia tão triste. De tudo que Guilhermino então disse, só me lembro nitidamente desta frase: “O Nava era um homem selvagem”.

Outra reação ao trágico desaparecimento de Nava, vinda de um de seus maiores amigos e companheiro de redação de *A Revista*, publicação de 1925, pioneira do modernismo em Belo Horizonte, o poeta Carlos Drummond de Andrade, está no poema “A um ausente”, publicado postumamente no livro *Farewell*. Nesse poema, o sujeito poético acusa o amigo de ter subvertido uma ordem tácita (“Detonaste o pacto”, “Antecipaste a hora”), usando ora a primeira pessoa do singular, ora a primeira do plural: “Sim, *acuso-te* porque fizeste / o não previsto nas leis da amizade e da natureza / nem *nos* deixaste sequer o direito de indagar / porque o fizeste, porque te foste”, “Teu ponteiro enlouqueceu, enlouquecendo

*nossas horas*”<sup>7</sup>. A mudança das pessoas verbais justifica-se porque ora o sujeito poético fala em seu próprio nome, ora em nome do grupo de amigos a que Nava pertencia desde a longínqua mocidade.

O memorialista nega opiniões formadas na ocasião da ocorrência dos fatos narrados, como a de que Belo Horizonte era uma cidade vazia, sem gente nas ruas exageradamente largas. A Belo Horizonte fundada na escrita de Pedro Nava em *Beira-Mar* nada tem de tediosa: cada moça que passa leva consigo um olhar, cada homem que *desce* recebe um comentário malicioso. O sujeito das *Memórias* subverte a Geografia, ao fazer a Rua Ceará cruzar com a Rua Maranhão, quando são vias perfeitamente paralelas.

Dois sentimentos, entretanto, permanecem incólumes na obra e na vida de Pedro Nava: a devoção pelo solo mineiro e a identificação com sua capital. “Sou um sujeito do Bar do Ponto”, repetia ele. E “ponto” é a palavra que abre o quarto volume da série memorialística, *Beira-Mar*, o que me permite afirmar que é essa a palavra central de toda a obra. Lembro-me de ter ouvido de Pedro Nava, na citada palestra na UFMG, que ele tinha dois arrependimentos na vida: um deles é de ter abandonado a clínica médica, a condição profissional de médico de família, para qual ele estava perfeitamente preparado, e abraçar uma especialização (no caso, a Reumatologia); o segundo arrependimento é ter deixado Belo Horizonte (“eu devia ter crescido com a *minha cidade*”—disse, então, o conferencista)<sup>8</sup>.

No início do *Baú de Ossos*, primeiro volume das *Memórias*, o narrador menciona duas direções que definem, espacialmente, o destino e o modo de ser tensionado de Pedro Nava: o *chão de ferro* das Minas Gerais e o *oceano afora* de Ceará, Maranhão e Rio de Janeiro. Neste trabalho deixo de lado a amplidão oceânica para fixar-me apenas no solo mineiro, sobretudo na sua capital, à qual o narrador das memórias faz este juramento-confissão: “Jamais poderei esquecer-me de ti, Belo Horizonte, de ti nos teus anos 20. E, se isso

7 ANDRADE, 1966, pp. 41–2 (grifos meus).

8 Grifo meu.

acontecer, que, como no salmo, minha mão direita se resseque e que a língua se me pregue no céu da boca. Belo, belo — Belorizonte. Minas — minha confissão”<sup>9</sup>.

Minas Gerais, para ele, é *lugar sagrado*, como se pode constatar nesta passagem:

Mas o Egon sentia também como uma espécie de *confirmação*, de *crisma* mineiro — *óleo* daquelas andadas no chão de Minas, do gênero das casas, dos beirais dos telhados, das tábuas largas dos assoalhos, do trançado das esteiras que faziam forro das casas, dos riachos e ribeirões, dos cerrados, das capoeiras, pastagens. Duma certa dureza espalhada — no solo, nas montanhas, nas pessoas (os “oitenta por cento de ferro nas almas” de Drummond). Esse *sacramento* — ele o tomara em Caeté, na sua matriz, nos seus ares, suas águas, seus lugares. Cantava internamente — Oh! Minas Gerais!<sup>10</sup>.

A sacralização do território mineiro decorre da *analogia* entre a declaração de pertencimento ao espaço mineiro e o sacramento católico da Crisma ou Confirmação da adesão ao Catolicismo. Tal analogia desdobra-se na especificação da natureza do *óleo* (base referencial da metáfora) com que o sacerdote unge quem recebe o sacramento: o chão mineiro, a arquitetura das casas de Minas, o povo mineiro, além da alusão à matriz de Caeté, uma das mais belas igrejas barrocas de Minas Gerais.

São muitos os trechos que mostram uma espécie de impregnação do chão mineiro na identidade pessoal do memorialista:

Aquela minha *incorporação* à natureza da cidade (Belo Horizonte), do bairro, era parte duma espécie de *noviciado mineiro*<sup>11</sup>.

Olhei para a cara do companheiro. Cor de *ferrugem*. Para minhas mãos. Cor de *ferrugem*. Aquilo era *pó de Minas* em tudo, todos nos cobrindo, impregnando... Respirei profundamente o ar *ferruginoso*<sup>12</sup>.

Aí estão também o gosto barroco pelo *eco* (a repetição em refrão) e o apelo aos sentidos, via pulsões escópica (“olhei”) e olfativa (“respirei”).

## A SUBVERSÃO BARROCA

Pedro Nava repete sempre que escreve com enorme influência de Mário de Andrade e do Barroco das igrejas mineiras. A bem da verdade, foi a visita da Caravana de escritores modernistas de São Paulo que revelou aos jovens modernistas mineiros a riqueza de nossas igrejas barrocas. A partir dessa visita, e sob orientação de Mário de Andrade, Pedro Nava começa a ler sobre Artes Plásticas. Mário encaminha-lhe desenhos dos modernos franceses. É nessa época que o futuro memorialista percebe que a *deformação* (traço estilístico presente tanto no Barroco como no Expressionismo) é uma forma legítima de se afastar da mimetização da realidade, própria da arte acadêmica. Além de Mário de Andrade, Aníbal Machado foi também um verdadeiro professor de História da Arte para Nava:

Assim eu ia aprendendo com mestre Aníbal. Não só literatura. Às vezes partíamos de um gesso que ele possuía, moldagem de *La Pensée*, de Rodin e a conversa tomava rumos de escultura. Ou da gravura que reproduzia um Renoir, e entrávamos pela pintura, sobretudo pelo Impressionismo, sua paixão mais recente. Lá vinham o próprio Renoir, Manet, Monet, Pissarro, Sisley, Degas, Cézanne. Fui sendo apresentado a um por um.<sup>13</sup>

Quem começa a viver a aventura de ler os livros de memória de Pedro Nava, percebe imediatamente que está diante de um artista da palavra, que é também médico e pintor. Em *Beira-Mar*, na passagem em que Nava narra a experiência de seu primeiro dia de trabalho na Secretaria do Interior, ele pede a Antônio Carlos de Andrade Horta para examinar o livro que o colega estava lendo: “Era o Testut e pela primeira vez abri os pórticos do majestoso tratado. Pasmeei para suas ilustrações

9 NAVA, 1976, p. 307.

10 NAVA, 1981, p. 148 (grifos e parênteses meus).

11 NAVA, 1976, p. 292.

12 *Ibid.*, p. 282 (grifos meus).

13 NAVA, 1985, p. 84.

admiráveis. As peças amarelas do esqueleto. Sua combinação nas articulações de ligamentos brancos e sinoviais azuis”. Compara, então, aquelas “gravuras prodigiosas” aos “esfolados realizados pela Arte, tais os de Bandinelli, de Houdon [...] e os mais atrevidos e dramáticos — atribuídos a Miguel Ângelo”<sup>14</sup>.

A citação mostra um traço estilístico que percorre toda a obra de Nava, a *analogia*, base de um processo que pode ser chamado de *Gramática da Similitude*, que quase sempre convoca as artes plásticas, sobretudo a Pintura, como um os termos da comparação. Nunca é demais lembrar que a analogia é recurso nuclear do jeito poético de abordar as coisas, ao passo que a causalidade fundamenta o pensamento científico. Cito mais um exemplo da prodigiosa *tela analógica da memória* descortinada pela escrita de Pedro Nava:

Olhei para fora onde *o sol nosso de cada dia belorizonte* fazia paisagem de Renoir aquelas figuras caminhando mergulhadas no mar da erva entre árvores se esfumando debaixo de um céu solvente — a paisagem que eu via numa reprodução enquadrada e pendurada no escritório do Aníbal Machado. Era o *Chemin montant dans les hautes herbes* que eu tinha ali ao vivo.<sup>15</sup>

Note-se nesse trecho a palavra “belorizonte” adjetivando “dia”, a sacralização da luminosidade da atmosfera de Belo Horizonte através da analogia com trecho da prece católica do “Pai Nosso” (“o pão nosso de cada dia nos dai hoje”), e a dignidade universalizante conferida àquela paisagem cotidiana, corporificada numa tela de Renoir.

Foi o próprio Pedro Nava, na primeira visita que fiz a seu apartamento do bairro da Glória, no Rio de Janeiro, que me apresentou a seus desenhos a guache, que ilustram uma edição do *Macunaíma* de Mário de Andrade. Pude constatar, então, a força daquela leitura plástica, tecnicamente tão adequada à realidade “primitiva” representada na rapsódia de Mário, inclusive os claros sinais de influência da arte indígena. Prospectivamente, um desses desenhos, a bandeira nacional “Pau Brasil”, antecipa de décadas a tão celebrada bandeira dos Estados Unidos da América, criada pelo pintor pop Jasper Johns.

A primeira ilustração modernista de Nava foi a capa do livro *Juiz de Fora* de Austen Amaro, publicado em 1926. Em primeiro plano, uma locomotiva e os trilhos, tendo ao fundo bojudas montanhas e nuvens, evocando o impacto da industrialização em Juiz de Fora. Ouvido de poeta, olho de pintor.

Mas não quero afastar-me muito do talvez principal núcleo deste ensaio, que é o que considero a conaturalidade entre Pedro Nava e o estilo barroco. Para retomar tal ponto, cito trecho de uma entrevista de Affonso Ávila, poeta e estudioso do Barroco, concedida ao também poeta e professor Fabrício Marques, em 1997:

Minas nasceu sob o signo do Barroco, uma arte extremamente paradoxal, dilemática, e isso persiste [...]. Há uma linha mineira sempre pensando à frente, mas é uma linha minoritária, que sofre uma pressão violenta do conservadorismo mineiro, que é uma praga, uma doença incurável. [...] há uma cortina de ferro em Minas de 300 anos, que tem que ser rompida.

O mesmo Affonso, em outro momento, escreve: “Se o Barroco tem seu lado de propaganda dos ideais da Contrarreforma e do poder absoluto coercitivo, em compensação tem as válvulas de escape sensoriais e irremediáveis do homem”<sup>16</sup>.

Ora, se o Barroco peninsular é a expressão artística dos ideais contrarreformistas, o próprio nome do movimento promovido pelos jesuítas a partir do Concílio de Trento traz em si o sentido de oposição (“Contra”), que encontrará na Antítese sua natural expressão retórica. “Pode-se ver na antítese a figura maior da poética barroca”, escreve o crítico Gérard Genette<sup>17</sup>. Essa figura de estilo povoa a escrita de Nava, como neste exemplo matricial, em que fala de um parente como se falasse de si próprio: “Generoso, magnânimo, quixotesco, passional, impulsivo e encolerizável,

14 Ibid., p. 37.

15 Ibid., p. 59.

16 ÁVILA, 1971, p. 12.

17 GENETTE, 1972, p. 37.

Ennes de Souza nunca teve meio-termo. Era homem de grandes amores e grandes ódios”<sup>18</sup>.

Não é difícil encontrar exemplos desse binarismo no comportamento do próprio autor das *Memórias*. Ele não via defeitos nos seus amigos, nem virtudes nos seus inimigos. Na carta de 6 de dezembro, a mim encaminhada, ele fala de sua apreensão diante do destino de seu sexto livro, *O Círio Perfeito*, nestes termos antitéticos: “Sempre digo que um livro é como filho — capaz de orgulhar o pai ou capaz de um parricídio”. O binarismo de Nava manifesta-se na estrutura dos originais de seus livros, que se encontram na Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, e que tive a oportunidade de examinar pessoalmente: as folhas são duplas; na página da esquerda está o texto verbal; na da direita, estão as ilustrações que compõem um rico material visual, pictórico, que ainda não foi devidamente estudado.

Pedro Nava classificava os médicos em “brancos” (os corretos) e “marrons” (os crápulas). Em carta não datada endereçada ao médico e professor Luiz Otávio Savassi Rocha, escreve Pedro Nava:

Minha obra vem sendo considerada polêmica, mas nela não se encontra frase que seja, uma só palavra sobre os grandes médicos que não sejam elogios a suas vidas beneméritas (vide *Beira-Mar*). Os que eu ataco são a terrível maioria marrom, que envergonha a classe [sic] que meu caro colega é um dos ornamentos.

Essa reverência aos grandes médicos não impede que possa escapar aqui ou ali alguma ironia como a que desfere contra o médico Samuel Libânio (um grande médico):

Doutor Samuel? Formidável, formidável. Era realmente a opinião que eu tinha formado. Um homem formidável. [...] eu tinha reparado no modo do Diretor de Higiene (Dr. Samuel) ter me recebido de saída, chapéu na cabeça e de não ter me estendido a mão para apertar. [...] dei tudo à conta de sua *distração de sábio*. Porque o Doutor Samuel era um sábio. [...] Daí o chapéu na cabeça, a pasta de baixo do braço direito e a mão ocupada.<sup>19</sup>

Aos generosos retratos dedicados aos amigos, opõem-se as ferozes caricaturas dos inimigos.

A caricatura verbal é facilmente localizável em um poeta satírico barroco como Gregório de Matos. O caricaturista exagera o que já é exagerado. O contundente arsenal verbal do sujeito das *Memórias* é seu instrumento de desforra de inimigos e antipatizados. A caricatura tem, para o médico e memorialista Pedro Nava, inclusive, uma função terapêutica: “Depois de caricaturar meus rancorizados eles perdem completamente o travo e posso pensar neles até com piedade. Liberto-me do ódio. Porque este, em mim, como o amor (logicamente como o amor) — acompanha o defunto também”<sup>20</sup>. O binarismo do temperamento e da escrita de Pedro Nava contamina até a expressão do juízo crítico de quem o lê, como no texto “Baú de surpresas”, publicado no *Jornal do Brasil*, no dia 10 de outubro de 1972, no qual Carlos Drummond de Andrade saúda a publicação do primeiro volume das memórias, *Baú de Ossos*: “A vida quis torcer Pedro Nava para o rumo exclusivo da ciência, mas viu-se, afinal, que esta não o despojou da faculdade, *meio demoníaca meio angélica* de instaurar um mundo de palavras que reproduz o mundo feito de acontecimentos”<sup>21</sup>.

Às vezes, a motivação de uma caricatura não é a animosidade, mas a profissão do caricaturado, como esta caricatura verbal do professor de Geografia Luís Cândido Paranhos, feita pelo memorialista:

tinha a face toda serpenteada de veia-zinhas roxas cujos cursos, confluências, estuários, embocaduras e deltas se multiplicavam no nariz a pique e nas bochechas como dunas ao vento. Toda a superfície de sua pele era cheia de cicatrizes de acne juvenil, de furúnculos e bexigas — que faziam de sua testa e queixo uma sucessão de montanhas e vales, uma teoria de picos, talwegues, escarpas, ravinas, erosões, gargantas, ocós e declives.<sup>22</sup>

18 NAVA, 1976, p. 196.

19 NAVA, 1985, pp. 31–2 (grifo meu).

20 *Ibid.*, p. 199.

21 Apud VASCONCELOS, 2017, p. 103 (grifo meu).

22 NAVA, 1976, p. 11.

Outras vezes, o traço caricatural era tomado emprestado de telas consagradas, dentro do já citado princípio estético da *analogia*. O memorialista lança mão desse recurso ao falar de Guilherme Afonso de Carvalho, o Pissilão, que fora seu professor de inglês. O apelido lhe viera por pronunciar o ípsilon como *pissilão*. No final da descrição caricatural do Pissilão, o narrador revela o nome dos mestres que a ele, narrador, inspiraram: “Parecia uma bruxa de Goya, um Daumier dos mais duros, ou o evadido de uma masquerade de William Hogarth”<sup>23</sup>.

Se na Antítese os elementos que se opõem mantêm entre si clara e confortável distância, marcando uma oposição externa, no Paradoxo, tais elementos contraditórios misturam-se numa relação interna de forte tensão. O Paradoxo é figura de estilo mais sofisticada que a Antítese e ele também garante presença na narrativa de Pedro Nava. Uma situação paradoxal nas *Memórias* está no fato de elas serem tão vitalistas, tão carregadas de paixão existencial e, ao mesmo tempo, fazerem a mais completa e profunda dissecação da morte. Talvez porque a vida, em sua mais alta voltagem, esteja sempre arranhando a face da morte.

Até a condição de narrador de Pedro Nava é *paradoxal*: a primeira pessoa verbal é usada nos quatro volumes iniciais; a partir do quinto, a narrativa está com o alter ego, o Egon (nome composto por “Ego”, mais o “n” de Nava). Nava e Egon, caracterizados como primos na narrativa, estão misturados até no nome. O Egon carregava também dentro de si a condição dupla, num outro doloroso *paradoxo* (porque condição interna e tensionada) vivido nestas memórias: “O Dr. José Egon Barros da Cunha quando sumia nos escuros da Praça do Mercado fazia-o com as lépidas passadas do estudante Zegão — que ele queria matar dentro dele mas que tantas vezes renascia e revivia naquelas ruas de que conhecia os segredos”<sup>24</sup>. Note-se a ausência das vírgulas, revelando o atropelo das emoções do Egon. Observe-se ainda que o nome completo do primo e alter ego, acrescentado do “Doutor”, também desaparece no texto, ficando apenas o apelido de juventude, Zegão. Na mesma linha, estão as várias referências à dupla Jekyll e Hyde do clássico *O Médico e o Monstro*, de R. L. Stevenson.

Outra figura de estilo definidora do Barroco e que tem sua origem na necessidade do

clero católico de seduzir as “ovelhas desgarradas”, para que retornassem ao rebanho depois da escalada reformista, é a Hipérbole. A matriz hiperbólica da personalidade de Nava talvez esteja na família Pamplona, da avó paterna, assim mostrada pelo narrador: “quase todos viviam na permanência de uma situação superlativa. Só se referiam à mais leve brisa como um vendaval. Dois ou três degraus eram sempre escadaria. Não havia chuvisco que não fosse dilúvio. Pé de tiririca que não figurasse matagal”.<sup>25</sup> São tantos os exemplos de construções hiperbólicas nos caudalosos livros de Nava, que cultivava parágrafos muito longos, blocos imensos de matéria textual, que se pode mesmo falar em uma *poética do excesso*.

A utopia da totalidade, a tentativa de tudo absorver e nada perder (“as ventas enormes querendo aspirar ainda toda vida do mundo”<sup>26</sup>) vêm talvez dos diversos ramais familiares (Nava, Pamplona, Jaguaribe, Pinto Coelho) que desaguaram no exemplar humano que escreveu aquelas memórias. Simetricamente, o sujeito das *Memórias* se expressa numa escrita devoradora e incorporadora de muitas outras escritas, procedimento muito bem traduzido na imagem da *esponja*, que já estudei em outra oportunidade: “A uns amei, a outros estimei, aborreci alguns, alguns mal conheci, mas todos! Ai! Todos me impregnaram de suas vidas-águas como se eu fosse uma *esponja*”<sup>27</sup>. “Livro. Revista. Jornal. Até Catálogo de Telefone. Tudo era sagrado porque tudo era letra impressa. Foi assim que eu li”<sup>28</sup>. Se existe *Nilismo*, por que não se pode falar em *Tudismo* na visão de mundo e na linguagem de Nava? Proclamo que Pedro Nava é um *tudista*.

O modo hiperbólico de escrever define-se pela maior extensão possível entre a coisa e sua representação, buscando o máximo

23 Ibid., p. 156.

24 NAVA, 1981, p. 383.

25 NAVA, 1974 (b), p. 45.

26 NAVA, 1981, p. 57.

27 NAVA, 1974 (a), p. 228 (grifos meus).

28 Ibid., p. 190 (grifos meus).

de expressividade. Essa vocação para tudo transformar em espetáculo é atributo da escrita barroca ou barroquizante. Para figurar o gigantismo de sua paixão pela jovem Leopoldina, o narrador faz uma invocação semelhante à dos poetas épicos quando iam cantar matéria grandiosa:

Pássaro ubíquo de prodigiosa envergadura, caravela mágica navegadora do espaço e do tempo, abre tuas asas enfunda empanda tuas velas, duplica tuas penas e teus panos, decuplica-os dupladecuplica-os para que eu possa voar contigo, ir e vir, estar na mesma hora 1922, 1923, 1924 acompanhando o rastro e a cabeleira louira de Leopoldina<sup>29</sup>.

A escrita parece entrar em transe nessa vertigem ubíqua de tempos superpostos e no vocabulário ludicamente reduplicativo. O leitor é arrebatado pela vertiginosa espiral da escalada verbal deste narrador. E tome enumerações e ampliações para tentar atingir o inatingível daquela paixão.

De certa feita, olhando um depósito de lixo, uma “imundície”, o narrador das memórias comenta: “Vistos de longe, os contornos contundentes dos objetos, das coisas, desaparecem e os olhos só veem cores [...] ornando e armando por conta própria lentas *curvas* elegantes ou súbitos riscos imprevisíveis: nenhuma forma, só o vapor das *volutas* das sete tintas do arco-íris”<sup>30</sup>. Não vou cometer outro anacronismo que seria rotular de barroco o trecho que acabo de citar, mas é inegável o eco dos signos desse estilo nessas linhas descritivas: o movimento das massas cromáticas, as curvas e as volutas, o caráter ornamental. Vale a pena cotejar a citação com alguns trechos do ensaio “O ouro cai sobre o ferro”, do livro *Figuras* de Gérard Genette, um dos maiores estudiosos da escrita barroca: “uma descoberta do movimento, uma liberação das estruturas, uma animação do espaço [...] fluidez, expansão, profusão: *curvas* e *contra-curvas*, fachadas côncavas, [...] eclosão de *volutas* [...], brilho das tintas e das espirais [...], espaço móvel e expressivo, [...] interpretação vitalista, [...] diferenças em contrastes, [...] metamorfose”<sup>31</sup>. O crítico parece estar falando da escrita de Pedro Nava.

Outro signo comum a Pedro Nava e ao Barroco é a *metamorfose*. O já citado Gérard

Genette escreve: “A atração do Barroco pelas *metamorfoses* traduz talvez menos um gosto pela mobilidade que uma espécie de fascinação por essa dialética da identidade e da alteridade”<sup>32</sup>. Para o narrador das *Memórias*, as cores, a luz e as ondas, por não se repetirem, são os elementos que melhor representam as metamorfoses do próprio tempo e os pintores impressionistas são especialistas na captação do aspecto mutante e fugaz da natureza. Leia-se o seguinte trecho:

Há trinta e cinco anos olho esta paisagem sempre diferente cada ano, cada mês, cada estação, cada semana, cada dia, cada manhã, sol a pino, tarde, noite, cada hora, cada minuto (não se perca a gradação barroca). E serão sempre diferentes [...] porque *ondas* e *luz* nunca se repetem. Claude Monet fez dezenas de fachadas da *Cathédrale de Rouen* sempre a mesma e cada (uma) diferente da outra. [...] As mesmas “séries” eu crio com a imaginação no museu imaginário da minha janela.<sup>33</sup>

E esta frase: “Mas tempo não para, as cores não param”<sup>34</sup>.

Um último e curioso exemplo impressiona-me por ser uma metamorfose em sentido contrário ao da natureza, ou seja, do fim para o início, como um *flashback* cinematográfico: “(Na casa de Ennes de Souza) eu entro velho e meio curvo, vou escurecendo os cabelos, endireitando o talhe, diminuindo a barriga, as banhas, remoçando, novamente correndo atrás dos bondes e da vida, acreditando em mim [...], recuperando tempinfância”<sup>35</sup>.

Vou retomar, agora, um pequeno trecho de *Chão de Ferro*, que já se tornou antológico

29 NAVA, 1985, p. 67.

30 NAVA, 1981, p. 17 (grifos meus).

31 GENETTE, 1972, pp. 31–2 (grifos meus).

32 Ibid., p. 176.

33 NAVA, 1981, pp. 72–3 (parênteses meus).

34 Ibid., p. 74.

35 NAVA, 1976, p. 253.

porque todos os analistas da obra de Pedro Nava se detiveram nele por algum tempo. Mas pretendo relê-lo na perspectiva deste ensaio:

Barroco — eis o termo. Porque como obra de arte (e levando em conta que *Baudelaire avait bien dit que les odeurs, les couleurs et les sons se répondent...*) a Feijoada Completa Nacional está para o gosto como os redondos de São Francisco de São João-del-Rey, a imobilidade tumultuária dos profetas de Congonhas do Campo e a Ceia de Ataíde, no Caraça, estão para os olhos. Ainda barroco e mais, orquestral e sinfônico, o rei dos pratos brasileiros está para a boca e a língua como, para o ouvido — as ondulações, os flamboaiantes, os deslumbramentos [...] dos mestres mineiros de música sacra [...]. Depois dela (a feijoada), como depois da orgia, a carne é triste.<sup>36</sup>

A feijoada, com o nome completo e a nobreza das iniciais maiúsculas, recebe do narrador o estatuto de obra de arte, o que justifica a analogia com a Poesia, as Artes Plásticas e a Música. Na colagem do verso de Baudelaire, o narrador troca “les parfums” por “les odeurs”, dessublimando e sensualizando o sentido do olfato. Se a citação de Baudelaire inicia as correspondências analógicas pelo campo da Poesia, as palavras finais (“a carne é triste”) são de um verso de Mallarmé e assinalam o fim do trecho também pela Poesia.

No texto citado, os exemplos artísticos escolhidos para as operações analógicas são da mais exuberante arte barroca das Minas Gerais. É nas igrejas de São Francisco de Assis de Ouro Preto e São João del-Rey que a Arquitetura Barroca ganha um arredondamento decorativo mais brasileiro, libertando-se do “partido quadrangular”. Chamo a atenção para o paradoxo contido na expressão “imobilidade tumultuária”, referindo-se aos dramáticos e solenes profetas em Congonhas do Campo, um dos pontos mais altos da sublime criatividade do Aleijadinho. No painel *A Ceia do Senhor* do Colégio do Caraça, Ataíde ousa introduzir à direita dançarinos, com seus leves movimentos, contrastando com a expressão dramática das demais personagens da Ceia. No forro da nave de São Francisco de Assis de Ouro Preto, uma

obra-prima da arte colonial brasileira, além do indefectível predomínio da curva, observe-se a aclimação das figuras da Virgem e dos anjos marcadas por traços de uma mestiçagem antes completamente ausente das representações sagradas. O narrador não se esquece da Música Sacra Mineira, que revelou Marcos Coelho Neto, Lobo de Mesquita e Inácio Parreiras Neves, entre outros. Essa atividade musical, para alguns críticos, era até superior à que ocorria em Portugal.

## OUTRAS SUBVERSÕES

Há outras subversões no código linguístico das *Memórias*, que pretendo apenas aflorar aqui porque elas ajudam a compor o inconfundível protocolo estilístico de Pedro Nava, feito de identidade e alteridade e que José Maria Cançado chama de “grande caldeirão linguístico, étnico, cultural e sensorial da sua prosa e de seu mundo”<sup>37</sup>. Selecciono algumas dessas surpresas subversivas do memorialista:

- a. formação de “neologismos” decorrentes de uma aglutinação inusitada de palavras como “delerereler” (de ler e reler<sup>38</sup>), “nunseiquimaisuquê” (não sei que mais o quê<sup>39</sup>), “faivocloques” (five o'clock<sup>40</sup>), “borbolestrelas” (estrelas revolteando no céu como borboletas<sup>41</sup>) e o comentário muito mais poético que filológico que o narrador faz da palavra “zondegas”, ouvida de uma prostituta na zona boêmia de Belo Horizonte, nos anos vinte do século XX: “palavra rebolante e movediça onde há zona mesmo, ondas altas e nádegas, nádegas, nádegas em vagas”<sup>42</sup>.
- b. um ponto de interrogação que dança na frase; não está no início, como no

36 NAVA, 1976, p. 21 (parênteses meus).

37 CANÇADO, 2003, p. 66.

38 NAVA, 1976, p. 276.

39 NAVA, 1985, p. 59.

40 NAVA, 1976, p. 277.

41 NAVA, 1985, p. 134.

42 NAVA, 1976, p. 294.

castelhano; nem no fim, como no português; mas em qualquer ponto da travessia frasal: “Como chamar? essa capacidade de beirar os impossíveis. Impossibilismo, talvez?”<sup>43</sup>; “Você desce? hoje”<sup>44</sup>; “Que fui? fazer nas margens do Arrudas, assim tão isolado de companhia”<sup>45</sup>.

- c. estilhaços de versos espalhados pela narrativa em prosa: Em carta de 21 de fevereiro de 1983, que me endereçou, Pedro Nava revela seu juízo sobre si próprio enquanto poeta:

Conforme tivemos ocasião de conversar, e digo isso com a maior franqueza, considero-me poeta de segunda ordem, ou mesmo terceira. Meu voo é das galinhas que, quando muito, pulam de um terreiro para o outro, batendo umas asas de renúncia e impotência. Para ser completamente franco, tenho ternura por dois poemas meus que têm sido publicados: *Mestre Aurélio entre as rosas* e *O defunto*.

Pedro Nava é poeta bissexto porque priorizou outras áreas do conhecimento em sua vida, mas os dois poemas mencionados por ele merecem figurar em qualquer boa antologia da poesia brasileira. Nas *Memórias*, o narrador defende o toque de poesia em qualquer texto literário: “É literatura quando escrita com a surpresa e o mistério da poesia [...]. Literatura é tudo aquilo feito com bom estilo, tudo que é bem escrito e que é tocado, ainda que de leve, pela mão da poesia”<sup>46</sup>. Por isso, ao invés de abrigar versos em seu *habitat* natural, os poemas, Nava espalha inumeráveis estilhaços de versos pelos seis volumes das suas *Memórias*. Sirvam como amostra os seguintes: “covil de preço vil”<sup>47</sup>, “Lantejoulava, latejava”<sup>48</sup>, “sua fachada fechada”<sup>49</sup>, “urro do maior horror”<sup>50</sup> e “Sobraram sobrados”<sup>51</sup>.

- d. o gosto do palavrão: o narrador das *Memórias* privilegia a linguagem do baixo corporal: “A palavra maldita também é tempero [...]. Usá-la em momento adequado é fazer alta cozinha”<sup>52</sup>; “Todo poder ao palavrão!”<sup>53</sup>; “(e eu vi que o palavrão era bom)”<sup>54</sup>. Às vezes, o duplo sentido de determinadas palavras reúne em si os sentidos lúdico e pornográfico, como nestas duas frases maliciosas: ao falar da prostituta Olímpia, o narrador acrescenta o aposto “essa grande *belorizantal*”<sup>55</sup> e, lembrando o velório de outra prostituta, a Odete Monedero, o narrador lembra-se “do luto de uma zona inteira a meio-pau”<sup>56</sup>. Abstenho-me de exibir trechos das *Memórias* eivados de belos e suculentos palavrões, não por falso pudor, mas porque, retirados de seu contexto, tais pérolas perdem todo o travo de contundência e eficácia estética.

- e. escrita antropofágica: embora Pedro Nava tenha declarado, reiterada e honestamente, a influência que sua produção artística sofre de Mário de Andrade, sua escrita exibe numerosos exemplos de incorporação de escritas alheias, num vasto protocolo de inclusão, bem à maneira antropofágica, teorizada por Oswald de Andrade. Um excelente exemplo está nesta passagem:

Os colegas começaram a dormir. *Alguns afetavam um esboço comovedor de sorriso ao lábio; alguns, a expressão desanimada dos falecidos, boca entreaberta, pálpebras entrecerradas, mostrando dentro a ternura embaciada da morte. Mas com todos os diabos! isto é Ateneu, não é meu, é Chácara do Mata e nós estamos em meio século dos depois ou mais, estamos no Campo de São Cristóvão...*<sup>57</sup>

As palavras em itálico são mesmo de *O Ateneu*, mas aclimataram-se tão bem no

43 Ibid., p. 307.

48 Ibid., p. 57.

53 NAVA, 1974 (a), p. 304.

44 NAVA, 1985, p. 54.

49 Ibid., p. 60.

54 Ibid., p. 310.

45 Ibid., pp. 258–9.

50 NAVA, 1976, p. 56.

55 NAVA, 1985, p. 130 (grifo meu).

46 NAVA, 1976, pp. 412–413.

51 NAVA, 1981, p. 21.

56 NAVA, 1981, p. 386 (grifo meu).

47 NAVA, 1985, p. 55.

52 NAVA, 1985, p. 200.

57 NAVA, 1974 (a), p. 284.

texto de Pedro Nava que, talvez, nem o leitor de Raul Pompeia se dê conta de sua apropriação pelo narrador das *Memórias*. Afinidades eletivas.

Há um trecho de *Beira-Mar* no qual o narrador encena o casal Nicoleta e Francis dançando um tango. Na descrição dos movimentos dos dançarinos, palavras do *lunfardo*, “o argô dos malandros, ladrões, meretrizes, rufiões, marginais e compadrons de la orilla de Buenos Aires”, diluem-se em cópula perfeita nas frases em português, porque “o tango é a dança que sugere mais de perto a movimentação do coito”<sup>58</sup>.

A insaciável devoração de discursos não poupa o texto bíblico, nem as palavras de preces sagradas, muitas vezes incorporados e adaptados sem nenhuma cerimônia, como nesta passagem em que o narrador fala do indomável Conrado Niemeyer, opositor de todos os governos: “e ele [Conrado] padeceu sob o poder de Pôncio Bernardes, desceu aos Infernos da Chefatura de Polícia e ao terceiro dia foi atirado de ponta-cabeça ao lajedo da rua”<sup>59</sup>. O mesmo ocorre quando o narrador fala das artimanhas usadas por certos pacientes para não pagar as consultas médicas, às vezes realizadas informalmente: “E o espírito do calote rola sobre a face das águas”<sup>60</sup>.

O narrador incorpora em sua escrita versos de Carlos Drummond de Andrade, de Mário de Andrade, de Manuel Bandeira, de poetas portugueses, ingleses, franceses, enfim, de um mapa-múndi literário, um imenso coral de vozes, regidas pela consciência autoral de Pedro Nava. Tudo metabolizado e transformado em substância íntima.

#### UMA ÂNSIA DOÍDA DE LIBERDADE

Pedro Nava diz que essa sua “linguagem forra” talvez se deva ao excesso de repressão sofrido por sua geração. Ele até conta, rindo, que a mãe dele e a do médico e amigo Coutinho Cavalcânti foram convidadas para uma reunião da “Liga da Moralidade”, composta por senhoras da sociedade mineira, que zelavam pela moral e os bons costumes. E, nessa reunião, entre outros assuntos, discutiu-se (e condenou-se) o mau comportamento dos

jovens Pedro Nava e Coutinho Cavalcânti. Por isso, diz ele, a gente sai “praguejando” por aí.

Talvez o uso dos palavrões e uma grande liberdade no manejo do código linguístico sejam alternativas de desforra diante das muitas formas de opressão que esse espírito libertário de Nava sofreu. O Pedro de manifestações antibernardistas nas ruas de Belo Horizonte, nos anos vinte do século XX; o Pedro que, junto do seu amigo, também incendiário, Carlos Drummond, colocou um “foguinho” no porão da casa da família Vivácqua, para ver as moças saírem correndo de camisola, é o mesmo Pedro Nava, narrador das *Memórias*, que escreve: “Minas eterna, Minas perena [...] Não lembram? Hitler e seus fornos crematórios. Adiantou? E nós, mineiros, somos os judeus do Brasil. Imperiais, incorrigíveis, perenos”<sup>61</sup>. O adjetivo “perene” ganha variações de gênero.

O Barroco não é o único tabuleiro em que se movem as peças do jogo verbal de Pedro Nava. É de Affonso Ávila a expressão “rebelião pelo jogo”, quando se refere ao estilo barroco, que não é o único, mas é o foco principal deste ensaio. Vou terminar citando, uma última vez, frases recortadas do belo ensaio de Gérard Genette, “O ouro cai sobre o ferro”, do livro *Figuras*, que se aplicam perfeitamente ao texto das *Memórias* de Pedro Nava:

Haveria aí [na escrita barroca de poetas franceses do século XVII] uma espécie de *poética estrutural*, que corresponderia ao *desígnio latente do pensamento barroco: dominar um universo desmesuradamente ampliado [...]. A poética barroca evita habilmente reduzir as distâncias ou atenuar os contrastes [...]* ela *prefere evidenciá-los para melhor reduzi-los, servindo-se de uma dialética fulminante. [...]* a *antítese prepara as coisas com vistas a uma reconciliação factícia, o oxímoron ou aliança de palavras. Como o paradoxo [...]* vai além das discordâncias da alma, *instituíndo-as como oposições*

58 NAVA, 1985, pp. 134–5.

59 NAVA, 1976, p. 185.

60 NAVA, 1981, p. 99.

61 NAVA, 1976, p. 311.

secretamente unidas por uma atração recíproca. Dividir para unir é a fórmula da ordem barroca (disseminação e recolha).<sup>62</sup>

A escrita de Nava é esgalhada (disseminação), mas não se esquece do tronco (recolha). O homem Pedro Nava, dilacerado entre o desencanto com “a porca desta vida” e a volúpia de viver, pôs fim às suas angústias na solidão de um banco de praça numa noite do bairro da Glória, mas sua vida dilemática encontrou expressão e abrigo na glória das figurações de uma luminosa escrita, que vai durar enquanto durar a língua portuguesa.

62 GENETTE, 1972, pp. 39-40 (grifos e parênteses meus).

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Farewell*. Segunda edição. Rio de Janeiro: Record, 1966.
- ÁVILA, Affonso. *O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- CANÇADO, José Maria. *Memórias videntes do Brasil*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- GENETTE, Gérard. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- NAVA, Pedro. *Balão Cativo: Memórias 2*. Segunda edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974. (a)
- . *Baú de Ossos*. Quarta edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974. (b)
- . *Beira-Mar: Memórias 4*. Terceira edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- . *Chão de Ferro: Memórias 3*. Segunda edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- . *Galo das Trevas: Memórias 5*. Segunda edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.
- VASCONCELLOS, Eliane; SANTOS, Demétrio dos. *Descendo a Rua da Bahia*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.

*NO CREO EN  
BRUJAS, PERO  
QUE LAS HAY,  
LAS HAY:*  
A PROPÓSITO DA  
VIDA E OBRA DE  
MURILO RUBIÃO

AUDEMARO TARANTO GOULART

## UMA OBRA CERCADA DE SINGULARIDADES

Nos seus estudos sobre os mistérios do universo, Stephen Hawking chama de singularidades aos colapsos gravitacionais ocorridos no interior dos buracos negros, algo semelhante ao que teria havido com o Big Bang no início do tempo.<sup>1</sup> Segundo o cientista, caracteriza-se como buraco negro a região do espaço-tempo de onde nada pode escapar, uma vez que uma poderosa força gravitacional impede, por exemplo, a saída até mesmo da luz que é, dentre todos, o elemento que viaja mais rápido. Assim, diz Hawking, “se a luz não pode sair [de um buraco negro], nada mais pode; tudo é arrastado de volta pelo campo gravitacional”<sup>2</sup>. O buraco negro é, pois, decorrência do colapso gravitacional que atinge uma estrela, evento que se origina do seu encolhimento, fazendo com que a estrela atinja uma situação crítica que produz uma singularidade que retém tudo no seu interior. Para o astrofísico britânico, tal evento pode ser sintetizado no princípio de que se trata de um acontecimento em que as leis da física simplesmente deixam de operar.

Os simples mortais ficamos literalmente estupefatos diante de tais acontecimentos, ainda que narrados na simplicidade que o livro de Hawking quer alcançar. Por outro lado, também nos damos conta de que existem singularidades e singularidades, e de umas a outras podemos pensar em singularidades mais compreensíveis, mas, nem por isso, menos estupefacientes, como as que ocorrem, por exemplo, na obra do escritor mineiro Murilo Rubião e que poderiam, perfeitamente, ser chamadas, metaforicamente, de buracos negros que imantaram a obra e também a vida do escritor.

A primeira dessas singularidades diz respeito ao tempo. É incrível como Murilo Rubião, admirado e reconhecido como um dos maiores escritores da literatura brasileira, tenha esperado cerca de vinte anos para que sua obra saísse do limbo que a envolveu. As datas são decisivas. O primeiro livro de Murilo, *O ex-mágico*, é de 1947; o segundo, *A estrela vermelha*, é de 1953; e o terceiro, *Os dragões e outros contos*, de 1965. Note-se que, nesses primeiros livros, já aparece a segunda singularidade, uma vez que o inicial traz quinze contos enquanto o segundo, com apenas quatro,

é uma edição limitada também no número de exemplares que parecem ter sido produzidos para ofertas direcionadas a alguns insignes. Já o terceiro livro, *Os dragões e outros contos*, vem com vinte contos que revelam a terceira singularidade, pois nele apenas quatro contos são inéditos, sendo o restante composto das quatro narrativas de *A estrela vermelha* e as outras doze de *O ex-mágico*. Os contos desses três livros surpreendem pelo fato de terem sido muito admirados anos depois, em reedições posteriores, o que não se deu na época de seu lançamento, o que fez com que Rubião ficasse praticamente inédito por cerca de vinte anos.

A quarta singularidade está no fato de que a obra de Murilo publicada em livros esteja inteiramente circunscrita ao terreno do fantástico. A crítica tem destacado que o fantástico muriliano é da gênese do que foi elaborado por Franz Kafka. Mário de Andrade indicou isso ao escritor mineiro, mas é curioso que Rubião sempre refutou que seus textos tenham se inspirado no escritor tcheco. De acordo com suas palavras, quando veio a conhecer obras de Kafka já havia produzido inúmeros de seus contos. De todo modo, é significativa a semelhança entre os dois, pois ambos constroem um mundo trágico onde se movimentam seres humanos emparedados que prodigalizam uma existência marcada por um fatalismo que não lhes deixa alternativas. Todas as saídas estão bloqueadas às personagens de Kafka e de Murilo, e o seu mundo é bastante sombrio e angustiante.

A preferência pelo fantástico é uma espécie de escoadouro que Murilo utiliza para denunciar um mundo marcado por injustiças e opressões. Talvez seja mesmo necessário que o escritor se aparelhe com sutis lentes de aumento para enxergar as reentrâncias e escaninhos de uma realidade que submete o homem a toda espécie de calamidades, angústias e misérias. Algo que o poeta colombiano Germán Pardo García enunciou com essas palavras: “He llegado a ese límite en que el mundo se agranda más y más y necesito de otros ojos inmensos para verle y de otro corazón para sentirlo”.

1 HAWKING, 2015.

2 Ibid., p. 114.

A quinta singularidade é uma das mais comentadas na obra de Murilo Rubião. Trata-se de um curioso processo marcado numa contínua republicação de contos. Basta atentar para os números: dos noventa e três contos publicados em vida do autor, apenas trinta e dois são originais (a esses acrescentou-se “A diáspora”, um conto que esteve perdido e que Murilo reescreveu, publicando-o no Suplemento Literário do Minas Gerais e que apareceu tempos depois, em livro de publicação póstuma). Note-se que esse processo de republicação começou já na edição do terceiro livro, pois, dos vinte contos, apenas quatro eram inéditos, sendo os restantes dezesseis republicações dos livros anteriores.

No ano de 1974, aparecem dois outros livros de Murilo Rubião. *O convidado*, que traz nove narrativas inéditas e *O pirotécnico Zacarias*, com oito contos republicados dos anteriores. Cabe observar que esse ano é fundamental no resgate do autor e de sua obra. Tudo se deveu ao fato de *O pirotécnico Zacarias* ter sido indicado como uma das obras a serem lidas para o vestibular da UFMG. Diante da enorme vitrine que isso representou, Murilo Rubião, a bem dizer, foi redescoberto. O sucesso dos oito contos do livro estendeu-se a um sem número de escolas do ensino fundamental e médio, ofuscando até mesmo o lançamento de *O convidado*, que era obra inédita do escritor. O certo é que, a partir daí, a obra de Murilo passou a ser admirada, como o comprovam as repetidas edições que ela passou a ter.

Alguns aspectos desse processo de republicações chamam a atenção, pois nele colocam-se à mostra algumas preferências de Rubião. Nesse sentido, tem-se o “O ex-mágico da Taberna Minhota”, primeiro conto do primeiro livro, como o mais republicado, reaparecendo nada menos que em quatro outros livros. Em seguida, com três republicações, vêm os contos “A cidade”, “Alfredo”, “O homem do boné cinzento”, “Marina, a intangível” e “Os três nomes de Godofredo”, todos do livro *O ex-mágico*, e “Os dragões” e “Teleco, o coelhinho”, do segundo livro *Os dragões e outros contos*.

Os demais contos foram republicados duas vezes, sendo que “O bom amigo Batista”, “Memórias do contabilista Pedro Inácio”, “Ofélia, meu cachimbo e o mar”, de *O ex-mágico*, e “Epidólia”, “Aglaia”, “A fila”, e

“Botão-de-Rosa”, de *O convidado*, foram republicados apenas uma vez. Mais curioso ainda é verificar que apenas dois contos, “Petúnia” e “O lodo”, de *O convidado*, são os únicos que jamais foram republicados.

É instigante reler os contos mais republicados e os que mereceram menos atenção do autor para tentar vislumbrar o que poderia ter levado Murilo Rubião a essas escolhas. Sobretudo é motivador reler os dois únicos contos que nunca mereceram uma republicação para tentar encontrar razões que levaram o autor a descartá-los. É um bom exercício de investigação, embora se saiba que escolhas são escolhas.

A sexta singularidade é que todos os contos de Murilo Rubião são introduzidos por uma epígrafe bíblica. Nos trinta e três contos publicados em livros, tem-se a particularidade de apenas seis epígrafes serem do Novo Testamento, sendo as restantes vinte e sete do Velho Testamento. Nestas singularidades representadas pelas epígrafes, observa-se ainda outro detalhe surpreendente que é o fato de o conto “Memórias do contabilista Pedro Inácio” conter duas epígrafes: uma do profeta Jeremias e outra representada pela célebre frase “Virgília amou-me durante quinze meses e onze contos de réis”, do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis.

Singularidades e singularidades, como se disse, há em todo lugar. Seja no céu ou na terra. Mas, no caso de Murilo Rubião, há outras singularidades, talvez até mais estelares. Mas deixo para focalizá-las mais à frente, em comentários mais oportunos e que mostram como a vida de Murilo Rubião está tão envolvida no fantástico quanto seus contos.

### A MAGIA DA LINGUAGEM NO PROCESSO CRIATIVO

Em entrevistas, Murilo Rubião já esclareceu como é a dinâmica de seu processo criativo: “Sempre aceitei a literatura como uma maldição. Poucos momentos de real satisfação ela me deu. Somente quando estou criando uma história sinto prazer. Depois, é essa tremenda luta com a palavra, é revirar o texto, elaborar e reelaborar, ir para a frente, voltar. Rasgar”<sup>3</sup>.

3 RUBIÃO, 1974, p. 5.

Essa declaração pontua alguns aspectos importantes na produção dos textos de Murilo, como a sua preocupação com a clareza, o obsessivo trabalho em busca do texto perfeito e a sua plena consciência de que a linguagem, além de não conseguir dar conta de enunciar inteiramente o mundo real, é pródiga em preparar armadilhas para quem escreve. Isso, aliás, foi o que ouvi do escritor português Fernando Namora quando disse que a linguagem é como uma serpente enrodilhada; só depois do bote é que se tem a real dimensão de seu tamanho.

Essa preocupação com o texto perfeito é que produz a contínua reelaboração dos contos murilianos nas suas várias republicações, mas há razões sub-reptícias, diria mesmo, razões do inconsciente que operam tais singularidades. Essas razões estão ligadas a algo misterioso e também sedutor: a magia da linguagem.

O princípio de magia que existe na linguagem é melhor compreendido a partir de algumas incursões teóricas que podem ser feitas. Cite-se, por exemplo, Norman Brown, professor norte-americano da Universidade Wesleyana, um filósofo social que se dedicou a significativos estudos da obra de Freud, o que o levou à publicação de *Vida contra morte*, livro que traz vários ensaios sobre temas psicanalíticos. Ali, Brown afirma que a linguagem é constituída de sexualidade sublimada, destacando que “não se trata de requinte psicanalítico, mas simples observação da infância, reconhecer que na história de todo ser humano a linguagem origina-se na vida infantil das brincadeiras, do prazer e no amor que a mãe centraliza”<sup>4</sup>. Baseado nesses princípios, ele enfatiza que, para as crianças, aprender a falar é uma atividade que funciona como um brinquedo, daí dizer-se que a base da linguagem infantil é, sobretudo, uma atividade diversória. Esses traços da infância carregam uma dimensão mágica e atuam no adulto com uma orientação bem definida, que é oferecer o puro ego-prazer. Para Norman Brown, essa articulação constitui “a busca de um sentido erótico da realidade”<sup>5</sup>.

Freud também passa por essas trilhas quando aproxima, no seu “Escritores criativos e devaneios”, a atividade do escritor às brincadeiras infantis, mostrando que a criança, quando brinca, estabelece uma distinção nítida entre o brinquedo e a realidade, derivando

especial satisfação ao ligar seu mundo imaginado ao mundo real. É a mesma situação do escritor criativo que, ao criar um mundo de fantasia, faz questão de colocar nesse mundo uma significativa dose de emoção, consciente de que existe uma efetiva separação entre o mundo criado e o mundo real. É importante lembrar a colocação de Freud de que é a linguagem que preservou essa relação entre o brincar infantil e a criação poética, pois o adulto ao parar de brincar não renuncia ao prazer que experimentara nas brincadeiras da infância. A consequência dessa permanência do prazer na mente humana deve-se ao fato de que o sujeito, simplesmente, faz uma substituição, que é o que acontece quando o escritor deriva prazer da fantasia substitutiva que ele põe em cena quando produz o seu texto.

Não se pode esquecer que essa dimensão do prazer que envolve a criação do texto literário já havia sido focalizada por Aristóteles na antiguidade clássica. Quando fala da imitação como elemento determinante da elaboração da poesia, Aristóteles destaca as duas causas que a geraram: o instinto da imitação que já nasce com o homem e o prazer que o ser humano tem quando entra em contato com as coisas imitadas. Na *Poética*, lê-se que os homens “se deleitam perante as imagens: olhando-as, aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas, e dirão, por exemplo, ‘este é tal’. Porque, se suceder que alguém não tenha visto o original, nenhum prazer lhe advirá da imagem, como imitada, mas tão-somente da execução, da cor ou qualquer outra causa da mesma espécie”<sup>6</sup>.

Tudo isso tem muito a ver com o que Murilo Rubião disse de seu processo criativo quando afirmou que o real prazer que a literatura lhe oferece é aquele que ocorre no momento em que está criando o texto. Neste momento, Rubião está, sem dúvida, deleitando-se com a fruição da magia da linguagem que lhe oferece a satisfação de estar construindo, fantasiando uma realidade que se liga ao seu mundo.

Esse fantasiar da realidade objetiva pode ser encontrado na obra muriliana de modo bem

4 BROWN, 1974, p. 91.

5 Ibid., p. 95.

6 ARISTÓTELES, 1966, p. 71.

nítido, pois, o que se verifica nela é a presença da invenção que se acomoda ainda mais apropriadamente no fantasiar, pelo fato mesmo de estar contornada com um processo inventivo bastante forte, que é a fantasia trabalhada na composição da narrativa do fantástico.

Citem-se, a título de exemplo, os contos “Marina, a intangível” e “O edifício”. O primeiro é um texto de nítida feição metaliterária, em que se colocam as dificuldades e angústias que um autor experimenta para realizar sua composição. O fato de o conto ter sido publicado no primeiro livro de Murilo Rubião, *O Ex-mágico*, já é uma amostra da acentuada preocupação que o escritor sempre teve com a linguagem de seus textos, assim como a dimensão de literariedade que devia expressar-se neles.

Desse modo, pode-se dizer que a narrativa traz os necessários ingredientes para a sua identificação literária e para sua inserção no universo do fantástico. Assim, lá estão um desesperado autor em busca de um texto específico, toda a angustiante expectativa de encontrar tal texto, assim como a presença de um homenzinho desengonçado que aparece de repente e lhe traz a composição já pronta. Tal personagem caracteriza-se, então, como a presença do próprio inconsciente do autor, no momento em que ele finalmente encontra o seu mais-dizer. A ocorrência do texto se dá num cenário absolutamente insólito, em que os versos do poema se manifestam na forma de figuras humanas, estapafúrdias umas, risíveis outras e sem identidades definidas tantas outras. O certo é que, ao fim, o poema grandioso se completa, “feito de pétalas rasgadas e de sons estúpidos”, como convém a uma obra elaborada no reino do fantástico.

Antes de focalizar, também brevemente, a narrativa de “O edifício”, seria conveniente aprofundar um pouco mais a questão da magia da linguagem, para mostrar como o conto reverbera inúmeras possibilidades de leitura, além daquela que, como o anterior, passa pelas trilhas da metaliterariedade.

Pense-se, pois, numa definição operacional de língua em que se destacam três aspectos: 1) a língua é constituída por um número finito de elementos: os fonemas e os morfemas; 2) tais elementos articulam-se num número também finito de possibilidades; 3) surpreendentemente, a língua oferece um número infinito de desempenhos.

O que surpreende — e que torna a língua algo também mágico — é o fato de os seus elementos constitutivos marcarem-se por uma limitação, assim como a possibilidade de suas combinações também funcionarem num número finito de articulações. Qualquer estrutura nessas condições ofereceria uma possibilidade finita de desempenhos, como é o caso da combinação de certos jogos que lidam com um número limitado de elementos, o que impõe que a articulação entre eles seja também limitada, resultando, inevitavelmente, num número limitado de desempenhos, ou seja, chega-se a um momento em que não há mais possibilidade de articular suas partes constituintes porque todas essas possibilidades foram realizadas. Mas a língua, magicamente, continua a crescer, a desenvolver-se, a criar novas e constantes possibilidades de abarcar a realidade, redimensionando-se como instrumento que, ao fim, constitui o fundamento e a existência mesma dos seres e objetos ocorrentes no real.

Essa dimensão da língua é que possibilita a variada gama de leituras que um texto pode oferecer, sobretudo o texto literário que lida com uma linguagem intencionalmente trabalhada para explorar as virtualidades da língua.

No caso do conto “O edifício”, isso fica claro quando se descobre nele uma multiplicidade de leituras. Num breve resumo, diga-se que ele trata do entusiasmo com que o engenheiro João Gaspar entregou-se ao trabalho para administrar a construção do maior arranha-céu de que se tinha notícia. Os conselheiros da Fundação dona da obra confiaram a tarefa ao engenheiro, advertindo-o, porém, de que ele devia precaver-se contra uma lenda que anunciava o fracasso da construção quando esta chegasse ao octingentésimo andar. Tudo correu bem durante os trabalhos, mas, de fato, uma confusão comemorativa do atingimento do andar amaldiçoado provocou o afastamento do engenheiro e a paralisação dos trabalhos.

Convencido pelos operários de que deveria continuar as obras, o engenheiro reassume suas funções, redobra as ações da construção e o prédio ganha notável altura. Ocorre que, depois de muito trabalho, João Gaspar resolve consultar os conselheiros a respeito das finalidades do prédio. Quantos andares teria? Como seria habitado? Mas todos os conselheiros já haviam morrido. Desiludido,

o engenheiro volta ao prédio para paralisar a construção. Porém, todos os seus esforços são em vão, uma vez que os empregados se recusam a acatar suas ordens. O conto termina com João Gaspar percorrendo todos os andares na sua luta para encerrar os trabalhos. Jamais é obedecido pelos obreiros e o prédio, revelando absurda autonomia, continua a ganhar altura.

A exemplo de “Marina, a intangível”, também “O edifício” pode ser lido na pauta da metaliterariedade, pois focaliza aspectos que podem ser ligados à elaboração de uma obra literária, na medida em que o edifício metaforiza a construção de um texto. E tal trabalho é cheio de dificuldades, de busca da palavra mais adequada, de burilamento e de superação de obstáculos. E da mesma maneira que uma obra está sob inteiro domínio do autor enquanto é produzida, chega um momento em que ganha vida própria, justamente no instante em que é publicada e passa a fazer os percursos mais variados e independentes. Esse fantasma de o autor não mais poder lidar com seu texto deve acompanhar muitos escritores. O caso emblemático é o de Clarice Lispector, que se recusava a abrir seus livros depois de publicados.

Nesse sentido, as republicações dos contos de Murilo Rubião parecem encenar uma tentativa de atenuar o problema. É uma forma de refazer para melhorar, alcançar um nível que a publicação anterior não logrou atingir, enfim, é aquela busca da perfeição sonhada.

E a magia da língua continua a ofertar as piruetas que a linguagem literária pode alcançar e, nesse sentido, têm-se outras leituras do conto muriliano. É o caso da perspectiva psicanalítica que se pode entrever no texto, quando o edifício, o engenheiro e os conselheiros engendram uma interessante história edípica, onde o desejo acaba superando as interdições e, a partir disso, levando o sujeito a assumir a precariedade de uma movimentação psíquica que o enreda numa trama psicótica.

E, finalmente, pode-se ler também o conto numa pauta antropológica, destacando a importância da presença mítica, seja no rastro do mito bíblico da Torre de Babel, seja na do mito enquanto uma organização que se coloca como forma de conhecimento, o que, na narrativa, dá a ver um nítido confronto entre mito e ciência. Neste ponto, faz-se presente

uma advertência que pode ser entrevista no discurso mítico, chamando a atenção para os exageros que uma exaltação acrítica da ciência costuma pôr em circulação com muita frequência. As consequências derivadas desse endeusamento da ciência revelam como ela consegue fugir ao controle do homem e, na volúpia de sua caminhada, passa a desconhecer resultados danosos que sua evolução incontrolável pode trazer para a humanidade, como se vê nos preocupantes problemas com o ecossistema a que assistimos perplexos e angustiados.

## UM MUNDO TRÁGICO

Quando se falou do prazer que um escritor deriva na composição de suas narrativas, verificou-se que tudo decorre dos extraordinários mecanismos que a língua e a linguagem disponibilizam para que o trabalho criativo esteja sempre numa perspectiva sedutora que enlaça o autor. Murilo Rubião deixou isso claro nas suas declarações, do mesmo modo que considerou o trabalho de revisão, de arranjos e de remontagens do texto um verdadeiro sofrimento. E esse sofrimento, parece óbvio, deve-se justamente ao fato de que ali, naquele segundo momento de composição, o texto não está exatamente sendo criado, mas recriado. Mal comparando, seria possível dizer que existe entre esses dois momentos a mesma distinção que se pode fazer entre trabalho intelectual e trabalho manual. No primeiro, usa-se a sensibilidade, a visão estética do mundo da arte e, no segundo, a força, a habilidade no manejo de instrumentos e objetos. Ambos são importantes, mas guardam entre si uma distância operativa bastante visível.

Mas quero levantar uma outra hipótese para o encantamento que o trabalho de criação exerce sobre o autor. Trata-se de um compromisso que todo artista assume, seja ele escritor, músico, teatrólogo, pintor, compositor e outros que passam por essa seara. Esse trabalho faz-se a partir de uma inquietude, traço que acompanha permanentemente o artista, sobretudo o escritor, que sempre tem uma visão crítica da realidade bastante apurada. E, nesse aspecto, o que normalmente se vê é um certo inconformismo que o escritor manifesta quando confronta uma realidade marcada pelos desajustes e pelo descompasso que existem num mundo

em que a solidariedade e a fraternidade são sempre muito invocadas, mas, de modo geral, inexistem na maioria das relações sociais. Daí que o trabalho do escritor, na produção de seu texto, esteja intimamente associado à perspectiva do prazer da criação, também pelo motivo de que, ao inventar a realidade ocorrente na obra, ele como que está manifestando um desejo também imantado de prazer, que é a expectativa de estar atuando sobre a realidade do mundo, reinventando-a, na esperança de tornar essa realidade menos trágica.

Essa transformação da realidade num texto foi bem explicitada por Wolfgang Iser no seu “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional”. Nestas reflexões, Iser mostra que a questão da presença da ficção num texto não se explica pela tradicional oposição entre ficção e realidade. Trabalhando com a tríade real, fictício e imaginário, o autor indica que a realidade flagrada no texto ficcional vai configurar o imaginário e é isto que cria o chamado ato de fingir. É importante considerar que o imaginário é uma particularidade na vida das pessoas, alcançando-as, de modo arbitrário, na forma de “fantasmas, projeções, sonhos diurnos e ideações sem um fim, pelas quais penetra diretamente em nossa experiência”<sup>7</sup>. Mas no texto ficcional, o imaginário ganha uma determinada configuração que é a de mostrar-se como algo real. Desse modo, o ato de fingir produz uma transgressão de limites entre o imaginário e o real. Neste aspecto, a realidade vivencial, quando transformada em signo pelo ato do escritor, vai estabelecer uma relação muito peculiar com o imaginário. Desse modo, quando a realidade vivencial se torna signo de outra coisa, ocorre uma irrealização dessa realidade; quando o imaginário perde seu caráter difuso (fantasmas, sonhos, ideações sem uma finalidade etc.) para mostrar-se como uma realidade determinada pelo texto, ocorre uma realização do imaginário.

Na obra de Murilo Rubião, a articulação entre realidade vivencial e imaginário resulta na criação de narrativas que demonstram claramente o inconformismo do autor. Isso tem como resultado a presença de um mundo fundamentalmente marcado pelo trágico. Nesse mundo, situa-se o ser humano sempre imprensado pelo desfecho de sua vida contra o qual são inúteis todos os esforços. É por isso que se costuma dizer que o homem é um

animal trágico porque a natureza humana obriga-o a um confronto permanente com a magnitude de forças que lhe são superiores e que insistem em mostrar-lhe a sua vulnerabilidade no universo.

Nesse sentido, pode-se dizer que o homem é uma vítima da sua própria condição. Albin Lesky flagrou bem isso quando disse que “a contradição trágica pode situar-se no mundo dos deuses, e seus polos opostos podem chamar-se Deus e homem, ou pode tratar-se de adversários que se levantem um contra o outro no próprio peito do homem”<sup>8</sup>. Projetam-se, então, nesse ponto, duas espécies de conflitos que podem ser entrevistados na caminhada do homem pelo mundo. De um lado, o conflito decorrente da *separação ontológica* que mostra a oposição homem/finitude-contingência-imperfeição e, de outro, o embate entre o homem e o mundo em que ele se insere.

Como decorrência desse conflito, surge uma reação que dá ao homem a ilusão de que ele pode escapar de sua própria vulnerabilidade. É aí que o ser humano se entrega a uma luta absurda, alicerçada no desejo de destruição do seu semelhante, tal como expresso no *homo homini lupus*, pensamento que Bacon e Hobbes retomaram de Plauto para indicar que o homem é o maior inimigo do homem. Lembraria, a propósito, um artigo em que o escritor Nelson de Oliveira expõe a singular e incompreensível constatação de um fracasso atávico. Abordando o tema da utopia, o ensaísta diz que “somos criaturas imperfeitas, dominadas por impulsos irracionais. A seleção natural sempre promoveu a competição, a luta pela sobrevivência. A vida é um vale-tudo contínuo. No plano subjetivo, um dos méritos da psicanálise foi revelar que o pensamento racional, tão festejado principalmente na ciência, é apenas uma mosca tentando pilotar um tigre selvagem”<sup>9</sup>.

A obra de Murilo Rubião transita nesse plano do trágico e é isso que lhe confere uma surpreendente atemporalidade. Nela, não importam as datas das publicações porque estará sempre se referindo a momentos

7 ISER, 1983, p. 386.

8 LESKY, 1971, p. 25.

9 OLIVEIRA, 2018, p. 23.

contemporâneos, porque o homem enquanto ser racional sempre assume posições que só fazem repetir o que ele é e sempre foi. O exame dos textos murilianos revela essa condição humana que é, inclusive, redimensionada pelo patético, que identifica o texto do fantástico, como anunciado na primeira parte deste ensaio.

Assim, abra-se qualquer narrativa de Murilo Rubião e vai-se encontrar ali uma figuração que se repetirá em todas as outras: o indivíduo emparedado, submetido a princípios que não consegue identificar e dos quais não consegue escapar. Muito impressiona, nessa condição, o modo como as personagens se mostram, uma vez que elas postam-se diante do insólito e do ameaçador sem apresentarem rasgos de coragem e de inconformismo. Pelo contrário, as personagens movimentam-se como se um torpor se apoderasse delas, levando-as à renúncia de qualquer gesto heroico libertador. Aí se cruzam uma medida do fantástico — que é exibir personagens que não se surpreendem diante do absurdo, aceitando-o tal como ele se apresenta — e a particularidade de Murilo Rubião de criar seres conformistas, resignados com o seu destino trágico.

Essa é a condição por excelência do trágico muriliano, em que ressaltam a *hamartia* e a *hýbris*, duas características que cancelam a tragicidade e também as personagens de sua obra. A *hamartia* é considerada como falha ou erro que alcança o indivíduo. Esse erro deve ser entendido no plano intelectual, como erro de juízo. Não se trata, pois, de um ato mau ou uma fraqueza moral, mas o equívoco do que é correto, o que exemplifica bem as condições de limitação e de vulnerabilidade humanas. Já a *hýbris* configura-se como uma desmedida que se coloca contra a justiça e contra a medida. O ser incide na *hýbris* quando sua teimosia o leva a exceder seus limites e a confrontar o *nómos théios*, a lei divina, que é sempre justa.

Num rápido percurso pela obra de Murilo Rubião, pode-se ver como tais mecanismos se articulam com a vida e as perspectivas das suas personagens. Tome-se, por exemplo, o conto “A armadilha”, em que a personagem Alexandre Saldanha Ribeiro dirige-se misteriosamente ao interior de um prédio abandonado onde o espera um velho que o aguardava há anos. O diálogo entre ambos revela que

se trata de pessoas que se conheciam, mas ficam nebulosas as razões que os fizeram inimigos. A sala onde se aprisionam os dois tem as janelas blindadas assim como a porta, em que a madeira foi substituída por aço. Desconfiando de que fora feito prisioneiro e de que não havia como se salvar, Alexandre ouve de seu aprisionador: “Aqui ficaremos: um ano, dez, cem ou mil anos”<sup>10</sup>. É o exemplo perfeito do emparedado que mostra com acentuada nitidez que incidira na *hamartia*, um equívoco que lhe foi fatal.

A personagem Pererico, do conto “A fila”, é alguém que vem do interior para entrevistar-se com o gerente de uma fábrica. Misteriosamente, sofre uma espécie de perseguição do negro Damião que, desde o início, procura vedar à personagem as chances de falar com o gerente. E tudo começou porque Pererico negou-se a revelar o assunto de sua conversa com o gerente, num diálogo áspero:

- Seu nome.
- Pererico.
- De quê?
- Não interessa, ele não me conhece.
- Posso saber o assunto?
- É assunto de terceiros e devo guardar sigilo. Apenas posso assegurar-lhe que é coisa rápida, de minutos. Ademais tenho urgência de regressar à minha terra.<sup>11</sup>

O trágico insinua-se duplamente no destino da personagem. Sua arrogância, supondo-se superior ao controlador da fila, e seu erro ao julgar o negro foram-lhe fatais. Pererico jamais consegue ter acesso ao gerente, até que um dia, ao chegar à fábrica, aonde deixara de ir por um bom tempo, fica sabendo que o gerente morrera e que ele fora o único a não ser atendido. Ao indagar se muitos ficaram sem falar com ele, é fulminado com a resposta do seu dominador: “Somente você. Nas duas últimas semanas, prevendo a proximidade da morte, atendeu a todos os que apareceram”.

Todos os contos de Murilo Rubião oferecem, abundantemente, ilustrações da dimensão trágica que os envolve. Para finalizar essa abordagem, permito-me dois

10 RUBIÃO, 1998, p. 157.

11 Ibid., p. 196.

comentários mais detalhados de narrativas murilianas.

O conto “Os dragões” foi publicado em 1965 e republicado em 1974, em 1982 e em 1990. A narrativa trabalha com sutileza a presença da *hamartía* e da *hybris*, com as quais põe em questão a celebrada dimensão da racionalidade humana. Bastam algumas passagens para mostrar tais aspectos. O narrador, professor de uma pequena cidade, conta como alguns dragões chegaram à localidade. Isso já identifica a dimensão fantástica da narrativa que, logo nas primeiras linhas, desdenha o modo como a racionalidade humana se coloca diante dos animais: “Os primeiros dragões que apareceram na cidade muito sofreram com o atraso dos nossos costumes”<sup>12</sup>. A população do lugar acolhe os dragões, mas o que esse convívio produz é a contaminação dos animais com moléstias desconhecidas que levaram a maioria deles à morte. A convivência com os moradores provoca a degenerescência dos dragões, que aprendem a malandragem, entregando-se à embriaguez em botequins, a furtos e a generalizada vagabundagem. Por mais que o professor tentasse instruí-los, seu trabalho é frustrado. O modo de ser dos racionais envolve-os de tal maneira que é impossível educá-los.

É nesse ponto que se pode notar a presença da *hamartía*, o erro em que o professor incorreu ao supor que ele e seus semelhantes poderiam fazer a inclusão dos dragões, educando-os como seres humanos. Isso era impossível não apenas pelo fato de seres diferentes dificilmente poderem se integrar, mas também como decorrência da outra dimensão do trágico, a *hybris*, que deu ao professor uma medida de grandeza inteiramente incompatível com a sua mesquinha condição como um ser imperfeito, vulnerável e incapaz de atingir limites improváveis.

A catástrofe final para a presunção humana no trato com os animais se dá quando João, o último dos dragões, ao atingir a maioridade, passa a vomitar fogo, o que fez dele uma espécie de artista popular e uma atração inesperada. O encantamento com João era de tal ordem que ele até mesmo pensou em candidatar-se a prefeito. Mas, pervertido como os demais, apaixonou-se por uma trapezista de circo que visitava a cidade e foge com ela, desaparecendo definitivamente.

Como se pode ver, no confronto ser humano versus animais, o homem é visto de uma

perspectiva amplamente negativa, na trágica situação de se vergar a situações imperiosas que lhe determinam uma trajetória de submissão a forças superiores que lhe atribuem contingências e o cercam de imperfeições.

Para concluir este exame do trágico na obra muriliana, focalizo, também resumidamente, a narrativa de “O ex-mágico da Taberna Minhota”. Este, que parece ser o conto da preferência de Murilo Rubião, mostra a fantástica história de um homem que faz as mais surpreendentes mágicas, independente de sua vontade em realizá-las. Desalentado com a vida, vê-se como “uma pessoa que não encontrava a menor explicação para sua presença no mundo”<sup>13</sup>. Tudo começa quando ele, estando na Taberna Minhota, inopinadamente tira do bolso o dono do restaurante. Isso leva o comerciante a contratá-lo para distrair os fregueses no estabelecimento, mas ele acaba demitido por oferecer aos espectadores do restaurante almoços gratuitos.

A continuação de sua trajetória decorre na plena efervescência de produção de mágicas. Num circo, onde fora contratado para mostrar suas habilidades, extrai do chapéu, sem querer, coelhos, cobras e lagartos. E isso se repete em outros ambientes, como num café em que estava sentado e, distraidamente, aranca do bolso pombos, gaivotas, maritacas.

A narrativa segue recheada de mágicas surpreendentes que vão se sucedendo sem que a personagem as quisesse. Até um suicídio tentado acaba frustrado pelo insólito das mágicas: no momento de puxar o gatilho da arma, vê a máuser transformada num lápis. As esperanças de morrer ressurgem quando ouve alguém dizer “que ser funcionário público era suicidar-se aos poucos”. Empregasse, então, numa secretaria de Estado. As mágicas encerram-se a partir deste momento, mas quando ele precisou fazer uma que lhe impedisse a demissão do trabalho, viu a dura realidade. Ao argumentar com o chefe da seção que não poderia ser dispensado, pois, “tendo dez anos de casa, adquirira estabilidade no cargo”, recebe como resposta que “jamais poderia esperar de alguém, com um ano de trabalho, ter a ousadia de afirmar

12 Ibid., p. 137.

13 Ibid., p. 7.

que tinha dez”<sup>14</sup>. Desse modo, o ex-mágico reconhece sua impotência: “Tive de confessar minha derrota. Confiara demais na faculdade de fazer mágicas e ela fora anulada pela burocracia”<sup>15</sup>.

É bastante reconhecível a dimensão do trágico neste conto. Realmente, a personagem vê-se de modo tão impositivo dominada por forças superiores que não consegue realizar qualquer de seus desejos ou de suas intenções. A presença da *hamartía* é, então, marcante. A falha que acometeu a personagem expressa-se no conflito que se estabelece entre os deuses, donos do destino (a *Moira*), e o homem na sua contingência e imperfeição. Na narrativa, esse domínio dos seres superiores desenha-se na forma como a personagem se transforma num brinquedo nas mãos dos que o têm sob domínio: no início, jamais conseguiu ver-se livre do poder de fazer mágicas. No final, solitário e desamparado, quando tenta recuperar o dom das mágicas, nada consegue: “Sou visto muitas vezes procurando retirar com os dedos, do interior da roupa, qualquer coisa que ninguém entende, por mais que atente a vista”<sup>16</sup>. Daí o seu lamento final, pois o agora ex-mágico faz sua última e dura constatação. A ilusão de que algo saído de suas mãos subia aos ares “serve somente para aumentar o arrependimento de não ter criado todo um mundo mágico”<sup>17</sup>. Para ele evidenciava-se que sua arrogância, centrada na capacidade prodigiosa das mágicas, só fez com que sua miserável condição se estampasse na realidade da *hýbris* que o destrói.

Nesse universo, não pode passar despercebida a crítica que Murilo Rubião faz. Sendo um funcionário público, não se furtou à oportunidade de denunciar, ironicamente, o que considera censurável nesse ambiente. E a crítica, acionada pelos interstícios da narrativa fantástica, ganha, sem dúvida, dimensão ainda mais significativa.

#### A LEITURA EPIGRÁFICA ANUNCIA O TRÁGICO

Como se disse anteriormente, uma das singularidades da obra de Murilo Rubião está no fato de que todos os seus contos são introduzidos por uma epígrafe bíblica. Essa, aliás, é uma questão que sempre intrigou os seus leitores e isso tinha uma razão bastante

plausível. Afinal, as narrativas fundadas na linha do fantástico exigem um apuro de leitura para que se possa compreender bem a sua significação. É neste contexto que o leitor, às vezes aflito, volta-se para a epígrafe na expectativa de que ela possa fornecer pistas para uma compreensão apropriada do conto. Entretanto, ele logo se dá conta de que tal estratégia é inútil para iluminar o texto. Muitas vezes, o leitor vai à Bíblia, na suposição de que, procurando o versículo no contexto em que aparece, poderia esclarecer melhor a ligação entre a epígrafe e o texto de Murilo Rubião. Mas essa estratégia também é vã, porque uma espécie de divórcio entre a epígrafe e a narrativa permanece desafiando o leitor.

Suponho ter encontrado uma explicação para essa questão, num trabalho que publiquei sobre a obra de Rubião<sup>18</sup>. Ali, verifiquei que o trágico é o princípio agenciador da interação epígrafe/texto. Quero dizer que os elementos do trágico imantam-se de um tom que apresenta uma voz anunciadora do que vai acontecer na narrativa. Assim, além de categorias do trágico já focalizadas — a *hamartía* e a *hýbris* — é possível reunir alguns outros aspectos que espelham a tragicidade, tal como se pode ver, por exemplo, nos textos da tragédia clássica. Esses aspectos são o *reconhecimento*, a *peripécia* e o *páthos*.

Retomando a caracterização de cada um desses aspectos, relembro o que já se disse da *hýbris*, vista como a desmedida que incita os heróis a se rebelarem contra as ordens divinas. Esse excesso gera um orgulho que leva o herói a se esquecer de suas limitações, o que o conduz à *nêmesis*, ou seja, a indignação dos deuses, de que resulta a morte ou a desgraça. Já a *hamartía*, como se disse, corresponde a um equívoco de julgamento que advém de uma falha ou ignorância, caracterizando o erro trágico.

Os três outros elementos que são introduzidos agora podem ser assim enunciados:

14 Ibid, p. 12.

15 Ibid., p. 13.

16 Ibid.

17 Ibid.

18 GOULART, 1995.

o reconhecimento, também identificado como revelação ou *anagnórisis*, foi caracterizado por Aristóteles, na *Poética*, como “a passagem do ignorar ao conhecer”<sup>19</sup>, ou seja, é a descoberta de um fato oculto, cuja revelação altera, substancialmente, o futuro das personagens. A *peripécia*, segundo Aristóteles, “é a mutação dos sucessos, no contrário”<sup>20</sup>, provocando uma reviravolta completa na vida das personagens. Já o *páthos* estrutura-se como uma experiência angustiante que provoca o sofrimento, piedade, compaixão.

Para exemplificar a interação epígrafe/conto a partir da leitura das epígrafes, tomo os seis contos que foram sinteticamente analisados. Assim, pode-se dizer que as epígrafes de “O edifício”, “A armadilha” e “A fila” organizam o princípio da *hýbris*.

“O edifício” traz a seguinte epígrafe:

“Chegará o dia em que os teus pardieiros se transformarão em edifícios; naquele dia ficarás fora da lei. (*Miqueias, VII, 11*)”. Pode-se notar aí um tom de advertência, o que se conecta com a ideia da *hýbris*, na medida em que a narrativa focaliza um engenheiro que se deixou tomar inteiramente pelo descomedimento, na certeza de que realizaria um projeto que tinha como objetivo a construção do maior arranha-céu do mundo. Nessas condições, a epígrafe como que anuncia o fracasso do empreendimento porque o engenheiro, com toda arrogância, não se deu conta de suas limitações e de sua dimensão humana, precária e falível. Por esse motivo é que a epígrafe adverte: no dia em que os teus pardieiros (casas rústicas, de pequeno valor) se transformassem em edifícios, você ficaria fora da lei. Essa lei é a que os deuses controlam, mas é também aquela lei da natureza que não admite transformações absurdas como o engenheiro pretendia.

“A armadilha” é outra narrativa que traz uma epígrafe vincada com a ideia de advertência: “Porque se a trombeta der um som confuso, quem se preparará para a batalha? (*Primeira Epístola de São Paulo aos Coríntios, XIV, 8*)”. O anúncio da advertência e a incursão na *hýbris* se dá quando Alexandre Saldanha se vê preso numa sala indepassável, da qual jamais poderia sair. A situação a que foi levado revela seu destemor e arrogância, uma vez que nem sequer se preocupou com o que o esperava num prédio inteiramente vazio, no momento em que entrava no edifício.

Sua confiança manifesta-se no fato de sequer demonstrar pressa e na tranquilidade que se podia perceber num rosto que denunciava a segurança de uma resolução irrevogável. Desse modo, pode-se ler a epígrafe, considerando que o som confuso da trombeta é uma advertência àqueles que, devido ao próprio descomedimento, não se prepararam para a batalha que viria a seguir, tal como aconteceu com a personagem.

O terceiro conto que mostra a irrupção da *hýbris* é “A fila”. Lê-se na epígrafe: “E eles te instruirão, te falarão, e do seu coração tirarão palavras. (*Jó, VII, 10*)”. Ali aparece Pererico, que viera do interior para falar com o gerente de uma fábrica, mas sem advertir que sua posição era a de quem pede e não de quem ordena. Assim, todos os seus atos, sobretudo os que o ligam ao negro Damião, que controlava o acesso dos que queriam falar com o gerente, mostram uma altivez e uma arrogância imensas. Vê-se, pois, que a personagem transita além dos seus próprios limites. Desavisado do que isso podia causar-lhe, acaba inteiramente submetido a um destino do qual não consegue escapar e aí os deuses não perdoam. Derrotado, sem conseguir realizar os planos que o trouxeram à cidade, só lhe resta como conforto o retorno a sua origem, no interior.

No conto “Marina, a intangível”, temos uma epígrafe que denota um tom de perplexidade e esse estado caracteriza bem a *peripécia*, já que esta é uma instância em que os acontecimentos se tornam no seu contrário, surpreendendo quem sofre essa injunção. Veja-se, então, a epígrafe: “Quem é esta que vai caminhando como a aurora quando se levanta, formosa como a lua, escolhida como o sol, terrível como um exército bem ordenado? (*Cântico dos Cânticos, VI, 9*)”. O discurso da epígrafe procede como se estabelecesse paralelos entre elementos díspares: o nascer da aurora, a formosura da lua, a escolhida como o sol e a ameaçadora marcha de um exército. Tais disparidades anunciam uma conversão de situações diversas que alcançam os astros, fazendo-se notar na mudança da beleza dos efeitos da lua e do sol em algo não menos que um terrível exército. Fica patente assim

19 ARISTÓTELES, 1966, p. 80.

20 *Ibid.*

a perplexidade com que as mutações são percebidas.

No nível da narrativa, temos um jornalista, José Ambrósio, que não consegue compor um simples texto objetivo. Tal esterilidade é superada quando, do nada, lhe aparece a figura patética de um homenzinho que diz ter vindo para atender o seu pedido. Tal figura representa bem a instância do inconsciente, onde se situam as chamadas formas inarticuladas que são buscadas na criação literária. Curiosamente, José Ambrósio vai conseguir compor um texto, e este é nada mais, nada menos que um poema representado por um estranho cortejo em que sobreleva a figura de Marina, a intangível. Assim, pode-se dizer que a peripécia é a mudança que alcança José Ambrósio, revelando-lhe uma visceral incapacidade de criar algo que supere a feição de um texto objetivo, direto, como o que produz notícias. Isto porque o texto criativo só lhe apareceu na medida em que uma força transcendente o alcançou e o fez descer aos escaninhos do inconsciente. Mas essa mudança, na verdade, serviu apenas para mostrar ao jornalista sua trágica incapacidade de lidar com a dimensão artística que atua na criação do texto literário.

Em “O ex-mágico da Taberna Minhota”, tem-se a epígrafe: “Inclina, Senhor, o teu ouvido, e ouve-me; porque eu sou desvalido e pobre (*Salmo*, LXXXV, 1)”, em que se caracteriza a ideia de desolação, sentimento que parece bem ajustado à instância da *hamartia*, justamente porque a personagem, num primeiro momento, deixou-se extasiar com o êxito que suas mágicas produziam. Entretanto, com o crescimento da popularidade que o seu dom lhe trazia, o mágico viu-se mergulhado numa vida insuportável, diante da impossibilidade de conter uma irrefreável repetição de mágicas que se sucediam independentemente de sua vontade. Isso o leva ao desespero de apelar para os mais diferentes recursos, visando pôr fim ao fenômeno. Tudo é em vão, até que o mágico resolve apelar para sucumbir numa repartição pública. É aí, sob o efeito da burocracia, que o seu dom vai desaparecer, e, quando ele mais precisou dele, viu-se na dura realidade de não mais poder fazer mágicas. A personagem entra, assim, na mais completa desolação, resultado da *hamartia* que o envolveu por completo, como se pode ver no sofrido apelo ao Senhor para ouvi-lo, porque ele é completamente desvalido e

pobre. Pior ainda é que o agora ex-mágico nem mesmo consegue se dar conta de onde teria cometido o irreparável erro trágico que o levou àquela condição. Nessas condições, só lhe resta o comovente “arrependimento de não ter criado todo um mundo mágico”.

A narrativa de “Os dragões”, traz uma epígrafe de *Jó*: “Fui irmão de dragões e companheiro de avestruzes. (*Jó*, XXX, 29)”. Como se viu nas breves considerações que se fizeram sobre o conto, um professor busca educar os dragões que aparecem na cidade, na tentativa de acolhê-los na sociedade. A corrupção dos moradores, contudo, levou os animais a uma degeneração que acaba destruindo-os. Desse modo, a epígrafe como que faz um anúncio das consequências do trágico que contorna a pretendida interação entre humanos e animais, o que se pode caracterizar na sugestão de que é impossível ser irmão de dragões e companheiro de avestruzes.

Pode-se perceber na epígrafe um tom de ameaça, como que prevenindo a possibilidade de experiências angustiantes que provocam o sofrimento. Isso nada mais é que o *páthos* na sua natural condição de levar às agruras que produzem o sentimento da piedade e da compaixão. Assim, a tragicidade desvia-se das personagens-símbolo do conto — os dragões — para incidir sobre toda uma coletividade. Na verdade, o conto patrocina a concepção schopenhaueriana da ontologia algésica, pondo em xeque a própria condição humana. Ser corrompido e sempre disposto a corromper, o homem tem como essência ser possuído de desejos. Estabelece-se, aí, o princípio segundo o qual Schopenhauer vislumbrou o mundo, associando-o à vontade. Entretanto, é da natureza da vontade não realizar-se ou satisfazer-se, uma vez que isso seria o seu fim, a morte, portanto, do dinamismo. Desse modo, o homem é um ser não realizado, insatisfeito, e, como tal, sofredor. A dor e o sofrimento são, assim, o próprio quinhão da humanidade. A miséria, a insatisfação, a angústia, eis a própria condição humana, de que o *páthos*, tão presente na narrativa, é um exemplo perfeito.

Aí estão alguns exemplos em que se faz notar o modo como Murilo Rubião focaliza o ser humano que transita pelas páginas de suas narrativas. Nesse sentido, seria oportuno lembrar uma de suas entrevistas quando, falando dos autores que o influenciaram,

destacou: “Mas o autor que realmente me influenciou foi Machado de Assis, talvez meu único mestre”<sup>21</sup>. Não espanta, pois, que as personagens murilianas, a exemplo das de Machado, estejam tão marcadas pelo trágico, vivendo um destino assinalado pelo insucesso e pelo sofrimento. Como em Machado de Assis, as personagens murilianas também são vítimas de um imobilismo que não lhes permite reverter o trajeto de suas vidas, o que decorre do pessimismo tão destacado na obra de Machado de Assis e que também percorre a de Murilo Rubião.

### UM ESCRITOR CERCADO DE SINGULARIDADES FANTÁSTICAS

Anunciei, páginas atrás, ao tratar das singularidades na obra de Murilo Rubião, que comentaria fatos surpreendentes que mostram como a vida do escritor está tão envolvida no fantástico quanto seus contos. Até porque, para um escritor que fez do realismo fantástico seu projeto de criação literária, não é de espantar que sua vida também esteja imersa num mundo em que o absurdo e o insólito se fazem presentes. Com efeito, de uma forma ou de outra, Murilo Rubião protagonizou fatos e acontecimentos que parecem saídos de seus contos. Permito-me, pois, recordar alguns deles.

Começo evocando o projeto “Memória Viva”, criado pela professora Berenice Menegale, então secretária municipal de Cultura, em 1991. O objetivo do projeto era homenagear artistas em vida, já que, normalmente, figuras importantes são reverenciadas depois de falecidas. O primeiro nome escolhido foi o de Murilo Rubião, num evento dividido em três partes. Inicialmente, fez-se uma exibição de vídeos produzidos sobre a obra do escritor, no saguão do edifício Arcângelo Maletta, em cujos bares se faziam tradicionais encontros de intelectuais e artistas, com reconhecimento destaque para a figura de Murilo Rubião. O escritor esteve presente na exibição.

Em seguida, deu-se, no Palácio das Artes, a abertura de notável exposição que teve a curadoria do artista plástico e poeta Márcio Sampaio. Ali se exibiu grande parte do acervo da biblioteca de Rubião, além de objetos de seu uso pessoal, de quadros de pintores famosos que também retratavam contos do autor, enfim, um sem número de painéis, fotos e

vídeos com informações sobre a vida e a obra do homenageado. Em se tratando de evento que procurava homenagear os vivos, não deixou de ser insólito o fato de Murilo Rubião ter morrido quatro dias antes da inauguração da mostra. Sem dúvida, mais um movimento fantástico, desta vez não na obra, mas na vida-morte do nosso escritor.

Um terceiro momento do projeto previa uma mesa-redonda que colocaria em exame a obra muriliana. Fui convidado para participar da mesa, juntamente com os escritores Rui Mourão e Laís Corrêa de Araújo. O encontro, marcado para realizar-se no auditório do Conservatório de Música da UFMG, propiciou mais um episódio fantástico. Não se sabe se devido à comoção da morte de Murilo Rubião ou a problemas na divulgação do debate, o fato é que ao evento não compareceu uma pessoa sequer. Diante dessa insólita realidade, restou a nós, expositores da mesa, atravessar a avenida Afonso Pena e, mais uma vez, percorrer os diversos setores da grande exposição em homenagem a Murilo Rubião.

Outro episódio que revela a presença do fantástico na vida de Murilo Rubião deu-se indiretamente com o escritor e diretamente comigo. Desde os lançamentos de seus livros, a partir de 1974, tive a honra de receber todos eles com atenciosas dedicatórias feitas por Murilo. Em 2001, num curso de especialização que ministrava na PUC Minas, levei o livro *A casa do girassol vermelho*, para trabalhar um dos seus contos. O certo é que, dois meses depois, fui analisar um outro conto do livro e não o localizei na minha biblioteca. Revirei todas as estantes, na crença de que pudesse tê-lo colocado num lugar errado, mas nada encontrei. Supus, então, que o teria perdido quando do curso na PUC, ou até mesmo que o teria emprestado a algum aluno, que se esquecera de devolvê-lo. Mas não me lembrava de coisa alguma que pudesse orientar minha busca. Fiquei extremamente contrariado, afinal o livro tinha uma dedicatória de Murilo Rubião que eu guardava com todo cuidado. Enfim, desisti da procura, restando-me apenas aprender a conviver com a perda.

Cerca de três meses depois, fui convidado, pela Biblioteca Pública do Estado, para proferir palestra sobre Murilo Rubião, na

21 RUBIÃO, 1974, p. 5.

abertura do Programa Comemorativo do Livro e da Biblioteca. Dentre as pessoas que me ouviam, estava o amigo e professor da UFMG Valmiki Vilela que, ao aposentar-se, doou para a Biblioteca o seu acervo de livros e foi viver em Tiradentes, fruindo a beleza e a tranquilidade da cidade histórica. Ao fim da palestra, saí acompanhando Walmiki numa visita ao acervo que se expunha no saguão do auditório. Ao passarmos por uma das mostras, vi exposto um exemplar de *A casa do girassol vermelho*. Chamei Walmiki e lhe contei o ocorrido com o meu livro, lamentando a perda irreparável. Walmiki, então, me disse: se você não se importar em ter o livro com uma outra dedicatória, vou pedir à diretora que me devolva apenas este para que eu possa presentear-lo. Logicamente, aceitei a oferta agradecido e, duas semanas depois, recebi o livro de Walmiki, onde se estampava a dedicatória: “Ao Mike, com o abraço do seu velho amigo, Murilo. Belo Horizonte, agosto de 78”.

Corri imediatamente à estante para guardar a preciosidade. Ao abrir, aleatoriamente, um espaço entre os livros de Murilo Rubião, eis que, não mais que de repente, para minha estupefação, puxei o meu *A casa do girassol vermelho*, que lá estava quietinho. Coisas de um livro fantástico, de um escritor fantástico.

Também trilhando os caminhos do fantástico, certa vez, nossa colega, professora Márcia Morais, foi levar Murilo Rubião à Universidade, onde ele falaria num evento que lá se realizava. Mal o escritor entrara no carro da professora, ouve-se, numa rádio que estava ligada, o locutor anunciando uma pequena entrevista que fora gravada com Murilo Rubião. O próprio Murilo assustou-se com a coincidência. O locutor, então, pede ao escritor que sugerisse uma música para ser tocada. Meio sem saber que escolha faria, Murilo pede a música “Ramalhete”, de Tavito. Entoou-se, então, a famosa “Rua Ramalhete”, que Murilo admirava, sobretudo, por ser obra de um grande amigo seu. Coincidências à parte, é preciso lembrar a famosa frase de origem galega que se mostra a quem quiser saber: “Yo no creo en brujas, pero que las hay, las hay”.

Para finalizar, não poderia deixar de fazer o registro de um outro dado curioso e insólito que cerca a vida de Murilo Rubião. Quem me informou isso foi sua sobrinha, Sílvia Rubião, administradora dos direitos da obra de seu tio.

Segundo ela, as datas de nascimento e morte de Murilo têm treze algarismos, formados com apenas três números. Veja-se: nascimento: 1/6/1916. Morte: 16/9/1991.

Nesse autor e nessa obra mora o fantástico.

## REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obra completa*. v.1. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1992.
- BROWN, Norman O. *Vida contra morte*. Trad. de Nathanael C. Caixeiro. Petrópolis: Vozes, 1974.
- FREUD, Sigmund. El creador literario y el fantaseo. In: *Obras completas*, v. IX. Traducción directa del alemán de José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1993.
- GOULART, Audemaro Taranto. *O conto fantástico de Murilo Rubião*. Belo Horizonte: Editora Lê, 1995.
- ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto literário. In: LIMA, Luiz Costa (Seleção, introdução e revisão técnica). *Teoria da literatura em suas fontes*. v. 2, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Trad. de J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.
- OLIVEIRA, Nelson. Algum lugar em parte alguma. *Cândido: Jornal da Biblioteca Pública do Paraná*. Biblioteca Pública do Paraná, Curitiba, n. 86, setembro de 2018.
- RUBIÃO, Murilo. *Contos reunidos*. São Paulo: Ed. Ática, 1998.
- . O fantástico Murilo Rubião, entrevista a J. A. de Granville Ponce. In: *O pirotécnico Zacarias*. 8. ed. São Paulo: Ática, 1974, p. 5.



O DEMÔNIO DA  
TRISTEZA E  
A VONTADE  
DA ALEGRIA:  
CONSIDERAÇÕES  
SOBRE A  
LITERATURA DE  
ADÉLIA PRADO

CLAUDIA CAMPOS SOARES

A escritora Adélia Prado se apresentou publicamente, em 1976, por meio um livro de poemas intitulado *Bagagem*. É bastante conhecida por seus estudiosos a história de sua “iniciação” literária, mas, relembremo-la aqui. Alguns anos antes, ela havia remetido a Affonso Romano de Sant’Anna alguns poemas de sua lavra. O crítico e poeta, encontrando valor no material, remeteu-o a Carlos Drummond de Andrade, autor muito importante para Adélia. Seu primeiro livro se abre com o poema “Com licença poética”, onde se apresenta ao público por meio do diálogo com o “Poema de sete faces” do poeta de Itabira:

Quando nasci um anjo esbelto,  
desses que tocam trombeta, anunciou:  
vai carregar bandeira.  
Cargo muito pesado pra mulher,  
esta espécie ainda envergonhada.  
Aceito os subterfúgios que me cabem,  
Sem precisar mentir.  
Não sou tão feia que não possa casar,  
acho o Rio de Janeiro uma beleza e  
ora sim, ora não, creio em parto sem dor.  
Mas, o que sinto escrevo. Cumpro a sina.  
Inauguro linhagens, fundo reinos  
(dor não é amargura).  
Minha tristeza não tem pedigree,  
já a minha vontade de alegria,  
sua raiz vai ao meu mil avô.  
Vai ser coxo na vida é maldição pra  
homem.  
Mulher é desdobrável. Eu sou.<sup>1</sup>

Como se vê, as bases sobre as quais esta poética afirma se edificar são a ótica do feminino e a “vontade da alegria”, em oposição à ideia do “poeta *gauche*” (que aqui se brasileira e se transforma, por paronomásia, em “coxo”) de Drummond.<sup>2</sup>

A ótica do feminino é bastante peculiar em Adélia Prado. Ela inclui a adesão a papéis tradicionalmente atribuídos à mulher: os “subterfúgios” de que fala o poema, como casar e ter filhos. Mas implica também em “cumprir uma sina” associada ao masculino: inaugurar linhagens, fundar reinos. Dessa maneira, como afirma Laéria Fontenelle,

Defrontar-se com o literário resulta,  
para a voz feminina do poema, assumir  
o fardo de transmitir o código desse  
campo a seu modo, [...] fundando outras

possibilidades de combinatória para seus elementos. É, acima de tudo, assumir uma tarefa masculina e desempenhá-la a partir da singularidade própria e não pela herança da sina do outro: a maldição do *gauche*.<sup>3</sup>

Vale observar também que, no “anjo esbelto” feminino, sugere-se uma ligação positiva com a divindade, que se confirmará ao longo da leitura do livro. Na verdade, a voz que se ouve nos poemas está ancorada numa grande convicção religiosa. Em muitos poemas se afirma, inclusive, que a poesia provém de Deus e surge de uma espécie de “iluminação” que o sujeito lírico eventualmente experimenta diante de um objeto ou um acontecimento aparentemente insignificante e banal do cotidiano. A origem transcendente dessa poesia é enunciada já na epígrafe de *Bagagem*: “Da imitação do ‘Cântico das criaturas’ de São Francisco de Assis, a quem devo a graça deste livro.” E se explicita, por exemplo, em “Paixão”, do segundo livro de Adélia, *O coração disparado*: “De vez em quando Deus me tira a poesia. / Olho pedra, vejo pedra mesmo.”<sup>4</sup> Quando falta a iluminação, falta a poesia também.

Voltando à relação com Drummond, a oposição que a poeta iniciante estabelece em relação ao poeta consagrado se estabelece como diferenciação, mas dentro de uma mesma linhagem. É o que diz a própria Adélia Prado em entrevista a Fábio Lucas: “Eu fazia uns poemas certinhos, rimadíssimos. [...] Aí, eu devia ter uns 18 anos, alguém me deu *Fala, amendoeira*, do Drummond. Eu disse: ‘puxa, que negócio bom’. Depois li a poesia dele. Pensei: ‘Assim, desse

1 PRADO, 1976, p. 19.

2 Afirmção que se repete em outros poemas, como “Agora ó José”, que também se constrói em diálogo com o conhecido “E agora José?” De Drummond. No poema de Adélia, o sujeito lírico aconselha o desalentado personagem poético a quem se dirige: “Resiste, ó José. Deita, José, / dorme com tua mulher, / gira a aldraba de ferro pesadíssima.” PRADO, 1976, p. 42.

3 FONTENELLE, 2002, p. 87.

4 PRADO, 1978, p. 75.

jeito, eu dou conta de escrever'. E achei meu caminho."<sup>5</sup>

O encontro com Drummond, portanto, significou para a jovem escritora, segundo ela mesma, a descoberta de formas, linguagens e temas que a instrumentalizaram para construir as suas próprias. De Drummond, Adélia Prado herdou, por exemplo, “aquela vontade de incorporação do ‘trivial’, combinada com uma manipulação afetiva da linguagem. A conquista, em suma, [...] do que Guilhermino César chamou com sagacidade de ‘grande mundo das pequenas coisas’.”<sup>6</sup> Na literatura da autora mineira se dá a descoberta da riqueza e do valor das coisas simples, como também em Manuel Bandeira, outra fonte assumida de Adélia Prado. Se “a poesia está tanto nos amores quanto nos chinelos”,<sup>7</sup> “qualquer coisa é a casa da poesia”.<sup>8</sup> E, se têm algo do “alumbramento” de Bandeira,<sup>9</sup> os textos de Adélia Prado têm também afinidades com a “epifania” que experimentam frequentemente as personagens de Clarice Lispector,<sup>10</sup> outra fonte em que a própria escritora mineira afirmou ter bebido.<sup>11</sup>

É o que se percebe claramente em poemas como os dois abaixo transcritos, onde a poesia resulta da revelação de uma plenitude de sentido que não costuma ser percebida nas coisas do cotidiano:

### Impressionista

Uma ocasião,  
meu pai pintou a casa toda  
de alaranjado brilhante.  
Por muito tempo moramos numa casa,  
como ele mesmo dizia,  
constantemente amanhecendo.<sup>12</sup>

### Solar

Minha mãe cozinhava exatamente:  
Arroz, feijão-roxinho, molho de  
batatinhas.  
Mas cantava.<sup>13</sup>

Foi justamente Drummond, o autor que levou a então jovem poeta a encontrar seu “jeito” próprio de escrever, quem a apadrinhou em sua passagem pela “Alfândega” (nome do último poema de *Bagagem*, que trata, justamente, de uma passagem: a introdução da poeta catecúmena, título de um poema do livro que trata do mesmo assunto, nos meios literários).<sup>14</sup> Depois de conhecer, através de Affonso Romano de Sant’Anna, os poemas da escritora iniciante, Drummond sugeriu a Pedro Paulo de Sena Madureira, então editor da *Imago*, que os publicasse. Drummond escreve ainda uma crônica para o “Caderno B” do *Jornal do Brasil*, intitulada “De Animais, Santo e Gente”, em 9 de outubro de 1975, onde afirma: “Acho que ele [S. Francisco de Assis] está no momento ditando em Divinópolis os mais belos poemas e prosas a Adélia Prado.”<sup>15</sup> Pouco tempo depois, *Bagagem*, o primeiro livro da escritora, vem a público.

Apesar de seus primeiros livros terem sido de poesia, a escritora de Divinópolis publicou também vários livros em prosa.<sup>16</sup> Na verdade, os dois gêneros são muito próximos na obra da autora. Sua poesia tem muito de prosa. Os poemas são muitas vezes narrativos, contam histórias. Tal é o caso de “Impressionista” e “Solar”, acima transcritos. Também de “A Rosa Mística”, de *O pelicano*, onde se discorre sobre o modo como a iluminação se realiza numa forma:

5 PRADO, 2000, p. 30.

6 MERQUIOR, 1983, p. 166.

7 *Do Itinerário de Pasárgada*. BANDEIRA, 1977, p. 34.

8 Esse é um dos subtítulos de *O coração disparado*, o segundo livro de Adélia Prado. 1977, p. 19.

9 Cf. ARRIGUCCI Jr., 1999.

10 Cf. Sá, Olga, 1979.

11 PRADO, 2000, p. 26. Adélia Prado, inclusive, intitula um poema de O

*Coração disparado* de “A maçã no escuro” (1978, p. 60). Há, entretanto, uma grande diferença entre as duas autoras. Na obra da escritora mineira, a revelação retoma seu sentido religioso, uma vez que, para Adélia Prado, como já foi dito aqui, a poesia é uma manifestação do divino (uma “captação de Deus”, nas palavras de Fábio Lucas, em entrevista concedida pela autora, anteriormente citada). Além disso (ou por causa disso), se a epifania em Clarice provoca susto e angústia, na escritora mineira provoca um sentimento de plenitude, de absoluto. Afirma ela: “A captação?

Sim, é um flash, uma luz linda. É o que Santa Tereza dizia: ‘Mais um minuto e eu morro’”. PRADO, 2000, p. 25.

12 PRADO, 1979, p. 44.

13 PRADO, 1978, p. 29.

14 Cf. SOARES, 1992, pp. 62–7. O poema “A catecúmena” encontra-se em PRADO, 1979, p. 52.

15 Apud MOREIRA, 2007, p. 60. A referência de Drummond a São Francisco se justifica pela epígrafe do livro, já aqui referida.

A primeira vez  
que tive a consciência de uma forma,  
disse à minha mãe:  
dona Armanda tem na cozinha dela uma  
cesta  
onde põe os tomates e as cebolas;  
começando a inquietar-me pelo medo  
do que era bonito desmanchar-se,  
até que um dia escrevi:  
“neste quarto meu pai morreu,  
aqui deu corda ao relógio  
e apoiou os cotovelos  
no que pensava ser uma janela  
e eram os beirais da morte”.  
Entendi que as palavras  
daquele modo agrupadas  
dispensavam as coisas sobre as quais  
versavam,  
meu próprio pai voltava, indestrutível.  
Como se alguém pintasse  
a cesta de dona Armanda  
me dizendo em seguida:  
agora podes comer as frutas.  
Havia uma ordem no mundo,  
de onde vinha?  
E por que contristava a alma  
sendo ela própria alegria  
e diversa da luz do dia,  
banhava-se em outra luz?  
Era forçoso garantir o mundo,  
da corrosão do tempo, o próprio tempo  
burlar.  
Então prossegui: “neste quarto meu pai  
morreu.  
Podes fechar-te, ó noite,  
teu negrume não vela esta lembrança”.  
Foi o primeiro poema que escrevi.<sup>17</sup>

Como discuti em outra ocasião, no poema narra-se um percurso em direção à poesia: são apresentadas, em sequência temporal,<sup>18</sup> as etapas de um processo que, iniciado com

a visão de um objeto do mundo, culmina na realização de um poema, o primeiro que o eu lírico, poeta, escreveu.<sup>19</sup>

Da mesma forma que muitos poemas de Adélia Prado se constroem como narrativas, sua prosa também não permite classificação muito rígida. Tomemos por exemplo *Cacos para um vitral*, publicado em 1980. O livro tem um só narrador, um só ponto de vista e uma só protagonista (feminina),<sup>20</sup> o que o situaria próximo ao universo do romance. Mas não se trata, propriamente, de um romance, pois aí não se dá o desenrolar de uma intriga, não há uma linha de enredo claramente definida. Trata-se de uma colagem de fragmentos, de “cacos”, para utilizar os termos do título do livro, que constroem a obra como um “vitral”. Vejamos um deles:

Tina dissera “o Reino de Deus” com um modo de falar muito diferente das bobagens de todo dia que eram a conversa dela, o tempo, a casa, a gripe, o menino da Nazaré que sentou o pé no nariz dela e tá doendo até hoje, até logo, vai não, tou com dor nas pernas, acho que é de rins, se não escovar os dentes parece que tá faltando alguma coisa e um monte de besteira. Ela dissera: “o Reino de Deus”! Glória sentiu grande reverência pela Tinha, pessoa de quem a vida inteira tivera apenas dó. Entregou-lhe o agrião, ela disse: brigadinho, viu?<sup>21</sup>

Como ocorre em todos os livros em prosa da escritora mineira, a protagonista de *Cacos para um vitral* é uma mulher de classe média, interiorana, dona de casa e para quem a poesia cumpre enorme função existencial. Essa voz narrativa, entretanto, pode ser de primeira ou terceira pessoa. No livro em questão, é de terceira, mas o narrador é

16 Os livros de poemas de Adélia Prado são: *Bagagem*, 1975; *O Coração Disparado*, 1978; *Terra de Santa Cruz*, 1981; *O Pelicano*, 1987; *A Faca no Peito*, 1988; *Oráculos de Maio*, 1999; *A Duração do Dia*, 2010; *Miserere*, 2013. Os livros em prosa: *Solte os Cachorros*, 1979; *Cacos para um Vitral*, 1980; *Os Componentes da Banda*, 1987; *O Homem da Mão Seca*, 1990; *Manuscritos de Filipa*, 1994; *Quero minha mãe*, 2000; *Filandras*, 2018.

E, para crianças, *Quando eu era pequena* (2006) e *Carmela vai à escola* (2011).

17 PRADO, 1987, pp. 18–9.

18 Notações temporais (“A primeira vez”, “até que”, “... “Então”) demarcam nitidamente as fases sucessivas do percurso que levou à realização do primeiro poema, que “A Rosa Mística” relata.

19 SOARES, 2010, pp. 117–8.

20 Como já indicava o primeiro poema de *Bagagem*, em toda a obra de Adélia Prado em que o gênero da voz narrativa (ou poética) se explicita, ela é feminina.

21 PRADO, 1999, p. 12.

profundamente identificado à protagonista, Glória, chegando muitas vezes a se confundir com ela. É exatamente o que ocorre no fragmento transcrito acima, onde se apresenta, quase sem mediação, a percepção da personagem.

Esses “cacos” relatam acontecimentos aparentemente insignificantes, prosaicos, e até banais, que, repentinamente, podem se revelar plenos de significado, como ocorre no fragmento citado — bem como ocorrerá em toda a obra de Adélia Prado, poesia e prosa. Numa linguagem para lá de coloquial, acorde à simplicidade do acontecimento e ao espaço provinciano que o poema recria — mas utilizando-se de recursos modernos, como, além da própria linguagem prosaica, o recorte e a colagem das falas das personagens sem aviso prévio nem indicação do falante —, ele trata da transformação que ocorre no íntimo da protagonista quando ela consegue ver para além da banalidade e da repetição de lugares comuns da conversa de Tina. Apesar de ser uma mulher entediante, a certa altura ela dissera “o Reino de Deus” de uma forma que soara, para Glória, como diferente de suas habituais frases vazias. As palavras da agora chamada afetivamente de “Tininha” se revelam, ao contrário, plenas de sentido. “Reverência” é o que Glória diz ter sentido naquele momento por aquela que, antes, só julgava digna de pena. Vale dizer: a mulher a quem Glória olhava com certa superioridade, agora se revela, ao contrário, alguém em posição mais alta que a sua: Tininha passa a ser digna de reverência. Esta concepção — a da revelação de uma dimensão elevada no simples e no banal, até no desagradável — leva a um novo aspecto, complementar em relação ao primeiro, do sentido do título do livro em que se encontra o fragmento, *Cacos para um vitral*: é também uma forma de dizer que do aparentemente insignificante — os cacos — se pode construir o texto literário — a arte do vitral.

Para acompanhar mais de perto o processo de transformação do banal e rebaixado em significativo, escolhemos falar um pouco mais detidamente sobre um único livro (embora sem deixar de recorrer a outros): *Manuscritos de Felipa*, quinto livro em prosa de Adélia Prado, publicado em 1999, juntamente com *Oráculos de maio*, sexto livro de poemas da autora, cuja produção vem se mantendo equilibrada entre os dois gêneros.<sup>22</sup> Sua poesia, entretanto, é mais estudada que sua prosa, então é bom chamar a atenção para este outro lado da obra da escritora de Divinópolis.

O título apresenta o livro como uma espécie de escrita-rascunho. São reunidas, sob o nome de *Manuscritos*, as reflexões, sensações e sentimentos que Felipa, a protagonista-narradora, experimenta e anota assistematicamente e fora de qualquer hierarquia, a não ser a que impõem as repercussões interiores das experiências. Felipa se apresenta, logo na primeira página, como uma “velha com medo”.<sup>23</sup> A personagem é projeção quase transparente de sua autora<sup>24</sup> — mais uma vez, como as demais protagonistas e o eu lírico de Adélia Prado. Assim, elas vão, de livro a livro, acompanhando a fases da vida da mulher Adélia Luzia Prado de Freitas.<sup>25</sup> Embora persistam concepções e questões fundamentais (o valor existencial da religião, da poesia, do cotidiano, dos sentimentos, a angústia diante do caráter destrutivo do tempo...), manifestam-se também, em cada livro, preocupações próprias a cada novo estágio da vida da mulher que os escreveu. Talvez se possa dizer que cada nova publicação recoloca perguntas fundamentais em novos contextos. Por isto, boa parte do que aqui se diz a respeito desse livro em prosa da escritora mineira vale também, em maior ou menor medida (e ou com pequenas variações), para o restante de sua obra. A peculiaridade destes *Manuscritos* parece ser recolocar estas perguntas no momento existencial em que “Tudo se cumpriu”.<sup>26</sup>

22 Cf. nota 16.

23 PRADO, 1999, p. 7. As citações que se seguem extraídas deste livro virão indicadas no texto a partir de agora apenas pelos números de página, entre parêntesis, da referida edição.

24 Como afirma Hohlfeldt, “as narradoras, explícitas ou não, em primeira ou 3ª pessoas, [...] batizadas com nomes próprios que funcionam como disfarces da própria escritora, na verdade são o desdobramento de uma só personagem, ainda que não

necessariamente a pessoa privada de Adélia Prado, mas com toda a certeza sua máscara e *persona*, espécie de *alter ego* (da autora) [...]”. HOHLFELDT. 2000, p. 74.

25 Nome civil de Adélia, segundo HOHLFELDT, 2000, p. 69.

Certamente nos acomete a todas este arrepio, este fundo no plexo quando os peitos secam, o útero dorme e uma fadiga de que nem nos damos conta provoca os que nos rodeiam: você está com muito má postura, o que é isto? Sabemos do que se trata: chegou o futuro. (84)

Se nessas palavras Felipa generaliza o seu drama pessoal (“certamente nos acomete a todas”), elas revelam também a especificidade do seu olhar: embora diga o contrário (“nem nos damos conta”), e justamente por dizê-lo, sabemos que ela se dá conta da “fadiga” dos velhos que “provoca” os mais jovens, lembrando-lhes o destino comum. Seu olhar tem a qualidade particular de empreender uma perscrutação minuciosa e corajosa da experiência.<sup>27</sup> Felipa é dotada de uma consciência crítica que se exercita na busca do autoconhecimento, mesmo que isto implique no enfrentamento de questões dolorosas: ela é a mulher que pede forças a Deus “para enxergar no vale de minhas sombras meus pecados ocultos” (99). Como, talvez, o de não ter sido capaz de ajudar a amiga com doença terminal, Martina, e sua filha, exausta por cuidar sozinha da mãe.<sup>28</sup> A disposição dos acontecimentos no texto indica que considera também pecado o fato de, depois de ter gastado quantia significativa na compra de um anel, um pingente e uma medalha de prata, ter passado “direto por um aleijado e uma anã, achando que cinco reais para cada um é demais.” (63) Felipa também tem a coragem de se questionar sobre as influências negativas que possa ter exercido na vida de seu marido, a quem considera um homem dotado de qualidades muito especiais (não por acaso, ele se chama Teodoro, nome onde se reúnem a ideia de Deus, o verbo adorar, e o valor precioso do ouro): “Cismo que por minha causa ele não é um artista, que ocupo espaço demais.” (74) Essa é uma reflexão que aparece várias vezes no texto, como neste trecho: “Eu não sou

burra. Será minha companhia que rouba a Teodoro o que mais quero nele?” (70)

Por isto, mesmo velha, mesmo com medo, mesmo que saiba que “não existe chupeta para anciãs” (7), Felipa não se furta ao reconhecimento de suas responsabilidades na construção do próprio destino:

Nem mesmo Rebeca me tirou do prumo com o recorrente: ‘o que se sofre na infância deixa um buraco difícil de encher’. Difícil, não impossível. E quanto a enchê-lo é tarefa do lesado. Parece injusto, mas não é, Jó aprendeu a duríssimo preço, mas arou seu terreno. Senão poderíamos, a humanidade toda, parar com tudo e dar caça a Adão, porque atrás de um buraco vem outro mais negro e maior, engolidor de galáxias, minha filha. *Tenho de perdoar minha mãe deste umbigo mal curado, é meu único e definitivo momento como ser humano, minha chance de salvação. Quem é minha mãe? A pobre que nunca me beijou e escondia o enxovalzinho do Zé Lúcio como quem esconde adultério? Ilusão. Minha vera mãe é Deus, o que só em Jesus prestou contas de seus atos. Uma mulher pode ser só irmã.* (108–9 —grifo da autora)

Acompanhando-se a obra de Adélia Prado, observa-se que esse olhar perscrutador, dotado de uma perspicácia da minúcia, é próprio a toda ela. As questões de Felipa parecem ser fundamentalmente as mesmas de Violeta (de *Os componentes da banda*), de Antônia (de *O homem da mão seca*) e das outras personagens da autora, bem como do eu lírico dos poemas, como foi dito. Nos *Manuscritos* ainda são empreendidas as mesmas buscas, porque elas jamais chegaram a termo satisfatório. Cada novo livro de Adélia Prado parece dizer desta inconclusividade; e, ao mesmo tempo, afirmar a necessidade íntima de continuidade da busca. Trata-se de uma

26 “Envelheço para trás, ideia consoladora, porque envelhecer para trás é voltar ao começo, ao lugar geográfico onde se iria casar, ter filhos, uma casa com coisas minhas, quinquilharias de que poderia dispor como bem entendesse. Tudo se cumpriu.” (83).

27 Esse olhar crítico e essa coragem parecem ser condições imprescindíveis para a iluminação se manifestar.

28 Trata-se este de um conflito que ocupa várias páginas do livro. Consome todo o capítulo XV (61–4) e XVI (65–8). Depois disso, aparece

de passagem em vários capítulos até parecer ganhar um tratamento que traz à Glória alguma paz interior. Isso ocorre no capítulo XXIII, p. 99, última vez em que aparece no livro: “Não amei Martina, quero amá-la agora, sei que posso, pois Vosso outro nome é Vida.”

obra que parece se realizar numa espécie de dialética sem síntese, onde os conflitos são provisoriamente harmonizados, mas jamais superados definitivamente. Por isto, faz sempre sentido — trata-se de uma necessidade íntima imperiosa — recolocar as mesmas questões fundamentais a cada novo livro que se sucede no tempo; os livros são, na verdade, a expressão dessas perguntas que sempre retornam (em maior ou menor intensidade, ou com algumas variações) porque jamais respondidas concludentemente. E isso gera muita angústia: “A quem peço o perdão que necessito como de ar? Também tenho pesadelos e, ainda que os justifiquem as bulas dos remédios, sei de onde eles nascem, conheço a paternidade dos monstros. E como fazer agora o que não fiz?” (98)

Mas há também os momentos de alívio, de harmonia provisória, como o que é assim descrito: “O fato de ser segunda feira ajuda e muito. A roda-gigante recomeça, o parque se movimenta, carrocinha de pipoca, churrasquinho, bilheteira que só pensa em sexo, enfim, a delícia da vida servida em porções fartas e generosas para todo o mundo.” (19) Como se vê por esse trecho (e outros já citados e que ainda o serão), os *Manuscritos* apresentam um mundo que nada tem de extraordinário, muito antes pelo contrário; mas eles o fazem por meio da percepção de alguém que está inserido nele e para quem ele tem um sentido existencial profundo. Ele é visto de dentro, através de um olhar capaz de vislumbrá-lo em sua riqueza intrínseca e despretensiosa, para além de sua aparência tosca e provinciana. Também porque esse ambiente, a cidade do interior, guarda lembranças e referências poderosas: ela “ainda tem a imagem diante da qual rezaram meus avós e meus pais”. (117)

O olhar perscrutador de Felipa está em busca permanente dos sentidos de sua travessia, para utilizar uma palavra tão significativa na obra de Guimarães Rosa, outra fonte assumida de Adélia Prado, que

o menciona, direta e ou indiretamente, e cita em vários momentos.<sup>29</sup> Os sentidos que Felipa encontra estão no plano simbólico que lhe emprestam os afetos e a religião. Como no trecho transcrito a seguir, em que ela descreve uma caminhada às margens da estrada de ferro que levava à antiga fazenda de sua família:

Antes que atravessasse a linha para o lado do córrego percebi uma pata-de-vaca cheia de flores movimentando-se à minha aproximação, coalhada de passarinhos. Por bobo que seja, você se sente saudado. [...] Quase no pontilhão, contra “um céu de puríssimo azul” [...], um pé de biloscas, sem folhas, só com as vagens secas e dois ou três passarinhos de peito branco, era a alegria. [...] Não duvido um instante, estava sendo consolada, o que acontecia não era uma feliz conjunção de hormônios, nem derrame de endorfinas, estava sendo consolada por existir, existir era consolador. Um apito me fez saltar dos trilhos, esperava uma grande composição de vagões cheirando à graxa e veio só o automóvel-de-linha, um brinquedo tudo, um brinquedo eterno, o que via era como se fosse através de uma janela, cortina que me fora aberta, tudo durava inconsupercado. [...] Faz tantos dias já e é desta comida que eu estou vivendo. (145–6)

Cumpra-se notar que o trem de ferro é uma imagem muito poderosa na poesia de Adélia Prado. Há nisso muito de biográfico e sentimental. Sabe-se que o pai da escritora mineira era ferroviário, e acompanhar os movimentos dos trens foi uma constante em sua vida. Daí que se diga em “Explicação de poesia sem ninguém pedir”:

Um trem-de-ferro é uma coisa mecânica, mas atravessa a noite, a madrugada, o dia, atravessou minha vida, virou só sentimento.<sup>30</sup>

29 No poema “A invenção de um modo”, de *Bagagem*, afirma a voz poética: “Porque tudo que invento já foi dito / nos dois livros que li: / as escrituras de Deus / as escrituras de João. / Tudo é Bíblias... / Tudo é Grande Sertão.” (PRADO, 1979, p. 34).

Em *Terra de Santa Cruz*, a primeira seção, intitulada “Testamento”, tem como epígrafe uma citação de Guimarães Rosa: “... Os tristes e alegres sofrimentos da gente...” (1981) Já *A faca no peito* tem como epígrafe do livro em geral outra citação

de Guimarães Rosa: “Coração da gente — o escuro, escuros” (1988). Mais adiante neste texto, ainda será citado um trecho de poema em que Adélia Prado transcreve uma frase do *Grande sertão: veredas*: “Diadorim é a minha neblina.”

A vida na província só é miúda e comezinha quando desprovida destes sentidos nem sempre vislumbrados. São eles os responsáveis pelo caldo grosso de beleza e de delícia que escorre do mundo e que os *Manuscritos* se atribuem a missão de registrar. Missão religiosa. Afirma Felipa a certa altura:

Penetrai-me, ó Espírito Santo, agudíssima língua, endireitai minha espinha, levantai meu queixo, falai-me com uma tal voz que mais tenha dela certeza que de minha própria pele: Felipa, você é uma artista, sua roça é aqui, pega seu caderno, seu lápis de boa ponta e capina sem preguiça, Felipa, de sol a sol, conta o que te conto, (135–6)

Felipa, como se vê, acredita que contar o que recebe de Deus seja uma missão a ela atribuída, justamente, por Ele. E deve cumpri-la escrevendo. No trecho transcrito acima, ela roga ao Espírito Santo que nela penetre para que, através dela, fale a voz de Deus.

Como se vê, também nos *Manuscritos*, a experiência do fazer poético resulta do estabelecimento de uma linha de contato com a divindade. Felipa assim se expressa, mais uma vez, a esse respeito: “Qualquer língua afinal é Deus falando, por isto nos escapa tanto, só se mostra ao desfocado olhar da poesia, à sua densa névoa, quando tudo se suspende ao juízo e apenas cintila, em vapores d’água, orvalho, vultos movendo-se em neblina.” (47) No trecho em que registra a caminhada nas margens da estrada de ferro, Felipa alcança a iluminação que lhe permite dar forma a uma visão epifânica do mundo, expressão do êxtase da unidade reconquistada, ainda que provisoriamente, entre ela e Deus, outra vez *religados* (religião vem de *religare*) por meio de uma experiência que é, simultaneamente, religiosa e poética.

Nessas crônicas poéticas do cotidiano da província (talvez se possa chamar assim

essas narrativas), se misturam o sagrado e o profano; ou melhor: aí, o profano também é sagrado,<sup>31</sup> e alegria mundana, transcendência religiosa e poesia nascem dos estímulos da realidade mais imediata e ordinária, como tem sido discutido aqui. A ênfase na subjetividade que se verifica nessa obra não implica em exclusão do mundo exterior; implica, ao contrário, em busca de comunhão com ele. Embora suas personagens jamais prescindam da perquirição interior, Adélia Prado é uma escritora da identificação com o mundo. Daí vêm as imagens fortemente sensoriais que caracterizam a linguagem de Felipa, como, mais uma vez, no trecho transcrito que trata de seu caminhar às margens da ferrovia. Ela se sente pertencente a sua comunidade e integrada ao mundo por sua concepção religiosa da existência, ao contrário do poeta *gauche-coxo*. A escritora mineira recusa a maldição do poeta moderno isolado, rompido com o mundo. Como foi dito, é exatamente em oposição a ele que a voz que se inaugura com “Com licença poética” se define.<sup>32</sup> E é esse caminho que Felipa, cujos *Manuscritos* se propõem a registrar e celebrar o mundo, continua buscando trilhar.

Buscando, exatamente, pois não é sempre que o alcança — por isso precisa rogar ao Espírito Santo. Muitas vezes é possível vencer a alegria e o júbilo, mas, nada do que nos *Manuscritos* se experimenta é estático, permanente, e a tranquilidade íntima não tem garantia de perdurar, como já foi demonstrado, em parte, neste texto. Eu e mundo não estão totalmente harmonizados, ou não estão o tempo todo; talvez nem mesmo a maior parte do tempo. Felipa vive, como ela mesma diz já na primeira página do livro, “sujeita a intermitentes espasmos de estresse psíquico”.<sup>33</sup> Há momentos como esse: “minha espinha se curvou, o sol no meio do céu e tudo escuro, nunca existiu Mozart no mundo, nem J. D. Salinger, nem ‘Diadorim é minha neblina’, (78) momentos em que ‘ronda, com

30 PRADO, 1979, p. 56.

31 Em *A faca no peito*, no poema “Artefato nipônico”, se diz: “A borboleta pousada / ou é Deus / ou é nada.” PRADO, 1988, p. 29.

32 Apesar de ter também grandes afinidades com ele, como também já foi discutido aqui.

33 Ela toma pílulas que causam pesadelos, conforme citação anterior. E várias vezes se refere a essas pílulas, sugerindo que sejam

medicamentos de tratamento psiquiátrico. Um exemplo: “Melhorei, é certo, mas ver entulho ainda me oprime, sensação de cansaço, roupa suja fora do cesto, plástico grudado no barro. Talvez precise ainda mais umas duas caixas de comprimidos de miligramas mais fortes.” (20)

desassossegado apetite, o demônio da tristeza.” (83) E isso também é frequente em toda a obra. De *Bagagem...*

### Endecha

Embora a velha roseira insista neste agosto  
e confirmem o recomeço estas mulheres  
grávidas,  
eu sofro de um cansaço, intermitente  
como certas febres.  
Me acontece lavar os cabelos e ir secá-los  
ao sol,  
desavisada. Ocorre até que eu cante.  
Mas pausa na canção a negra ave e eu  
desafino rouca,  
em descompasso, uma perna mais curta,  
a ausência ocupando todos os meus  
cômodos,  
a lembrança endurecida no cristal  
de uma pedra na uretra.<sup>34</sup>

... a *Miserere*, último livro de poemas publicado por Adélia Prado:

### Previsão do tempo

O espírito de rebelião  
Também chamado tristeza e desânimo,  
Começou de novo sua ronda sinistra.  
Sua treva e seu frio são de inferno.  
Por causa de maio, esperava dias felizes;  
E ensofocado até agora só o recado de  
Albertina,  
Escolhida para cantar *Jesus é o pão do céu*.  
Pão sem manteiga, Albertina,  
É bom que o saiba.  
É com ervas amargas que o comemos.<sup>35</sup>

Essa literatura, portanto, não é só celebração de Deus e sua criação, mas também expressão de um descontentamento para com Ele. Nos *Manuscritos* isso parece ocorrer ainda com maior intensidade que nos livros anteriores, uma vez que Felipa se sente uma “velha com medo”, que sabe que “não existe chupeta para anciãs.” O medo (palavra que se repete no livro com enorme frequência), “o onipresente susto, o paralisante medo” (123), o pavor, para o qual não existem paliativos, é o da morte: “... estou apavorada é de existir num mundo onde a morte existe e corta meu canto no meio, diminui meu hausto, me faz respirar pior, com as costas encurvadas, com

medo de levantar os olhos e o céu estrelado não ser mais consolo.” (79)

A preocupação com a morte é uma constante nos livros de Adélia Prado, mas, na maior parte dos casos, está direcionada para fora do eu lírico. Em “A Rosa mística”, por exemplo, já aqui comentado, o medo da morte é o “medo do que era bonito desmanchar-se”, que motiva a produção do poema como forma de “garantir o mundo da corrosão do tempo”. O conflito nessa obra, portanto, decorre de um excesso de identificação com a vida e com o mundo. Ao contrário do poeta *gauche-coxo* de Drummond, que recebeu de Itabira “esse alheamento do que na vida é porosidade e comunicação”,<sup>36</sup> Adélia Prado está em permanente contato com o mundo, celebrando sua beleza, sua riqueza, o prazer que proporciona, como tem sido discutido aqui. Os *Manuscritos* não são uma exceção. Afirma Felipa: “Ó meu Deus, [...] meu carisma é suplicar longa vida, demora em ir para o céu, quando é tão bom cantar por aqui mesmo, entrecortado como cantam os medrosos felizes”. (117) E se o mundo é belo e prazeroso, mas fugaz, apazigua eternizá-lo na forma perdurável da arte, como vimos em “A Rosa Mística”. São também palavras de Felipa: “Quero o Deus que alegrou minha juventude, quero minha juventude, esta é a verdade, à falta dela tenho construído meu bezerro de ouro.” (143)

Nos *Manuscritos*, entretanto, a questão ganha dimensão um pouco diferente. Aí a preocupação com a morte não está deslocada para fora, mas para dentro do eu lírico, como no trecho acima citado, em que Felipa pede a Deus “longa vida”.<sup>37</sup> A questão que nesse livro fica mais premente é a da “velha com medo”, tendo de encarar o inevitável, sem

34 PRADO, 1979, p. 58.

35 PRADO, 2013, p. 27.

36 DRUMMOND, 1979, p. 121.

37 No episódio da agonia e falecimento de Martina, já aqui mencionado, a morte é a da amiga, não a de Felipa. Aí, entretanto, a questão não é propriamente a morte, mas o remorso de Felipa por não ter conseguido se oferecer para cuidar da amiga que sofria e dar a ela o conforto da sua amizade, o que permitiria também algum descanso à filha que cuidava de Martina.

que a juventude possa mais protegê-la da proximidade da “indesejada das gentes”, para utilizar as palavras do conhecido poema de Bandeira.<sup>38</sup> É o que se percebe também no seguinte fragmento: “Meu Deus, [...] o meu único e insuportável medo é este! De morrer!” (9) Ou neste: “Que será de mim que ainda não morri e tenho tanto medo?” (66). E em tantos outros momentos no livro.

Contudo, no poema “A boa morte”, do livro publicado no mesmo ano dos *Manuscritos de Felipa, Oráculos de maio*, no relato de um velório, a morte encontra tratamento bastante diferente. Aí ela volta a ser a dos outros, e não pode com a força da vida:

Dona Dirce chorava a morte da filha e com sincera dor o fazia, estendendo a mão em direção ao café que a irmã da morta servia. Eu prestava atenção em Dona Dirce que escutava Alzirinha, admirada: ... o médico me proibiu expressamente... Alguém pôs a cara na porta procurando Dona Dirce: A senhora sabe a placa da caminhonete do Artur? Alzirinha não queria café, por motivo de regime, era possível que Artur não fosse avisado a tempo. A adolescente sardenta, visivelmente feliz, chorava a morte da mãe. Também quis chorar, por diversos outros motivos, mas era impossível ali, celebrava-se a vida sob as caras contritas, sob os véus da morte, mais que sete. A cada desnudamento ela própria cobria-se visivelmente pra nos proteger: Ninguém quer café mais não? Modesta a morte, companheira, nos consolando, quase da família. Lucinda virou santa. Não contei a ninguém, pra não amolar a tristeza.<sup>39</sup>

Como já foi dito aqui, nessa obra nada é permanente. O espírito de Felipa mantém-se deslizando entre picos e abismos sem poder se estabilizar em nenhum ponto-fixa, em

nenhum equilíbrio duradouro. Se o “demônio da tristeza” retorna, a “vontade da alegria” também sempre volta a se fazer presente. É dos *Manuscritos* o seguinte trecho:

Nem especialmente alegre ou triste se precisa estar. Ocorre como os chamados movimentos autônomos do corpo. Sem aviso me apanho cantando: ‘...Atestam-me os meus olhos rasos d’água a dor que a tua ausência me causou...’ São preciosos registros, farelos de ouro, retalho de pano bom. Me levanto pra guardar, botar no cofre, certamente em vão, têm natureza de nuvem, passam. Você olha, acha bonito, mas segurar não pode. Sofro por causa do meu espírito de colecionador-arqueólogo. Quero pôr o bonito numa caixa com chave para abrir de vez em quando e olhar. Inda sonho muito com joias de desenho especioso. (53)

Resta uma última consideração sobre os *Manuscritos*: enquanto a morte aumenta sua participação, o erotismo, dimensão anteriormente muito importante da vida na obra de Adélia Prado, diminui a sua. Nos livros da autora, ao contrário do que normalmente ocorre num terreno desta natureza, o erótico não exclui o religioso, antes se configura em parte integrante dele, visão que se sustenta na crença de que tudo no homem é de origem divina e que, se se deve celebrar a criação, deve-se celebrá-la integralmente, não há áreas “incelebráveis”.<sup>40</sup> Por isso os desejos do corpo também fazem parte do sagrado. Em *Os componentes da banda*, por exemplo, outro livro em prosa de Adélia Prado, a personagem Violeta assim também acredita. São dela estas palavras: “Deus não me criou

38 A expressão encontra-se no poema “Consoada”. BANDEIRA, 1977, p. 307.

39 PRADO, 1999, pp. 27–8.

40 Diz-se em “Objeto de amor”: “De tal ordem é e tão precioso / o que devo dizer-lhes / que não posso guardá-lo / sem a sensação de um roubo: / cu é lindo! / Fazei o que perderdes com esta dádiva. / Quanto a mim dou graças / pelo que agora sei / e, mais que perdoo, eu amo.” PRADO, 1987, p. 23.

até a cintura pro diabo fazer o resto. Ou tudo é bento ou nada é bento”.<sup>41</sup> Nessa literatura, conforme observou Haqaira Osakabe, “o corpo é o lugar onde Deus se conjuga com o espírito humano” e, portanto, é abençoado, como também o são os prazeres que dele provêm. Em virtude disso, o sexo, “acaba sendo [...] a prática do corpo no exercício de Deus”.<sup>42</sup>

É isto mesmo que o poema “Entrevista”, de *O coração disparado*, enuncia:

Um homem do mundo me perguntou:  
o que você pensa do sexo?  
Uma das maravilhas da criação, eu  
respondi.  
Ele ficou atrapalhado, porque confunde  
as coisas  
e esperava que dissesse maldição  
só porque antes lhe confiara: o destino do  
homem é a santidade.  
A mulher que me perguntou cheia de ódio:  
você raspa lá? perguntou sorrindo,  
achando que assim melhor me assassinava.  
Magníficos são o cálice e a vara que  
contém,  
peludo ou não.  
Santo, santo, santo é o amor porque vem  
de Deus,  
não porque uso luva ou navalha.  
Que pode contra ele o excremento?  
Mesmo a rosa, que pode a seu favor?  
Se ‘cobre a multidão dos pecados e é  
benigno,  
como a morte duro, como o inferno tenaz’,  
descansa em teu amor, que bem estás.<sup>43</sup>

Não é nada incomum na obra de Adélia Prado essa mistura entre o sagrado e o profano. Espírito e carne estão aí, na verdade, em profunda comunhão. Afirma Felipa que “libidinosa é a alma.” (120) A esse respeito, vale a pena retomar o trecho em que a narradora clama ao Espírito Santo que a auxilie em sua missão divina de escrever. Naquele trecho, ela diz desejar que o Espírito Santo a “penetre” com uma fállica “língua agudíssima” para que a revelação e a escritura se deem.<sup>44</sup>

Nos *Manuscritos*, entretanto, os apelos do sexo propriamente dito não ocupam o mesmo espaço que na obra anterior, conforme afirma a própria Felipa: “Minha libido está desaparecendo, a cara nojenta do medo [da morte] dá o ar de sua graça.” (7) Aqui o medo da morte parece superar a força de Eros. Mas ela não

desapareceu totalmente, e ainda tem enorme poder restaurador: “Teodoro [...] me conheceu em dias gloriosos e sabe, por sabedoria inata, que a verdadeira eu pode ser sacada quando ele quer, imortal, imune às vicissitudes do tempo.” (89)

Nesse quinto livro em prosa de Adélia Prado acompanhamos a expressão de um sem número de sentimentos e sensações e atravessamos várias de suas nuances e intensidades. Eles parecem ser, por sua vez, desdobramentos dos que podem ser encontrados em outros livros da autora, onde se ouve uma voz que se debate permanentemente entre o “afã” e a “insolvência”, como se diz no poema “Pistas”, de *Bagagem*.<sup>45</sup> Por isso Felipa, como as outras mulheres que falam nessa obra, garimpa *farelos* nas areias do dia a dia e constrói com eles seu “bezerro de ouro”; com “cacos” constrói o seu “vitral”. Também como aquelas, Felipa às vezes se despreza de sua unidade com o mundo e este despregar-se é doloroso e problemático, mas jamais é radical ou definitivo. Se os conflitos sempre retornam — como dizem todos os livros de Adélia Prado, e o fato de existirem e se sucederem dizendo-os o confirma — o miúdo cotidiano continua sempre prestes a surpreender quem é capaz de perfurá-lo em sondagem profunda; dele mais cedo ou mais tarde vai emergir o veio de significado existencial em salvística revelação:

Faz muito tempo que eu estou no mundo,  
a colcha, os pés da cama, a porta fechada,  
a bilha d’água, e... de repente é fácil, é só  
respirar, não há problema nenhum. (43)

41 PRADO, 1985, p. 48.

42 OSAKABE, 1983, p. 230.

43 PRADO, 1978, p. 88.

44 Sobre essa erotização da experiência religiosa, cf. SOARES, 1992, pp. 24–38.

45 O poema diz: “Não pode ser uma ilusão fantástica / o que nos faz domingo após domingo / visitar os parentes, insistir / que assim é melhor, que de fato um bom / emprego é meio caminho andado. / Não pode ser verdade / que tanto afã escave na insolvência.” PRADO, 1979, p. 32.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979.
- ARRIGUCCI Jr., Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.
- FONTENELLE, Laéria. *A máscara e o véu: o discurso feminino e a escritura de Adélia Prado*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- HOHLFELDT, Antonio. A epifania da condição feminina. *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 9, 2000, pp. 69–119.
- MERQUIOR, José Guilherme. *O elixir do apocalipse*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- MOREIRA, Ubirajara Araújo. *Adélia Prado: itinerário até Bagagem — esboço da escritora quando jovem*. UNILETRAS, 2007, pp. 59–75. <[revistas2.uepg.br/index.php/uniletras/article/view/173/172](http://revistas2.uepg.br/index.php/uniletras/article/view/173/172)>. Acesso em 16/04/2019.
- OSAKABE, Haquira. “A ronda do anticristo”. In: SCHWARZ, Roberto (Org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- PRADO, Adélia. *A faca no peito*. Rio de Janeiro, Rocco, 1988.
- . *Bagagem*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.
- . *Cacos para um vitral*. 2 Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- . *Manuscritos de Felipa*. São Paulo: Siciliano, 1999.
- . *Miserere*. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- . *O coração disparado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- . *O pelicano*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- . *Oráculos de maio*. São Paulo, Siciliano, 1999.
- . *Os componentes da banda*. 3 ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1985.
- . Entrevista: Oráculo de março. *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 9, 2000, pp. 21–39.
- SÁ, Olga. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis/Lorena, Vozes/FATEA, 1979.
- SOARES, Claudia Campos. *O afã e a insolvência: a marca do dilaceramento na poesia de Adélia Prado*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1992. (Dissertação de Mestrado).
- . As palavras de um certo modo agrupadas e a fugacidade das coisas do mundo: aspectos da poesia de Adélia Prado. *O eixo e a roda*: v. 19, n. 1, 2010, pp. 117–33.

# BERNARDO GUIMARÃES: UM PROJETO DE NAÇÃO

DANIELA MAGALHÃES DA SILVEIRA

Havia várias formas de abordar a escravidão brasileira no século XIX. Bernardo Guimarães escolheu adentrar esse campo por meio da construção de personagens femininas. Em 1875, publicou o seu romance mais incisivo sobre essa temática: *A escrava Isaura*. Isaura, no entanto, não foi a sua primeira escrava “quase” branca. Florinda fez parte do enredo de “Uma história de quilombolas”, conto que integra o livro *Lendas e romances*, lançado sob os cuidados de B. L. Garnier, em 1871. Essas histórias apareceram num momento fundamental para o encaminhamento da abolição da escravidão. Sob os auspícios da discussão, aprovação e implementação da lei de 28 de setembro de 1871, posteriormente reconhecida como Lei do Ventre Livre. A situação do país constitui o cerne do debate proposto pelo literato em seus escritos.

#### BERNARDO GUIMARÃES, COLABORADOR DE JORNAIS

Bernardo Joaquim da Silva Guimarães (1825–1884) nasceu e faleceu em Ouro Preto, com importantes passagens por São Paulo, onde se bacharelou em Direito; e por Catalão, em Goiás, atuando como juiz municipal e de órfãos. Como a maior parte dos homens de letras contemporâneos a ele, foi na Corte que publicou seus livros e atuou como colaborador de alguns periódicos. Sua formação corresponde à mesma recebida por outros jovens intelectuais com condição financeira razoável. Compondo um grupo que acreditava no poder das letras para a transformação social. Por isso, se fizeram presentes em diversos projetos jornalísticos, com a intenção de debater propostas para o país, sem abrir mão da escrita de romances e do propósito de educar seu público leitor.

Dentre os periódicos nos quais colaborou, é possível destacar o jornal *A Actualidade*, publicado entre janeiro de 1859 a abril de 1864. O jornal saía às quartas-feiras e aos sábados era vendido na rua da Alfandega, no Rio de Janeiro, e possuía como redatores, ao lado de Bernardo Guimarães, Flávio Farnese e Lafayette Rodrigues. Aos 34 anos de idade, Bernardo Guimarães aparecia naquelas páginas ora como autor de alguma poesia, ora sendo elogiado por seus colegas e ainda, depois de seu afastamento daquelas páginas para assumir o cargo público em Catalão,

como alguém envolvido em um entrave jurídico que o impedia de trabalhar. A despedida dele do jornal apareceu no número de 19 de dezembro de 1860, no qual, logo na primeira coluna, havia a transcrição de uma carta redigida pelo próprio Bernardo, informando que deixaria a redação do jornal para assumir um cargo de magistratura no interior. Não deixava também de se dirigir aos seus colegas da imprensa, confessando que os dois últimos anos tinham sido “um dos mais belos períodos da minha vida, do qual conservarei sempre a mais grata recordação”<sup>1</sup>.

Assumir um cargo distante do burburinho da rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro, não foi impeditivo, para que Bernardo Guimarães desse prosseguimento à sua produção literária. Ainda no *A Actualidade*, no dia 15 de janeiro de 1864, aparecia a poesia intitulada “Sirius”, que vinha acompanhada de elogios da parte dos redatores da folha que chamavam a atenção dos leitores: “No lugar competente publicamos uma mimosa poesia do nosso colaborador, o distinto poeta, Dr. Bernardo Guimarães. *Sirius*, a mais brilhante das estrelas fixas, e a principal da constelação canícula, deu assunto a essa poesia”<sup>2</sup>. Com essa observação, naquele mesmo número, quem tivesse passado por cima sem perceber a autoria ou mesmo a própria poesia seria tentado a virar a página e procurar pelo escrito.

Também na década de 1860, Bernardo Guimarães iria colaborar com o jornal mineiro *Constitucional*, sendo que, no dia 1º de setembro de 1866, apareceu, no espaço de folhetim, *O Ermitão de Muquem ou História da fundação da romaria de N. S. da Abadia de Muquem na província de Goiás*. Seguindo os pressupostos dos romances publicados no rodapé dos jornais, a história se desdobrava em vários números, com um herói que parecia ter mais de uma vida. Assim, encontramos primeiro Gonçalo, um jovem rapaz que acabou se perdendo por ter recebido uma “má educação”. A descrição do personagem ganhava bastante espaço sob a pena do literato mineiro, que se aproveitava para

1 *A Actualidade*. Rio de Janeiro. 19 de dezembro de 1860.

2 *A Actualidade*. Rio de Janeiro. 15 de janeiro de 1864.

tecer considerações a respeito da cultura africana. Na narrativa, Gonçalo trazia em seu corpo dois amuletos de proteção. Um deles oferecido por um “preto velho” que consistia em um “amuleto temível e milagroso”, usado para proteger contra “balas, raios, cobras e toda e qualquer espécie de perigos”. O outro era carregado no pescoço: “um rico relicário de ouro com uma imagem de Nossa Senhora da Abadia, que sua mãe lhe dera, em seu leito de morte, recomendando e aconselhando que tivesse por aquela imagem particular devoção, e que invocasse sempre o seu patrocínio em todos os trabalhos e perigos da vida”<sup>3</sup>. Depois de se envolver numa briga por causa de uma “moreninha de dezessete a dezoito anos”, Gonçalo desaparece e retorna sob a pele de um índio.

Entre os Xavantes, o personagem passa a chamar-se Itajiba e logo desperta o amor da índia Guaraciaba. A jovem indígena era prometida em casamento a Inimá, com quem o agora travestido de herói irá duelar. A nova história de Gonçalo guarda lances espetaculares tão ao gosto dos romances publicados nos folhetins por aqueles tempos. Bernardo Guimarães seguia fórmula de sucesso, inserindo características locais. Ou seja, reproduzia, por meio de seus personagens e de suas crenças, a mistura das três raças formadoras do Brasil, segundo os intelectuais seus contemporâneos. Para terminar, louvava o catolicismo, mostrando que a redenção do protagonista só foi possível depois que o mesmo retirou de seu corpo todos os amuletos africanos e indígenas, deixando apenas a medalha de Nossa Senhora da Abadia.

Outra vez no espaço de folhetim, mas agora no jornal *A Reforma*, entre 23 e 31 de janeiro de 1872, os leitores puderam acompanhar as aventuras de *O Índio Affonso*. A narrativa consistia na descrição das várias fugas de Affonso, depois que o caboclo provocou a morte de Toruna. Tal violência justificava-se, porque Toruna havia tentado violentar Caluta, irmã de Affonso. Para tanto, Bernardo Guimarães recorria a metáforas e comparações, aproximando seu personagem de um animal. Affonso possuía um corpo “enorme e esguio” e a “flexibilidade da serpente e a robustez da anta”<sup>4</sup>. Enquanto torturava Toruna, o rapaz “debatia-se, e esperneava em balde debaixo das hercúleas patas do truculento caboclo”<sup>5</sup>. As feições animais não o impediram de

amar a irmã, de modo que a forma como a defendia servia para que o mesmo fosse acusado de “feiticeiro ou de ter pacto com o diabo”<sup>6</sup>. Além de correr o boato de que fosse “encantado e mandingueiro mestre”<sup>7</sup>. Para toda a violência praticada por Affonso, Bernardo Guimarães construiu uma justificativa:

*O índio Affonso não é um facinora, mas sim um homem de bem, cheio de belas qualidades e sentimentos generosos, porém vivendo quase no estado natural no seio das florestas, em luta a um tempo com os bandidos e facinoras que o rodeiam, com a natureza selvática e as feras do sertão, e com a polícia que o persegue. É essa vida rude e agitada que lhe tem desenvolvido a um ponto extraordinário a astúcia, a valentia e a robustez próprias de sua natureza*<sup>8</sup>.

Ao fazer esse movimento, Bernardo Guimarães indicava que uma possível solução para a violência encontrada em terras afastadas da Corte era a educação. A publicação desse enredo numa folha reconhecidamente liberal, questionadora da escravidão e de outras mazelas que rondavam o país parece bastante significativa. Indica também o quanto o afastamento geográfico do literato do Rio de Janeiro não o retirou do mundo das letras. Ao contrário, sua experiência em Catalão, passou a ser utilizada em suas histórias. Em *O Índio Affonso*, a natureza e, especialmente, o rio Paranaíba não apenas servem de cenário para a trama, como possuem participação ativa no desenrolar dos fatos. O rio aparece como o principal aliado de Affonso em suas fugas.

3 GUIMARÃES, Bernardo. *O Ermitão de Muquém*: História da fundação da Romaria de Muquém na província de Goiás. São Paulo: Edição Saraiva, 1967. p. 15.

4 Idem, *O Índio Affonso*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1873. p. 22.

5 Ibid., p. 51.

6 Ibid., p. 29.

7 Ibid., p. 107.

8 Ibid., p. 118.

A vivência no interior não foi traduzida apenas quando o literato pretendia descrever a natureza. Sua atuação num cargo público também o auxiliou na composição das histórias contadas nos periódicos. Nesse sentido, Bernardo Guimarães usou o enredo de *O Índio Affonso* para fazer algumas críticas à polícia que atuava no interior do Brasil. Adjetivada de “ineficaz” e “impotente”<sup>9</sup>, passava o tempo todo servindo de chacota para Affonso. Por mais que o personagem fosse auxiliado pelas forças da natureza, conforme parecia acreditar o homem de letras, suas fugas eram facilitadas por causa da falta de habilidade daqueles que o perseguiam.

Essa perseguição foi aquilo que serviu para arrastar o folhetim por vários números no jornal. Seguia com isso, talvez, estratégia de consagrados folhetinistas, com o intuito de prender o público leitor que o acompanhava. Em *O Índio Affonso*, Bernardo Guimarães mostrava preocupação, especialmente, para com as leitoras. Dirigia-se às “amáveis leitoras” e procurava a maneira mais adequada para narrar a violência sofrida por Toruna:

Confesso que não sei que expressões hei de empregar para contar aos leitores, e especialmente às delicadas e sensíveis leitoras, estas cenas de canibalismo e de horror, e vejo-me em tais embaraços, que já me arrependo de ter encetado a história de tão sinistro e revoltante drama.<sup>10</sup>

Embora *A Reforma* devesse ter acumulado um número maior de leitores do que de leitoras, o espaço do folhetim é considerado como prioritariamente de interesse feminino. Talvez por isso o cuidado do literato. Além disso, Bernardo Guimarães também participou de um projeto voltado para as mulheres. Seu nome é encontrado na lista de redatores e colaboradores do *Jornal das Famílias*, de modo que, no ano anterior ao da publicação de *O Índio Affonso*, contos e poesias já apareciam nas páginas daquele periódico. O *Jornal das Famílias* contou com uma colaboração substancial de Machado de Assis e de outros literatos que dividiam o espaço das letras com figurinos de roupas para crianças e adultos, além de receitas culinárias e diversas dicas domésticas<sup>11</sup>. Bernardo Guimarães também teve algumas histórias especialmente dedicadas ao público feminino nas páginas dessa

revista. Entre fevereiro e abril de 1872, as leitoras puderam acompanhar as “Lendas do sertão – O pão de ouro”. Ali narrava as aventuras de desbravadores paulistas em busca de ouro e pedras preciosas. Em comum com as outras histórias publicadas nos jornais *O Constitucional* e *A Reforma*, havia a natureza exuberante do interior do Brasil, conhecida por ele depois que se mudou para a província de Goiás. Uma natureza que mais parecia ser uma “terra de feitiçarias e encantamentos”<sup>12</sup>. Aliás, essa parecia ser a missão de Bernardo Guimarães nas páginas do *Jornal das Famílias*: narrar histórias sobre o interior do país, sua fauna e flora.

Quando participava do grupo de colaboradores de algum periódico, Bernardo Guimarães assumia posição semelhante àquela de outros homens de letras seus contemporâneos. Ou seja, garantia um número maior de leitores e de leitoras conquistado devido à tiragem das folhas, construía um posicionamento político e ainda acumulava mais uma renda financeira. Algumas dessas mesmas histórias, depois de publicadas sob o formato de folhetim, ganharam o formato do livro. Ao fazer esse movimento refletia, por exemplo, sobre a veracidade das suas histórias — questão que parecia o preocupar bastante. Nesse sentido, encontramos na versão em livro de *O Índio Affonso* uma espécie de advertência ao leitor, comentando sobre a existência real de seu protagonista.

Essa atividade exercida ao lado de importantes intelectuais de sua época também deve ter sido muito importante para a consolidação de um grupo, em que as ideias circulavam mais livremente. Uma das questões posta em debate, por exemplo, em *A Reforma* dizia respeito à continuidade da escravidão e aos projetos para uma lei que mais tarde ganhou o formato daquela aprovada em 28

9 Ibid., p. 73.

10 Ibid., p. 56.

11 Sobre essa publicação, conferir: SILVEIRA, Daniela Magalhães da. *Contos de Machado de Assis: Leitores e leituras do Jornal das Famílias*. Unicamp: Dissertação de mestrado em História, 2015.

12 *Jornal das Famílias*. Rio de Janeiro: Garnier, março de 1872. p. 68.

de setembro de 1871 e que garantia a liberdade aos filhos recém-nascidos de mulheres escravas. Tudo isso serviu de fermento para os romances que vieram à luz nos anos 1870, sob a pena de Bernardo Guimarães.

### BERNARDO GUIMARÃES, ROMANCISTA COMBATENTE

A década de 1870 é aquela em que encontramos o maior número de livros publicados por Bernardo Guimarães. Em alguns de seus contos e romances, observa-se um homem de letras disposto a oferecer sua contribuição para que fosse construída uma nação a partir, principalmente, da união entre escravos e brancos. As narrativas sobre a força da natureza dos sertões e de seu povo diminuem, enquanto surgem histórias de aquilombados e de mulheres “quase” brancas. A primeira delas veio à luz em “Uma história de quilombolas”, conto reunido em *Lendas e romances*, livro publicado originalmente em 1871. Alguns anos depois, em 1875, encontramos aquela que talvez seja a escrava mais famosa de Bernardo Guimarães: a escrava Isaura, personagem de romance que carrega o nome da protagonista como título. Vamos acompanhar um pouco a construção dessas personagens femininas, com o intuito de sabermos mais a respeito do posicionamento de nosso autor diante de uma das questões mais relevantes de sua época: a abolição da escravidão e o país que se queria para o futuro.

Em linhas gerais, a construção narrativa de “Uma história de quilombolas” é bastante simples. Encontramos um triângulo amoroso formado por uma mocinha, chamada Florinda; o rapaz por quem ela havia se apaixonado — Anselmo — e a terceira ponta era Mateus. A história se passava na província de Minas Gerais, que, de acordo com o narrador, “desde a serra da Mantiqueira até os confins dos terrenos diamantinos, era uma série de quilombos, que eram o flagelo dos tropeiros e dos caminhantes, e o terror dos fazendeiros”<sup>13</sup>. Boa parte da trama, aliás, tem como cenário um quilombo. Lá encontramos outros dois personagens que merecem destaque: Zambi Cassange e mãe Maria.

Existe nessa história uma tentativa de confrontar a cultura africana, especialmente a partir dos hábitos e religião praticada no quilombo, com a europeia, sob os costumes da

fazenda onde Florinda residia. Da mesma forma, o literato não se esquivou com as caracterizações desses personagens, demonstrando suas opções étnicas. A mocinha da trama tem as suas características físicas definidas a partir de diferentes olhares. Logo nas primeiras páginas, Mateus a descreve como “aquela mulatinha bonita lá de casa”<sup>14</sup>. Pai Simão, um dos aquilombados, acrescenta: “mulatinha feiticeira”<sup>15</sup>. Para o narrador, Florinda era “uma linda rapariga de catorze a quinze anos”<sup>16</sup> e também a personagem que teve o seu corpo escrutinado com mais agridão:

Era com efeito uma linda criatura, e sua bela figura ainda mais sobressaía à luz de um fraco fogo, no meio dos hediondos objetos que a circundavam. Seus cabelos, que estavam soltos, eram compridos, e desciam-lhe em ondas miúdas pelo colo, que naquele lugar onde só se viam através de quase completa escuridão vultos negros como a noite, quase parecia alvo. Seus olhos grandes, pretos como jabuticabas e brilhando no meio das pálpebras arroxeadas pelo pranto à sombra de espessas sobranceiras, pareciam dois pombos negros, espreitando cheios de pavor à porta do ninho o voo do gavião. As feições, a não serem os lábios carnosos e as narinas móveis, que se contraíam e dilatavam a arquejo violento de seu coração, eram quase de pureza caucasiana. No corpo tinha esse donaire voluptuoso, essas curvas moles e graciosas, que são próprias das mulatas. Era flexível como o ramo do limoeiro, que ao menor sopro verga até beijar o chão, e no mesmo tempo reergue-se donoso balanceando no ar o tope recamado de flores<sup>17</sup>.

Para elaborar essa descrição, Bernardo Guimarães abusava das comparações e de

13 GUIMARÃES, Bernardo. *Lendas e romances*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 10.

14 *Ibid.*, p. 6.

15 *Ibid.*, p. 7.

16 *Ibid.*, p. 15.

17 *Ibid.*, p. 26.

outras figuras de linguagens tão caras à sua época. Seguia também outro princípio básico dos inventores das mulatas, ou seja, a aproximação entre raça e sexualidade<sup>18</sup>. Assim, Florinda era a mulata voluptuosa, com “curvas moles e graciosas”. A construção dessa personagem, com tais características físicas, indicava o caminho escolhido pelo literato para a formação da nação brasileira. Por isso, importava tanto oferecer um final feliz, marcado pelo casamento e a projeção de filhos cada vez mais brancos. Para alcançar esse desfecho, Florinda e Anselmo passaram por várias provações, demonstrando sempre muito caráter, honestidade e retidão.

O esforço de Florinda naquela história tinha como finalidade casar-se com Anselmo. Este personagem também recebe atenção especial por causa de sua cor. No entanto, diferencia-se da forma como aconteceu com a moça, justamente por causa do teor sexual que envolvia as mulheres mulatas. Sendo assim, Anselmo é visto por seu concorrente Mateus como um “maldito capixaba, um diabo de um mulato pachola, todo engomado e asseadinho”<sup>19</sup>. Por sua vez, o narrador o descreve da seguinte forma:

*Era um moço bem-disposto, de fisionomia agradável, de olhos negros e expressivos; trajava com asseio e esmero, e os arreios de sua cavalgadura cintilavam ao sol, cobertos de pratária. Posto que de tez clara, todavia pela aspereza de seus cabelos negros e crespos, se conhecia claramente que tinha nas veias sangue africano*<sup>20</sup>.

Enquanto o narrador encontra subsídio para confirmar as origens africanas de Anselmo por meio do cabelo, diante dos aquilombados essa descendência não parecia tão fácil de ser provada. Precisava dizer abertamente que também tinha “sangue da África nas veias” e que a mãe dele havia penado no cativeiro<sup>21</sup>. Dando um passo adiante, quando comparamos a forma de descrever Florinda com aquela usada para Anselmo, vemos, na personagem feminina, um exercício de exaltação do corpo. Do outro lado havia um branqueamento masculino, acentuado por causa de uma posição social suavemente mais elevada alcançada por Anselmo.

Esses dois personagens, Florinda e Anselmo, carregavam em seus corpos o futuro

desejado por Bernardo Guimarães para o Brasil. Por isso, contrastaram de forma tão veemente com os moradores do quilombo e com Mateus, responsável pelo rapto da menina. Zambi Cassange e mãe Maria também receberam tratamento especial para que se tornassem evidentes as diferenças entre aqueles que carregavam visualmente a descendência africana e quem precisava reafirmar isso por meio de características fortuitas. Desse modo, o conto tem início com uma conversa entre Mateus e o feiticeiro do quilombo. A ideia era levar a menina à força para aquele lugar, impedindo assim que ela ficasse com Anselmo. Para cumprir essa meta, precisaria, no entanto, colocar-se de acordo com as regras estabelecidas por Zambi Cassange para o quilombo. Zambi era:

*Um negro colossal e vigoroso, cuja figura sinistra e hedionda se refletia no clarão do fogo, com as faces retalhadas, beiços vermelhos, e dentes alvos e agudos como os da onça; mas o nariz acentuado e curvo e a vasta testa inclinada para trás revelavam um espírito dotado de muito tino e perspicácia, e de extraordinária energia e resolução*<sup>22</sup>.

Essa forma de descrever o líder do quilombo, usada por Bernardo Guimarães, muito se assemelha à de quando se tratava de personagens indígenas, conforme vimos anteriormente. A ideia era retratar a força, recorrendo a comparações com animais vigorosos e assustadores. A força de Zambi estava em seu corpo, por meio de suas características físicas. Ele era muito diferente de Anselmo que possuía “fisionomia agradável” e “tez clara”. Recurso idêntico é utilizado quando aparece na trama a companheira do quilombola, mãe Maria:

18 CORRÊA, Mariza. “Sobre a invenção da mulata”. In: *Cadernos Pagu*. Unicamp, 1996. p. 44.

19 GUIMARÃES, Bernardo. *Lendas e romances*. op. cit. p. 7.

20 *Ibid.*, p. 15.

21 *Ibid.*, p. 22.

22 *Ibid.*, pp. 12–3.

Uma preta curta e gorda, com a figura de um odre, já não muito nova, de olhos graúdos e esbugalhados, e por entre cujos beiços trombudos e revirados, sempre entreabertos, alvejavam dentes agudos e salientes como os do cão. Esta hedionda figura era a companheira fiel, a sultana favorita do ilustre e poderoso chefe Joaquim Cassange, cujo gosto neste particular parece que não era dos mais apurados<sup>23</sup>.

Zambi Cassange e mãe Maria formam um casal demoníaco que cuidam do quilombo e, ao mesmo tempo, tramam um contra o outro. Ao colocarmos essas descrições emparelhadas, é possível perceber que, com a escrita da história, Bernardo Guimarães delineava o tipo físico de quem seria melhor para o país que se queria formar. Oferecia protagonismo e qualidades invejáveis a um casal de mulatos, enquanto aqueles que traziam as marcas da África em seus corpos eram colocados no lugar de vilões, comparados a animais selvagens e ferozes. Essa sua opção pelo branqueamento como solução para o país encontra-se de forma mais acabada em *A escrava Isaura*, publicado apenas alguns anos depois de “Uma história de quilombolas”.

No romance publicado em 1875, as características físicas de Isaura aparecem logo nas primeiras páginas, em contraste com aquelas de Malvína, a senhora branca, casada com o cruel Leôncio. A descrição feita por Bernardo Guimarães para Isaura tende a mostrar certa indefinição com relação à cor da pele. O literato emprega uma sensualidade escorregadia, que parecia ser mantida nas sombras de pequenas frestas. Desse modo, enquanto a personagem parecia sofrer ao piano, sendo privada de pequenas conquistas para sobreviver no mundo escravista, ficamos sabendo mais sobre a sua pele. A tez de Isaura era:

como o marfim do teclado, alva que não deslumbra, embaçada por uma nuança delicada, que não sabereis dizer se é leve palidez ou cor-de-rosa desmaiada. O colo donoso e do mais puro lavor sustenta com graça infável o busto maravilhoso. Os cabelos soltos e fortemente ondulados se despenham caracolando pelos ombros em espessos e luzidios rolos, e como franjas negras escondiam quase

completamente o dorso da cadeira a que se achava recostada. Na frente calma e lisa como mármore polido, a luz do ocaso esbatia um róseo e suave reflexo; di-la-íeis misteriosa lâmpada de alabastro guardando no seio diáfano o fogo celeste da inspiração. Tinha a face voltada para as janelas e o olhar vago pairava-lhe pelo espaço<sup>24</sup>.

Nenhum animal, como de hábito, aparecia para definir o físico da personagem. Para completar, numa conversa entre a senhora e sua escrava, Malvína ainda nos revela que Isaura possuía “uma cor linda, que ninguém dirá que gira em tuas veias uma só gota de sangue africano”<sup>25</sup>. Situação semelhante àquela vivida por Anselmo, conforme acabamos de ver em “Uma história de quilombolas”. Enquanto na história de Florinda e Anselmo não existia uma crítica direta ao fato de a menina ainda ser escrava — aparecia apenas o desejo do rapaz de comprar a alforria da amada —, em *A escrava Isaura* o mote principal gira em torno de um suposto absurdo de manter uma mulher daquela cor na condição de escrava. Embora fosse escrava, Isaura recebeu a mais esmerada educação. Desse modo, temos na história uma mulher “quase” branca, escravizada e que recebia algumas benesses, porque havia caído nas graças de sua senhora. Nada disso, no entanto, alterava o caráter irretocável dela: “O mimo com que era tratada em nada lhe alterava a natural bondade e candura do coração. Era sempre alegre e boa com os escravos, dócil e submissa com os senhores”<sup>26</sup>. Aliás, a submissão de Isaura é sempre enfatizada por Bernardo Guimarães. Qual seria então o grande diferencial de *A escrava Isaura*, especialmente levando em consideração as histórias ambientadas sob o regime da escravidão?

Todo o romance parece ter sido pensado com o intuito de questionar as dificuldades encontradas, por diferentes classes sociais,

23 Ibid., pp. 29–30.

24 GUIMARÃES, Bernardo. *A escrava Isaura*. São Paulo: Moderna, 2004. p. 19.

25 Ibid., p. 20.

26 Ibid., p. 24.

diante da continuidade da escravidão no Brasil do século XIX. Como o literato acreditava num branqueamento futuro da população brasileira, seu objetivo talvez fosse o de mostrar como a condição de Isaura, mais cedo ou mais tarde, se tornaria cada vez mais comum. Se era possível escravizar pessoas reconhecidas como filhas da África, a escravidão de brancos era uma ideia que causava asco e também medo. A solução imediata oferecida por Bernardo Guimarães estava em oferecer uma educação adequada para os escravos e transformá-los em trabalhadores dóceis e gratos. A liberdade aqui, no entanto, era condição essencial. Afinal de contas, Isaura havia sido muito bem educada por sua senhora, mas, como não recebeu a alforria, foi obrigada a enfrentar diversos riscos nas mãos de um senhor abusivo. A ausência dessa liberdade colocava em perigo o futuro da moça, o casamento ideal e a consequente reprodução de filhos para a nação cada vez mais brancos.

Essa liberdade, segundo defendia o literato, precisava chegar por meio da lei. Desse modo, o par perfeito para Isaura era um homem com formação intelectual bastante interessante, talvez não muito distante daquela recebida pelo próprio Bernardo Guimarães. Álvaro era filósofo e havia se dedicado ao estudo do Direito. Além disso, “tinha ódio a todos os privilégios e distinções sociais [...] era liberal, republicano e quase socialista”<sup>27</sup>. Não poderia deixar de ser também um “aboliconista exaltado”. O personagem ainda servia de exemplo aos senhores de escravos, por causa de sua atitude diante de uma herança recebida. Parte dela consistia em pessoas escravizadas, que foram logo emancipadas, de um modo bastante peculiar:

Como, porém, Álvaro tinha um espírito minimamente filantrópico, conhecendo quanto é perigoso passar bruscamente do estado de absoluta submissão para o gozo da plena liberdade, organizou para os seus libertos em uma de suas fazendas uma espécie de colônia, cuja direção confiou a um probo e zeloso administrador. Dessa medida podiam resultar grandes vantagens para os libertos, para a sociedade e para o próprio Álvaro. A fazenda lhes era dada para cultivar, a título de arrendamento, e eles, sujeitando-se a uma espécie de disciplina comum, não só se

preservavam de entregar-se à ociosidade, ao vício e ao crime, tinham segura a subsistência e podiam adquirir algum pecúlio, como também poderiam indenizar a Álvaro do sacrifício que fizera com a sua emancipação<sup>28</sup>.

Bernardo Guimarães vai então construindo situações de humilhação para Isaura, todas motivadas por causa do cativo e de um senhor cruel. De outro lado, aparecia Álvaro com a solução ideal para tudo, desde o seu enfrentamento pessoal de se casar com Isaura até para o sistema escravista brasileiro. No momento em que o subsídio à imigração despontava com mais força diante da classe política, aparecia um romance que indicava soluções internas. Desse modo, o literato participava do debate e fazia com que seus leitores e leitoras também refletissem sobre o futuro do país. Especialmente as senhoras “bondosas” que insistiam em manter suas mucamas como escravas, alegando que o amor as impedia de deixá-las partir. Era assim que a mãe de Leôncio justificava a manutenção da escravização de Isaura: “Não tenho ânimo de soltar esse passarinho que o céu me deu para me consolar e tornar mais suportáveis as pesadas e compridas horas da velhice”. Talvez a escrita daquela história servisse de alerta especial para essas senhoras, sem deixar de lado aqueles que afirmavam não poder libertar os escravos por causa do trabalho nas fazendas que seria abandonado. Para esses, aparecia o exemplo de Álvaro.

Entre a publicação de “Uma história de quilombolas” e de *A escrava Isaura*, vieram a público outros dois romances que merecem a nossa atenção. Ambos são de 1872, e não pautam a escravidão no primeiro plano, mas como algo muito natural, apenas como parte da vida dos personagens. *O garimpeiro* narra a história de Lúcia e Elias e se passa nas proximidades dos municípios de Araxá, Patrocínio e Bagagem, na província de Minas Gerais. Período em que fazendeiros perderam toda sua fortuna arriscando-se no garimpo e que era possível saber a colocação social de alguém contando o número de escravos

27 Ibid., p. 65.

28 Ibid., p. 66.

que possuía. Lúcia era uma jovem moça, filha de um fazendeiro abastado que carregava o título de Major, pelo qual era reconhecido por todos e assim fora nomeado na história. Assim como Florinda e Isaura, Lúcia também não era branca, embora fosse livre e rica:

Lúcia tinha dezoito anos; seus cabelos eram da cor do jacarandá brunido, seus olhos também eram assim, castanhos bem escuros. Este tipo, que não é muito comum, dá uma graça e suavidade indefinível à fisionomia.

Sua tez era o meio termo entre o alvo e o moreno, que é, a meu ver, a mais amável de todas as cores. Suas feições, ainda que não eram de irrepreensível regularidade, eram indicadas por linhas suaves e harmoniosas. Era bem-feita, e de alta e garbosa estatura<sup>29</sup>.

A fixação de Bernardo Guimarães em descrever a cor das personagens femininas espalhava-se por grande parte de suas histórias. A descendência africana ou indígena de Lúcia, no entanto, parece ter ficado para trás, de modo que a moça possuía aquilo que o literato considerava como a “mais amável de todas as cores”. Lúcia não era escrava, mas vivia em meio aos escravos. Contava, aliás, com a proteção e fidelidade de uma mulher que na infância a tinha amamentado. Essa mulher recebeu as seguintes qualificações: “crioula”, “esperta”, “viva” e “palradeira”. Com o empobrecimento do pai, por causa do garimpo, Lúcia tratou de salvar justamente essa escrava. O Major perdera a fazenda e os escravos. A ama/mucama de Lúcia, no entanto, continuou com a mesma família, por causa de um estratagemas da própria moça, conforme foi revelado no seguinte diálogo:

— Tem paciência, sinhazinha, dizia a escrava. Nossa senhora do Patrocínio há de ter piedade de nós. Querendo Deus, tudo se há de arranjar e nós ainda havemos de voltar para nossa roça. Mas enquanto isso se não arranja, aqui está sua negra velha, que ainda pode trabalhar para Vmcês. todos...

— Mas tu hoje és forra, Joana; deves ir cuidar na tua vida...

— Que me importa lá isso?... por acaso eu pedi alguma alforria? Entreguem-me

cá a minha carta, e hão de ver como eu a faço em pedacinhos e atiro tudo no fogo.

— Isso não, Joana!... tal não farás. Fui eu que pedi a meu pai te forrasse, e sabes por quê?

— Eu sei lá!... de certo foi porque sinhazinha não me quer mais; quer ficar livre de mim...

— Pelo contrário, Joana, foi para não ficar sem ti. Se não fosses forra, irias cair nas mãos dos credores de meu pai, como todos os outros escravos da casa.

— Credo! Nossa Senhora me guarde!... então, não; quero a minha carta; quero ser livre para poder ser escrava de minha sinhazinha. Esses diabos desses homens! Deus me perdoe!... parece que não são batizados. Meu senhor já valeu a eles todos, e agora não tem um só que tenha piedade dele. Má peste que os persiga!... Agora vou cuidar da janta... sinhazinha fica aí?<sup>30</sup>

O diálogo entre as duas mulheres é revelador de várias engrenagens que ajudavam a sustentar a escravidão brasileira contemporânea a Bernardo Guimarães. O literato contribuía para eternizar a imagem da escrava que fazia parte da família, que compartilhava todas as dores e sofrimentos de seus senhores e, principalmente, que, mesmo depois de alforriada, mantinha uma relação de deferência e obediência. No entanto, assim como também aconteceu em *A escrava Isaura*, documentar a liberdade apresentava-se como passo importante até mesmo para manter a pessoa outrora escravizada, trabalhando e perto de seus ex-senhores. Talvez aquilo que fosse visto pelos escravos da fazenda de Álvaro e também por Joana como “bondade” senhorial, não passasse da manutenção de algumas regras tão caras ao sistema escravista brasileiro. Com a construção dessas situações, Bernardo Guimarães também parecia acreditar e defender esse tipo de transição do trabalho escravo para o livre, pautado na harmonia e na gratidão a senhores complacentes.

Finalmente, em *O seminarista*, encontramos Margarida e Eugênio. Mais uma vez a

29 GUIMARÃES, Bernardo. *O garimpeiro*. São Paulo: Editora Ática, 2004. p. 15.

30 *Ibid.*, p. 87.

trama se desenrolava na província de Minas Gerais e encontramos outra menina com tipo físico parecido com as demais personagens femininas analisadas. Margarida era “morena, de olhos grandes, negros e cheios de vivacidade, de corpo esbelto e flexível como o pendão da imbaúba”<sup>31</sup>. Era outra história com protagonistas pertencentes a classes sociais diferentes. Enquanto em *O garimpeiro* Lúcia era rica e Elias não passava de um garimpeiro pobre, agora, em *O seminarista*, Eugênio era rico e Margarida vivia de favor nas terras da família do rapaz. Aqui aparece uma peculiaridade do Brasil do século XIX: trabalhadores pobres que, embora não fossem escravos, também precisavam prestar obediência a uma família abastada. Eram os agregados. Bernardo Guimarães parecia tentar definir aquela categoria e a forma como vários agregados ou trabalhadores pobres se reuniam para realizar a mesma tarefa:

É o mutirão um costume dos pequenos lavradores, ou da gente pobre dos campos, que vivem como agregados dos grandes fazendeiros e que não possuindo terra, e menos ainda braços para cultivá-la, nem por isso deixam de plantar boas roças, ou de exercer sua pequena indústria, de que tiram a subsistência. Quando chega o tempo de qualquer dos serviços de roça, que consistem nestas quatro operações principais — roçar, plantar, capinar e colher — o pequeno roceiro convida seus parentes, amigos e conhecidos da vizinha para vir ajudá-lo, e todos pelo direito costumeiro são obrigados a vir dar-lhe u’a mão — é a frase usada —, ficando o que assim se aproveita dos serviços na obrigação de acudir também ao chamado destes para o mesmo fim<sup>32</sup>.

A explicação tão minuciosa parecia ser destinada aos leitores da Corte, distantes desse costume. Além disso, faz-nos acreditar que Bernardo Guimarães tivesse um interesse acentuado por compreender as formas de trabalho praticadas no Brasil. Talvez, para aquele homem de letras, a composição de narrativas tão coladas com a realidade por ele vivida fizesse parte de um projeto para o país. Mais do que entretenimento, sua obra foi pensada como instrumento de intervenção na realidade social. Um meio para que seus

leitores e leitoras questionassem e refletissem sobre o futuro. Futuro que dependia da composição racial dos brasileiros, evidente por meio da cor adquirida depois de tantas misturas, e do destino oferecido aos trabalhadores sejam escravos, sejam livres.

#### BERNARDO GUIMARÃES, SOB A PENA DA CRÍTICA

Enxergar a obra de Bernardo Guimarães como instrumento de reflexão e intervenção sobre a realidade constitui-se em forma de pensar entre seus próprios contemporâneos. Isso ficava evidente por meio de críticas publicadas nas páginas de jornais e revistas dos quais ele também era colaborador. Com relação a *A escrava Isaura*, a ideia defendida era a de que o romance se assemelhava àquele de Harriet Beecher Stowe: *A cabana do pai Tomás*, publicado nos Estados Unidos, em 1852, e tradicionalmente reconhecido como obra panfletária contra a escravidão. Em crítica publicada no jornal *A Reforma*, aparecia o seguinte:

O Sr. Garnier acaba de publicar a *Escrava Isaura*, lindíssimo trabalho deste distinto mineiro e que faz lembrar as belas e eloquentes páginas da *Cabana do pai Tomás* que nos dois mundos tornou tão conhecido e célebre o nome de Miss Beecher Stowe. Os princípios humanitários sustentados pelo poeta mineiro foram sempre mais ou menos defendidos pelo partido liberal, sem cujo auxílio no senado, não teria hoje o país a famosa lei de 28 de setembro. Pertence à *Escrava Isaura* a classe dos romances realistas, mas felizmente por mais verossímeis que sejam algumas das cenas ali descritas, o estado atual da nossa civilização um pouco diferente do que era há 30 anos, atrás, dificilmente fornecia hoje matéria idêntica a que forma o assunto do romance do talentoso escritor mineiro<sup>33</sup>.

31 GUIMARÃES, Bernardo. *O seminarista*. São Paulo: Editora Ática, 2006. p. 11.

32 *Ibid.*, p. 52.

33 *A Reforma*. Rio de Janeiro. 30 de maio de 1875.

O bom relacionamento e a manutenção da participação de algum escritor em periódicos do século XIX estavam condicionados à causa política defendida pela folha. *A Reforma* resguardava os interesses do Partido Liberal e, antes da aprovação da Lei do Ventre Livre, em 28 de setembro de 1871, participou ativamente de todos os debates políticos que previam a libertação dos escravos. Como colaborador ativo do jornal, Bernardo Guimarães colocava-se de acordo com os preceitos ali defendidos. É provável, inclusive, que esse período dedicado a *A Reforma*, assim como aquele atuando como juiz de Direito, em Catalão, Goiás, tenha exercido bastante influência na elaboração do romance, apenas alguns anos depois. *A escrava Isaura* foi publicado em 1875, posteriormente à aprovação da lei, mas tem a sua trama desenvolvida “nos primeiros anos do reinado do senhor dom Pedro II”<sup>34</sup>. Ou seja, nos anos 1840, quando ainda havia escravos ilegais chegando da África e nada havia sido pensado com relação aos filhos das escravas. Bernardo Guimarães, ciente disso e fiel àquela realidade, propõe situações possíveis naquela década de 1840, mas improváveis depois da aprovação da referida lei. Um exemplo disso ocorre quando o pai de Isaura, Miguel, consegue recursos suficientes para pagar a alforria da menina, mas Leôncio não concede a liberdade outrora prometida. De acordo com a lei de 1871, escravos teriam o direito de acumular pecúlio, de modo que, quando obtivessem a soma referente ao valor de sua liberdade teriam a alforria garantida. Caso houvesse discordância com relação ao valor, a indenização seria fixada “por arbitramento”. Essa medida impediria boa parte das ações contidas na trama. Bernardo Guimarães e seus contemporâneos pareciam ter ciência disso, conforme é possível visualizar na crítica acima citada. Isso coloca o romance no circuito de discussão não só daquela lei, mas também do futuro da escravidão no Brasil. Tornando-o ainda mais louvável diante da crítica favorável à libertação dos escravos.

Ainda no ano de 1878, o romance *A escrava Isaura* continuava sendo anunciado como livro compatível com a trama de Harriet Beecher Stowe. Assim, veio anunciado no *Jornal do Commercio*:

Acha-se à venda na livraria B. L. Garnier, rua Ouvidor n. 71 *A Escrava Isaura* por Bernardo Guimarães, 1 vol., in. 8º, 2\$000.

Este romance do talentoso poeta mineiro é um livro de sensações; cenas ve-rrossímeis e tocantes acham-se na história daquela escrava que, por ter sido educada por uma alma virtuosa, sabe no meio de todos os tormentos e perseguições, de que foi alvo, conservar sem mácula sua honra de despertar paixão veemente e sincera em um jovem rico e cheio de nobres qualidades. Se encontram neste livro desenhos corretos de alguns tipos, que infelizmente ainda hoje existem em nossa sociedade. *A Escrava Isaura* pode bem rivalizar com a célebre *Cabana do Pai Tomás*, da talentosa escritora norte-americana<sup>35</sup>.

A produção do anúncio ficava por conta da própria livraria que manteve o mesmo tom da crítica de 1875. Certamente a aproximação entre os dois romances ajudava a vender aquele de Bernardo Guimarães, encontrando apoio dentro do seu círculo de prováveis leitores e leitoras. Mais do que um escritor de folhetins para o rodapé dos jornais ou de livros, ao longo dos anos 1870, Bernardo Guimarães passou a ser associado pela crítica — e por seu público — a escritor que defendia o final da escravidão e que produzia narrativas com a finalidade de proporcionar reflexões em torno dessa temática e dos avanços alcançados por meio da aprovação de leis como a do Ventre Livre.

Essa percepção da parte do público e da crítica de que a obra de Bernardo Guimarães funcionava como panfleto contra a escravidão deu-se aos poucos. Logo após a publicação de *Lendas e romances*, livro que continha a história de Florinda, no *Jornal do Commercio*, não havia referência sobre o quão nefasta poderia ser a escravidão. Por sua vez, o literato era apresentado como alguém que construía histórias propícias para recrear, mas também para instruir<sup>36</sup>. O que parecia unir a crítica era

34 GUIMARÃES, Bernardo. *A escrava Isaura*. op. cit. p. 17.

35 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro. 13 de novembro de 1878.

36 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro. 3 de julho de 1871.

a ideia de que o escritor se preocupava em escrever histórias próximas à realidade vivida. Esse, aliás, foi o principal elogio por ele recebido, depois da publicação de *O Garimpeiro*: um livro com passagens que continham “delicadeza” e “verdade”. O articulista ainda completava, aconselhando outros escritores: “Aquilo vê-se, tem vida, tem movimento, tem alma. Assim é que deviam escrever todos para não serem uns sensaborões ou uns pantomineiros”<sup>37</sup>.

Como a maior parte dos literatos de seu tempo, Bernardo Guimarães publicava histórias nos rodapés dos jornais e depois as fazia aparecer sob o formato de livro. Isso aconteceu com *O Índio Affonso* que teve uma primeira versão publicada em *A Reforma* e, pouco tempo depois, ganhou as páginas de um livro, editado por B. L. Garnier. Na abertura do livro, o literato preocupava-se em informar ao público que o seu personagem não era o mesmo Índio Affonso encontrado em Bagagem e que havia cometido “um horroroso atentado”. Se havia alguma descrição da realidade naquelas páginas, isso ficava por conta da caracterização do personagem principal, a partir de alguém que o literato afirmava ter conhecido e com quem tinha tido a oportunidade de conversar. Quanto às façanhas do afamado caboclo, o literato esquivava-se, afirmando que as histórias que ouvira entre 1860 e 1861 não estavam mais tão vivas em sua memória, podendo, portanto, terem recebido apenas “um laivo de veracidade”<sup>38</sup>. Finalmente, revelava que a descrição dos lugares compactuava com a realidade, pois os havia percorrido e observado por mais de uma vez. Desse modo, concluía: “O Índio Affonso de meu romance não é o facinora de Goiás; é pura criação da minha fantasia”<sup>39</sup>.

Essa mesma discussão a respeito da identidade do personagem criado por Bernardo Guimarães para *O Índio Affonso* apareceu numa longa crítica, publicada em *A Reforma*. No jornal, como de praxe, encontramos vários elogios ao escritor que chega a ser comparado com Gonçalves Dias, tanto por causa da qualidade literária de seus escritos como devido ao fato de não terem sido devidamente remunerados como escritores de literatura. Mas essa, no entanto, não foi uma crítica puramente elogiosa, escrita provavelmente por um amigo de redação. Havia nela uma discordância entre crítico e literato sobre o caráter do personagem:

Não tenho pelo *Índio Affonso* o entusiasmo do seu cantor; mal se concebe que um herói saboreie daquela forma a vingança e execute seus planos atrozos com o sangue frio que mostrou o irmão de Caluta flagelando Toruna. E depois de tanta ferocidade na vingança, quando Affonso sabe que sua irmã vive e a vê, teve ele remorsos do que fez? Não, ao contrário, nem uma vez se arrependeu seriamente dos sofrimentos e torturas a que sujeitou o bandido. Se pode-se conceber que um filho das selvas habituado a lutar com o jaguar e vivendo da astúcia, seja alheio ao sentimento de bondade, em caso algum é desculpável a ausência de coração quando se recebeu o batismo e se abraçou o cristianismo; se pois o *Índio Affonso* de Bernardo não é o facinora de Goiás, com certeza é capaz de fazer o que tem feito o seu homônimo<sup>40</sup>.

Aparecia embutida nessa crítica algo que estava além de uma cobrança pela veracidade. O que se exigia era que a composição do personagem e de suas ações fosse carregada de lições aos leitores e leitoras. Polêmicas em torno de personagens fúteis e que aparentemente não tinham nada para ensinar renderam bastante ao longo do século XIX e algumas delas devem ter sido acompanhadas pelo próprio Bernardo Guimarães. Uma das mais conhecidas envolveu a publicação, no Brasil, do romance de Eça de Queirós, *O primo Basílio*. Outra dizia respeito à publicação, no *Jornal das Famílias*, do conto “Confissões de uma viúva moça”, de Machado de Assis. Assim, o crítico cobrava de Bernardo Guimarães, no mínimo, um sentimento de arrependimento do personagem protagonista. Caso contrário, não passaria de um facinora, sem princípios, nem religião. Alguém que não transmitiria o princípio básico da literatura por aqueles tempos. Da qual se exigiam modelos

37 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro. 3 de maio de 1872.

38 GUIMARÃES, Bernardo. *Índio Affonso*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1873. p. VII.

39 *Ibid.*, p. 9.

40 *A Reforma*. 1 de julho de 1873.

de comportamento ou, no mínimo, que enfatizasse correções de caráter.

Finalmente cabe destacar a crítica publicada por Machado de Assis em *O Novo Mundo*, intitulada “Notícia da atual literatura brasileira”. Ao fazer um levantamento do estado da literatura produzida em seu país, Machado de Assis, naquilo que se refere à inspiração indiana, não deixou de mencionar o escritor mineiro como aquele que “brilhante e ingenuamente nos pinta os costumes da região em que nasceu”<sup>41</sup>. Entre colegas de redação mais ou menos próximos, Bernardo Guimarães era rotineiramente lembrado, seja por causa do seu ímpeto pró-abolição, seja por causa das histórias da sua terra, marcadas por sujeitos controversos e natureza exuberante.

### BERNARDO GUIMARÃES, UM HOMEM DE SEU TEMPO

Como escritor de literatura, Bernardo Guimarães seguiu trajetória muito parecida com aquela percorrida por outros homens de letras reconhecidos. Colaborou em jornais e revistas; manteve outros cargos profissionais, para que fosse garantida uma renda superior àquela recebida como mero escritor, quase sempre insuficiente para se manter; transformou a sua participação nos rodapés dos periódicos em livros editados por B. L. Garnier e tentou intervir na realidade social, por meio de histórias com personagens que poderiam ser facilmente identificados por aqueles tempos.

A década de 1870, com todos os seus acontecimentos políticos, foi fundamental para a construção de um escritor preocupado com os desdobramentos de discussões políticas, especialmente aquelas que acarretaram a aprovação e aplicação da lei de 28 de setembro de 1871, a lei do Ventre Livre. Naquele momento, surgia também um escritor interessado diretamente pelo futuro da nação, por meio de sua composição racial e das formas de trabalho exercidas em seu país.

Com isso, Bernardo Guimarães colocava-se como mais um escritor de literatura decidido a pensar questões que tanto melindre causavam. Afinal de contas, por aqueles tempos, colocar-se contra a escravidão era ideologia seguida por boa parte da população. A diferença estava no modo como a liberdade deveria chegar para os escravizados e o

quanto de participação política esses novos cidadãos abocanhariam. Em momentos antecedentes à aprovação da lei de 1871 havia uma enorme resistência diante da possibilidade da emancipação completa, independente de filiações partidárias<sup>42</sup>. Entre romancistas, Joaquim Manuel de Macedo foi um dos que contribuíram nesse debate, apoiando a emancipação gradual, por meio da liberdade do ventre, somando-se a outras medidas que facilitariam a alforria<sup>43</sup>. Para tanto, usou como método de participação a construção de quadros que mostravam o mal que os escravos faziam aos seus senhores, com o intuito de tentar convencê-los da necessidade da aprovação de leis que colocassem fim naquele processo, mesmo que isso trouxesse prejuízos financeiros imediatos. Do lado oposto de ação, encontramos Machado de Assis. Atuando também nas vésperas da aprovação da lei do Ventre Livre, Machado mostrava a necessidade de colocar fim à escravidão, mas, para isso, usava sua obra para “enfatizar não a ameaça que os escravos representavam para os senhores, mas o sofrimento que os senhores causavam aos escravos”<sup>44</sup>.

Diante dessa encruzilhada de possibilidades, Bernardo Guimarães fez a opção de construir personagens degenerados pela escravidão, especialmente aqueles que carregavam traços étnicos que os aproximavam da África. Mas também encontramos aqueles que sofriam nas mãos de senhores malévolos, e que, quando recebiam a educação adequada e possuíam traços físicos europeizados, passavam a constituir um grupo ameaçado pela escravidão e que precisava de uma atenção especial e de conquistar a liberdade. Por mais que existissem senhores dóceis, o sistema escravista, conforme praticado no Brasil, abria a possibilidade de fazer com que pessoas ideais para a construção do futuro do país

41 MACHADO DE ASSIS. “Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade”. In: *O Novo Mundo*. 24 de março de 1873. p. 107.

42 CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis, historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 152.

43 *Ibid.*, p. 157.

44 *Ibid.*, p. 162.

caíssem nas mãos de gente cruel. Com isso, talvez, a grande lição deixada por Bernardo Guimarães aos seus contemporâneos dissesse respeito à necessidade de educar os descendentes da escravidão e libertá-los para garantir um país produtivo e justo. Assim nem escravos, nem seus senhores perderiam com a abolição definitiva.

# HENRIQUETA LISBOA: PARA ALÉM DAS PÁGINAS IMPRESSAS

KELEN BENFENATTI PAIVA

Também as cousas participam  
de nossa vida. Um livro. Uma rosa.  
Um trecho musical que nos devolve  
a horas inaugurais. O crepúsculo  
acaso visto num país  
que não sendo da terra  
evoca apenas a lembrança  
de outra lembrança mais longínqua.  
O esboço tão-somente de um gesto  
de ferina intenção. A graça  
de um retalho de lua  
a pervagar num reposteiro  
A mesa sobre a qual me debruço  
cada dia mais temerosa  
de meus próprios dizeres.  
Tais cousas de íntimo domínio  
talvez sejam supérfluas.  
No entanto  
que tenho a ver contigo  
se não leste o livro que li  
não viste a rosa que plantei  
nem contempleste o pôr-do-sol  
à hora em que o amor se foi?  
Que tens a ver comigo  
se dentro em ti não prevalecem  
as cousas — todavia supérfluas —  
do meu intransferível patrimônio?

Henriqueta Lisboa



Há duas formas de conhecer a escritora mineira Henriqueta Lisboa: entrando em seu arquivo pessoal, acolhido no Acervo de Escritores Mineiros, e lendo sua obra. No primeiro caso, trata-se de uma experiência corporal fascinante, que passa a compor a própria história daquele que se aventura nesse experimento; no segundo, é possível vislumbrar as muitas facetas dessa escritora e, sobretudo, a grande poeta que é.

Impossível sair dessas duas experiências de leitura sem estar contaminado pela sensibilidade poética da autora, sem ser contagiado pelo “mal do arquivo”<sup>1</sup>, como bem destacou Derrida. Henriqueta arquivou a própria história, guardou cada pedacinho de papel, fotografias, retrospectos de peças a que assistiu, cartas contendo os mais variados assuntos, pedidos de leitura e apreciação, comprovantes de participação de comissões literárias, anotações de leitura, documentos pessoais, documentos simbólicos, artefatos acumulados durante

uma vida, livros em primorosas primeiras edições, exemplares com dedicatórias, autografados, notícias de jornais sobre sua obra, palavras de críticos e leitores comuns.

Estabeleceu como projeto de vida um grande empreendimento autobiográfico, com muitas peças de um numeroso quebra-cabeças que ia sendo montado peça por peça durante sua vida a fim de projetar um retrato geral para a posteridade. Henriqueta tinha consciência da importância de sua obra e da necessidade de resistência contra o silenciamento promovido contra ela, sobretudo por viver em Minas, longe do eixo Rio-São Paulo.

Philippe Artières afirma que arquivar a própria vida é querer testemunhar e nesse intento:

O arquivamento do eu não é uma prática neutra, é muitas vezes a única ocasião de um indivíduo se fazer ver tal como ele se vê e tal como desejaria ser visto. Arquivar a própria vida é simbolicamente preparar o próprio processo: reunir peças necessárias para a própria defesa, organizá-las para refutar a representação que os outros têm de nós.<sup>2</sup>

Ao “preparar o processo”, Henriqueta não poupou esforços. Organizou pastas; recortou notícias de jornais; reuniu em gavetas cartas, bilhetes e cartões que recebeu durante anos; anotou em cadernos a assiduidade de sua correspondência e impressões de leituras; enviou seus livros por correio e recebeu inúmeros outros; fez e refez poemas, modificando palavras, mas deixando arquivadas as versões até o texto final. Foi arquivista por natureza, organizada, metódica, atenta aos pequenos detalhes importantes para essa organização de si. Geneticista de seus próprios manuscritos, anotava nas margens dos textos, riscava, rasurava, alterava, refazia e guardava a história do próprio texto. Circulava seu nome cada vez que era mencionado nos jornais.

1 Derrida afirma que o arquivo é lacunar e perpassado pelo esquecimento, pelo mal de arquivo que o apaga e ao mesmo tempo dá a condição necessária para que o processo de arquivamento continue, para a própria renovação do arquivo.

2 ARTIÈRES, 1998, 31.

Com a morte de Henriqueta, com sua impossibilidade de colecionar a vida, para o bem da História da Literatura e para a felicidade de seus leitores, esse arquivo não parou de ser produzido. Seu arquivo, como extensão de sua obra, continua a gerar arquivo à medida que mais leitores o conhecem. Ao contrário do que ocorre com muitos espólios de escritores, houve, no caso de Henriqueta, a preocupação em preservar esse acervo documental e, sobretudo, foi consciente a decisão de seus herdeiros em doar seus arquivos para o Acervo de Escritores Mineiros da Faculdade de Letras da UFMG, para que fossem alvo de um trabalho de preservação e publicidade. Sem dúvida tal decisão demonstra que estavam certos de que o trabalho de uma vida deveria ser compartilhado e não fechado em baús como lembranças familiares materiais. Vale sempre lembrar esse despreendimento, uma vez que, quando se trata de espólios de escritores, há a questão que envolve direitos autorais, rentabilidade editorial advinda desses direitos que muitas vezes terminam nos tribunais.

Seu arquivo conta com 4637 livros e 3101 periódicos, além de uma coleção documental com 4205 documentos, entre os quais estão cartas, manuscritos, fotografias, quadros e mobiliário, objetos pessoais, todos doados pela família da escritora à Universidade Federal de Minas Gerais, em 1989.

Mas o que dizer dessa mulher miúda, autora de uma poesia gigante que não coube nas páginas dos livros que publicou, que fez da poesia sua “profissão de fé”, sua “forma de existir” e se arquivou de forma consciente e planejada?

Difícil seria falar de Henriqueta Lisboa sem falar de sua poesia e também de sua trajetória. Henriqueta atuou como professora, inspetora de ensino, poeta, ensaísta, tradutora, declamadora, crítica. Foi a primeira mulher a entrar para a Academia Mineira de Letras, em 1963. Estreou na Literatura, em 1925, com *Fogo Fátuo*. Depois disso não parou mais de escrever, sobretudo, poesia. Publicou *Enterneçamento* (1929), *Velário* (1936), *Prisioneira da noite* (1941), *O menino poeta* (1943), *A face lívida* (1945), *Flor da morte* (1949), *Madrinha lua* (1952), *Azul profundo* (1956), *Lírica* (1958), *Montanha viva: Caraça* (1959), *Além da imagem* (1963), *Nova lírica* (1971), *Belo Horizonte bem-querer* (1972), *O alvo humano*

(1973), *Reverberações* (1976), *Miradouro e outros poemas* (1976), *Celebração dos elementos: água, ar, fogo, terra* (1977), *Casa de pedra: poemas escolhidos* (1979), *Pousada do ser* (1982), *Obras Completas. Poesia geral 1929–1983* (1985). Publicou ainda os livros de ensaios: *Convívio poético* (1955), *Vigília poética* (1968), *Vivência poética* (1979), além da organização de antologias poéticas, das traduções, prefácios e artigos publicados em jornais e revistas.

Como se pode observar, sua produção foi intensa. Sobre seus livros de poesia, a autora registra em folhas amareladas pelo tempo, no seu arquivo, uma divisão proposta em quatro grupos—os “livros espontâneos”: *Enterneçamento*, *Velário*, *Prisioneira da noite*; os “livros objetivos”: *O menino poeta*, *Madrinha lua*, *Montanha viva – Caraça* e *Belo Horizonte – bem querer*; os “livros dramáticos”: *A face lívida* e *Flor da morte*; os “livros essenciais”: *Azul profundo* e *Além da imagem*; os “ontológicos”: *O alvo humano*, *Miradouro*, *Celebração dos elementos* e *Pousada do ser*. Em conferência intitulada “Poesia: minha profissão de fé”, Henriqueta propõe outra categorização: *Flor da morte* e *A face lívida* seriam livros de “dolorosas circunstâncias”; *Velário*, *Azul profundo*, *Além da imagem* e *O Alvo humano* pertenceriam ao que ela denominou de “índole metafísica ou ontológica” que, com *Miradouro*, marcariam a “introspecção de matizes psicológicas” em sua poética; *O Menino poeta* se inscreveria como “memória e contemplação”; *Além da imagem* e *Celebração dos elementos* foram elaborados a partir da atração pela natureza; do envolvimento e carinho por Minas, cita *Madrinha lua*, *Montanha viva – Caraça* e *Belo Horizonte bem-querer*. *Reverberações* seria um caso a parte em que teria buscado penetrar o sentido das palavras de nossa língua. Evidentemente, tal categorização feita *a posteriori* está carregada de uma lógica arquivística cuja função é, exatamente, deixar um “mapa de leitura” para o leitor. Na conferência, Henriqueta não excluiu somente *Fogo Fátuo*, como havia feito em suas anotações, mas também o segundo livro *Enterneçamento*, suas mais visíveis interlocuções com o passado poético.

## CAMINHOS NÃO CATALOGADOS NO “MAPA”

Sem seguir o “mapa” deixado por Henriqueta, vamos entrar nas trilhas de seu arquivo. *Fogo Fátuo e Enternecimento* carregam em comum a ligação com a tradição literária. O primeiro, ligado às raízes parnasianas, o segundo, aos prolongamentos do Simbolismo. Talvez se possa entrever em seu próprio arquivo os possíveis motivos que a fizeram deixar de fora da sua categorização esses livros. Quando buscamos os recortes de jornais e as críticas da recepção, nos dois casos, encontramos a referência a essa tradição literária, mas há um evidente elogio aos versos de *Enternecimento*, sendo ele premiado. Talvez essa recepção positiva tenha contribuído para que Henriqueta mudasse de ideia e incluísse este livro em suas *Obras completas*.

Quanto a ter renegado *Fogo fátuo*, cuja publicação se deu três anos após a Semana de 22, é possível compreender que, embora no momento de sua produção grande parte da literatura produzida ainda não havia se filiado às propostas de inovação modernista, incluir um livro de estreia de cunho bem conservador e tradicional em sua obra seria assumir publicamente seu tardio diálogo com o Modernismo. Assim, seja por considerar que se tratava de um livro de experimentação literária de uma iniciante, seja por querer negar, em certa medida, o diálogo tardio com o Modernismo, fato é que Henriqueta excluiu *Fogo Fátuo* também da organização de suas *Obras completas*.

O diálogo com o Modernismo ainda demoraria um pouco para acontecer. Fábio Lucas destaca o “prolongamento da dicção simbolista vigente no Modernismo” que, em Henriqueta, teria ocorrido com a publicação de três livros: *Enternecimento* (1929), *Velário* (1936) e *Prisioneira da noite* (1941). A passos lentos, portanto, Henriqueta se aproxima dos modernistas e nessa tímida aproximação vale destacar a importância da correspondência trocada com Mário de Andrade, que se iniciou no final de 1939, depois de sua vinda a Belo Horizonte.

Mário demarca implicitamente seu lugar de orientador, sob a égide de um amigo íntimo que se permite analisar os versos da amiga e seguir “os ímpetos de desmontá-los friamente numa análise longa,” dizendo-lhe,

sem o temor de ser pedante e com “o máximo rigor”, “o que descobrir ou inventar nos seus versos.” Propõe-se a ser “advogado do diabo”, ao se tornar leitor privilegiado dos poemas da autora. Henriqueta mandava para ele os versos antes de publicá-los e Mário não usava meios termos ao criticar os poemas, sua sinceridade e autonomia de opinião sendo, por vezes, expostas de forma direta e sem eufemismos: “Si conservar isso, brigo com você até a quarta geração”; “Isto eu juro pela minha honra que precisa tirar, Deus te livre!”; “Pura demagogia de orador de comício. Pelo amor de Deus, tire isso, modifique, se arrume!”; “Muito bom. Um bocado sentimental mas profundamente feminino e bem realizado.”; “Não gosto, mas desta vez é questão de incompetência minha.”; “Não gosto, francamente não gosto. Isto não é poesia.” “Não se assuste com a grosseria sincera das minhas palavras”, avisa o leitor e crítico que teria muito a “casmurrear” sobre os versos da poeta nas cartas enviadas a ela. Mário insiste que Henriqueta tome cuidado com a intervenção da professora religiosa no momento de compor seus poemas, para que o didatismo, o tom pedagógico e moralizante de tentar ensinar por meio da poesia não “assuste para longe a poesia.”<sup>3</sup>

Henriqueta atende a maioria das sugestões de Mário e assume com ele o pacto da sinceridade intelectual. Sem dúvida, Mário foi o seu mais importante interlocutor. E nessa correspondência encontramos informações importantes sobre o processo de criação de ambos. Encontramos um “mapa de leitura” detalhado se pensarmos nesse arquivo da correspondência como “laboratório da criação”, como bem definiu Marcos Antônio de Moraes.<sup>4</sup>

Cerca de três mil documentos compõem a correspondência que Henriqueta conservou consigo. Entre cartas, cartões e telegramas que recebeu de familiares, amigos, escritores, intelectuais, críticos e artistas. Entre os 729 remetentes, lembro: Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Manuel Bandeira, Murilo Rubião, Abgar Renault, Cyro dos Anjos, Alphonsus de Guimaraens Filho,

3 SOUZA, 2010, p. 86.

4 MORAES, 2007b, p. 2.

## A POESIA ENTRE MONTANHAS

Guimarães Rosa, Jorge Amado, Bartolomeu Campos de Queirós, Júlia Lopes de Almeida, Laís Corrêa de Araújo, Nelly Novaes Coelho, Adalgisa Nery, Henriqueta Galeno, Stella Leonardos, Gabriela Mistral, Jorge Guillén, Jorge de Lima, Augusto Frederico Schmidt, Ribeiro Couto, Roger Bastide, Assis Brasil, Hernani Cidade, Sérgio Milliet, Antenor Nascentes, Antonio Candido, Mário da Silva Brito, José Mindlin, Paulo Rónai, Ángel Crespo, Affonso Ávila, Jacinto do Prado Coelho, Ascenso Ferreira, José Guilherme Merquior, Josué Montello, Oscar Mendes, Blanca Lobo Filho, Fábio Lucas, Carmelo Virgílio. Alguns, com um número considerável de cartas, como Mário de Andrade, Drummond e Cecília; outros, apenas com cartas circunstanciais, como foi o caso de Jorge Amado, por exemplo.

Quanto à diversidade de assuntos tratados na correspondência, é possível discutir questões importantes no que tange aos estudos literários e à memória cultural, além de ser fundamental na apreensão do perfil biográfico de Henriqueta Lisboa. Vários temas compõem a trama epistolar com registros sobre a literatura produzida e noticiada pelos remetentes: as etapas do processo de criação; a preparação e editoração de obras; a recepção crítica dos lançamentos no mercado editorial; a troca de comentários, de poemas e de textos; a troca de comentários, de concursos literários e premiações; os convites para publicação e participação em eventos literários e antologias; os acontecimentos sociais, políticos, econômicos e culturais, além do envio de recortes de periódicos sobre literatura e do registro sobre intelectuais contemporâneos seus.

Voltando ao “mapa de leitura” — sem entrarmos em detalhes sobre cada um dos livros publicados por Henriqueta e sobre a divisão categórica proposta por ela *a posteriori*, agrupando-os em “espontâneos”, “objetivos”, “dramáticos”, “essenciais” e “ontológicos” — é possível identificar em sua poética os caminhos trilhados pela autora. Entre eles, vale destacar: sua ligação com Minas, a presença da morte em seus versos, a questão metafísica da poesia, a busca pela essência do ser e das coisas, as reminiscências, a serenidade poética, a materialização da palavra cantada a seu modo.

Minas cantada por Henriqueta são muitas: Minas lendária, Minas histórica, Minas festiva, Minas folclórica, Minas religiosa, Minas melancólica, Minas inventada. Sobre sua ligação com Minas Gerais, afirma ela um ano antes de sua morte: “Eu só poderia ter nascido em Minas. Caso contrário, sairia andando pelo Brasil até encontrar o meu berço.”<sup>5</sup>

Em vários momentos, ela confessa seu amor a sua terra natal, sobretudo, ao falar dos “poemas da terra”, numa atitude de reafirmação do que se pode chamar uma “mítica da mineiridade”, repetida por muitos mineiros. Nascida em Lambari, em 1901, a poeta viveu a maior parte de seus dias em Belo Horizonte e sua ligação com Minas ultrapassa as raízes da naturalidade, permeando seus versos em diferentes momentos de sua produção poética. Tal evidência se mostra mais forte nos três livros em que essa temática é central: *Madrinha Lua*, publicado em 1952; *Montanha viva – Caraça*, em 1959; e *Belo Horizonte – bem querer*, em 1972.

Nesses livros, observa-se uma valorização da tradição, dos costumes, da história de Minas Gerais, além da recriação de retratos de algumas de suas ilustres personagens. Povoam a Minas de seus versos Bárbara Heliadora, Aleijadinho, Tiradentes, D. Silvério, Fernão Dias, Chico Rei, ou ainda as figuras dos profetas eternizadas em pedra-sabão, entre outros ícones da cultura mineira.

Sobre *Madrinha lua*, Oscar Mendes, em 7 de julho de 1953, destaca a capacidade da poeta de — “em nove poemas apenas” — condensar “quase todos os dramas de que a cidade [Ouro Preto] foi cenário e testemunha.” E — com sua “delicadeza de mulher e de poeta” — desvendar o que talvez tivesse sido o drama profundo de Antônio Francisco Lisboa “sua impossibilidade de amar e de ser amado, em virtude do mal repulsivo que o enfermara”, além de colocar em cena “o drama da escravidão” na história de Chico Rei, o “quadro trágico do infortúnio” de Bárbara Heliadora, o “drama da cobiça, da febre do ouro”, o “drama da pobreza e da inteligência” na figura de D. Silvério e o “drama da fé” nas esculturas dos Profetas. Segundo o autor, faltou ao

5 LISBOA, 1984.

elenco de dramas evocados pela sensibilidade de Henriqueta “o drama do amor” entre Gonzaga e Marília que faz parte da “ambivalência poética que satura Ouro Preto.”<sup>6</sup>

A escritora compõe ainda uma significativa tradução, em imagens poéticas, das riquezas geográficas de seu estado, por meio da descrição das cidades mineiras, tendo ressaltado suas principais características. Assim o faz com Ouro Preto, Mariana, Belo Horizonte e também com o Caraça, que surge em *Montanha Viva* personificado desde o título do livro até a forma como o local vai sendo delineado aos olhos do leitor. A construção poética de Minas se dá principalmente com ênfase no imaginário coletivo sobre seus vultos, na valorização do intimismo entre montanhas, da belíssima natureza que nos cerca, da religiosidade mineira. A ideia de herói sacrificado aparece, enfatizando a criação dos heróis nacionais, entre outros poemas em “Vida, paixão e morte do Tiradentes”: “Veio a tempestade, o incêndio / a derrubada de troncos. / Vai-se consumando aos poucos / o holocausto do cordeiro.”<sup>7</sup> A natureza corporificada na imagem poética do Caraça, ganha força e adeptos, como Drummond, que afirmou que Henriqueta “retira da montanha, da atmosfera e da tradição um princípio místico, manifestado em poesia”, uma “pintura aérea e nítida”<sup>8</sup>

O espaço urbano também se evidencia na imagem de Belo Horizonte, uma cidade que “Cresce das mãos dos operários / canta pelo timbre dos poetas / define-se no porte dos guias / espairose no afã dos atletas / explode na estridência das máquinas.”<sup>9</sup> Registra ainda a história da mudança da capital de Ouro Preto para Belo Horizonte:

A ideia veio de remotos  
tempos. A ideia veio vindo  
pingo de chuva na vidraça  
logo fios resvaladios  
embrião semente tenro broto  
palpitação de trepadeira  
para ganhar maior impulso—  
de outra feita alcançarei o voo  
e saltarei além do muro—.  
A ideia vem com pertinência  
Recua avança mais um passo  
Às vezes tem eco a distância  
Rodopia a rosa dos ventos  
O sol que a doura é uma promessa

E eis que um dia de verde luz  
A ideia é uma corola aberta:

A Capitania de Minas  
Deve ter nova Capital.<sup>10</sup>

Assim como se dedica a arquivar a própria vida, dedica parte de sua obra a preservar o patrimônio histórico mineiro, em uma espécie de arquivamento, via poesia, da história de Minas e de suas personagens. Para tanto, valeu-se de intensa pesquisa que considerou, além de fontes históricas oficiais, narrativas como as lendas, que parecem constituir, para ela, uma maneira de recuperar e explicar a História. Talvez por isso seu interesse pelo folclore, pela cultura popular, como forma de abordar a multiplicidade de vozes do passado. Fato ainda observado nos títulos de sua biblioteca, em textos que escreveu e publicou na imprensa ou ainda em anotações encontradas em seu arquivo.

#### “POETA DA MORTE”

Apesar de tentar escapar do epíteto “poeta da morte”, seus versos dizem mais que suas declarações em entrevistas. Difícilmente um leitor que tenha contato com sua obra sairá dessa leitura sem resquícios dessa temática em suas memórias de leitura. Henriqueta canta a morte a partir da vivência traumática da perda, da falta.

O tema não se limita aos versos de *A face lívida* (1945) e de *Flor da morte* (1949), mas encontra-se disperso em praticamente toda sua obra, desde as primeiras publicações, quer pela presença de elementos e imagens ligadas a esse universo— como a noite, a

6 A resenha de *Madrinha lua* foi publicada em *O Diário*, de Belo Horizonte, em 7 de julho de 1953, na sessão “Alma dos livros.”

7 LISBOA, 1985, p. 223.

8 O texto foi publicado também com o título “Henriqueta e o Caraça”, no *Correio Paulistano*, em 1 de agosto de 1959. Ver: DUARTE, 2003, pp. 68–70.

9 LISBOA, 1972, pp. 73–4.

10 *Ibid.*, p. 42.

névoa, o abismo, as entranhas da terra, a solidão da lua —, quer pelo constante interesse pela essência e transcendência do ser, das quais a morte e a dor são partes integrantes.

Para Henriqueta, a morte é ao mesmo tempo desejada e temida, sobretudo pela concepção cristã que comunga:

Na morte nos encontraremos  
 Sim, na morte.  
 Tempo de consórcio e de vínculo.  
 Depois de caminhos extremos.  
 Quer pelo sul ou pelo norte.  
 Ao término de circunstâncias:  
 Passos certos ou perdidos.  
 Sem palavras nem sentimentos.  
 Com simplicidade suprema.  
 Na morte nos encontraremos.  
 [...]
   
 Na morte nos encontraremos.  
 Na morte.  
 Terra de conquista do sangue.  
 Braços um dia decepados  
 Voltando ao torso a que pertencem.<sup>11</sup>

A concepção cristã de morte possibilita uma “reação de vida”, a esperança de um novo começo, uma nova existência. O poema foi enviado pela escritora a Carlos Drummond de Andrade na ocasião do falecimento da mãe do poeta. Como forma de consolo, o poema segue em carta e depois foi publicado em *Flor da morte*. Em outros momentos da obra de Henriqueta, a beleza da morte e sua naturalidade serão cantadas em belas imagens poéticas como em “É uma criança”: “Nada mais lindo que uma pálida / criança adormecida entre flores”;<sup>12</sup> ou em “Os lírios”, em que o encontro com a morte figura como um adormecer tranquilo:

Certa madrugada fria  
 Irei de cabelos soltos  
 Ver como nascem os lírios.  
 Quero saber como crescem  
 Simples e belos — perfeitos!  
 — Ao abandono dos campos.  
 Antes que o sol apareça  
 Neblina rompe neblina  
 Com vestes brancas, irei.  
 Irei no maior sigilo  
 Para que ninguém perceba  
 Contendo a respiração.  
 Sobre a terra muito fria

Dobrando meus frios joelhos  
 farei perguntas à terra.  
 Depois de ouvir-lhe o segredo  
 deitada por entre lírios  
 adormecerei tranquila.<sup>13</sup>

Esse sentido atribuído à morte também evidencia a preocupação metafísica presente em seus versos. Em outros momentos, a morte será temida como em “Acalanto do morto”, em que a ela se mostra como “uma sombra informe / crescendo nos vales”, “com cem braços móveis / com cem braços fixos”, “com propostas e enigmas de fera na jaula”,<sup>14</sup> ou em “Silêncio da morte”, em que ela figura como uma “Fera de olhos oblíquos espreitando a ampulheta”.<sup>15</sup>

Pode-se dizer que a força de seu “tratado sobre a morte”, como bem nomeou Carlos Drummond de Andrade, marcaria sua imagem autoral até os dias atuais. Contudo, seus versos deixam registrados que o maior mistério não estaria na morte, mas na vida:

Na morte, não.  
 Na vida.  
 Está na vida o mistério.  
 Em cada afirmação ou abstinência.  
 Na malícia das plausíveis revelações,  
 no suborno das silenciosas palavras.<sup>16</sup>

Compreender a vida, ouvir os sentidos das silenciosas palavras, das infindas inquietudes humanas seriam os maiores desafios do homem diante de suas limitações e efemeridade. Talvez se possa afirmar que para Henriqueta a melhor forma de investigar esse mistério era por meio do pensamento e pela sensibilidade poética.

11 Idem, 1985, 164.

12 Ibid., p. 173.

13 Ibid., p. 105.

14 Ibid., p. 166.

15 Ibid.

16 Ibid., p. 164.

“PENSAMENTO INTELECTUAL”  
E “SENSIBILIDADE POÉTICA”:  
UM DIÁLOGO POSSÍVEL

Podemos dizer que dois pilares sustentam a produção poética de Henriqueta Lisboa: o pensamento intelectual e a sensibilidade poética. Laís Corrêa de Araújo é feliz ao destacar dois aspectos de sua poética: o “ato crítico” e a questão metafísica, que, a partir de *Além da imagem*, vai ganhando força em sua criação poética.<sup>17</sup>

Seguindo essas pistas, novamente vale recorrer à correspondência trocada entre a escritora e Mário de Andrade. Ele insistia em dizer a Henriqueta que era preciso ter cuidado para não “aclarar por demais a poesia”, o que prejudicaria a vagueza lírica e a força intuitiva antilógica da imagem:

É feio, chega a ser falta de educação isso de ter encontro marcado “com o destino” que é um senhor. [...] Modifique isso, Henriqueta, modifique sinão brigo com você até a décima geração. Diga sim que tem um encontro marcado há longo tempo, tudo isso é lindo, MAS NÃO DIGA COM QUEM!<sup>18</sup>

Este parece ter sido um constante embate para a poeta, fazer com que seu pensamento intelectual não sufocasse sua sensibilidade poética. E Henriqueta parece ter conseguido equilibrar os dois aspectos em sua poesia. Um dos motivos do silêncio da crítica em torno de sua produção se deve ao fato de seus poemas estarem fora das linhas gerais de interesse da crítica nacional, exatamente por não produzir uma poesia ligada ao social, além, evidentemente, das dificuldades do “isolamento” editorial em Minas. Sobre o assunto, a autora escreve a Mário de Andrade:

Você diz que não pertencço às linhas gerais da crítica da poesia nossa, nem dos seus problemas e intenções. Pois é isso. Os meus problemas são até muito humanos, são meus como de todos aqueles que apelam para as forças morais em face da esfinge, quando não logram decifrá-la. Sinto-me criatura de Deus antes de tudo, muito antes de ser brasileira. E com isso não sei se haverá metal brasileiro na minha poesia.— Estarei no meio da raça como estrangeira?<sup>19</sup>

Henriqueta defende sua poesia e não abre mão da introspecção e do intimismo. Assim, o isolamento a que se propõe a poeta frente aos dramáticos conflitos de sua época “não é uma alienação”, “mas uma estruturação filosófica pessoal, que não raro atinge uma visão metafísica”, como bem destaca Laís Corrêa de Araújo (1963).

Pode-se afirmar que o engajamento proposto por Henriqueta na relação Literatura e sociedade se deu de maneira específica. Para Henriqueta, voltar-se para o individual significava, verdadeiramente, exercer seu papel de artista e intelectual, uma vez que, quanto mais o indivíduo volta-se para si mesmo, para o íntimo de sua consciência e responsabilidade, mais participa e projeta o mundo em que se insere.

Talvez se deva a essa persistência e personalidade poética de Henriqueta que Mário a tenha incentivado a permanecer fiel a seu projeto estético:

Fique sozinha si for preciso mas fique com a sua ‘necessidade’ poética. [...] Eu não creio mais que mesmo uma exclusividade mística da sua poesia nova possa ser entre nós um motivo sequer de afastamento leve. Nem meu nem sequer dos que já tiveram força bastante para ‘escolher’ a sua poesia. Aliás isso me agrada, que a sua poesia se eleve cada vez mais como escolha de sentimento e pensamento. (SOUZA, 2010, 248.)

Se a “necessidade poética” de Henriqueta se afastava da proposta de Mário por ter ela tomado o caminho da “exclusividade mística”, a aproximação continuava existindo pelo lugar privilegiado da sensibilidade poética e da força do pensamento intelectual. É possível identificar rumos da poesia de Henriqueta, sua lírica metafísica, a transcendência retratada em seus versos, a formação religiosa nessa busca da essência do ser “sem ilusão das aparências”, para usar suas palavras: “tenho visado, de modo pertinaz e intensivo, a essência do ser, a substância do que é vital, a

17 ARAÚJO, 1963.

18 SOUZA, 2010, p. 88.

19 Ibid., p. 304.

ansiedade da criatura em busca da perfeição e do infinito, os mistérios da natureza, o próprio mistério do processo poético, o relacionamento entre a alma e Deus, a caminhada da alma à procura de Deus.”<sup>20</sup>

Vale destacar que Henriqueta trilhou caminhos próprios, que manteve rede de amizades literárias diversas, mas que fez de sua poesia retrato de si mesma. Não se trata, é claro, da já frustrada tentativa em nossa história literária de explicar a obra por meio da vida. Contudo, não se pode desconsiderar a palavra da escritora, ainda que reconhecamos em sua fala a construção consciente ou inconsciente de uma personagem que habita a vida e o cenário literário. Entre tantas palavras, ela declara em certo momento: “Fiz da poesia minha profissão de fé”, para justificar sua dedicação aos versos; em outro, confessa: “Minha vida está toda nos meus livros”, para escapar das perguntas curiosas; ou ainda: “Fiz da sombra e do silêncio minha morada”, para explicar, em metáfora, simultaneamente, o temperamento introspectivo e a opção poética.

Sua obra se funde a sua vida, sua vida imbrica-se em sua obra, configurando o que podemos chamar de “retrato social” de Henriqueta, ou seja, as várias imagens que vão sendo elaboradas a partir do olhar do outro sobre a escritora, tendo como referência a sua obra. Exemplar desse processo são as palavras de Gabriela Mistral em conferência em Belo Horizonte, em 1944:

*Recordo-me a primeira vez que vi Henriqueta Lisboa. Ela se parecia com seus livros, coisa que poucas vezes acontece. Um corpo de menina, parado na adolescência, um talhe de arbusto e não de árvore, um tamanho de retama. E, em contraste rotundo com essa infantilidade corporal, uma conversação madura, sem banalidade alguma.*<sup>21</sup>

A imagem da fragilidade física em contraponto com a robustez intelectual se reafirma em outros olhares, como nas palavras de Drummond, que a retrata como “leitora sensível”, poeta “de ombros frágeis e delicados, mas tão fortes.”;<sup>22</sup> ou ainda sob o olhar de Mário, que a descreve como “ser de passarinho”, capaz de, por meio da palavra, acalantar o inquieto espírito do amigo.

Diante do exposto, podemos pensar que o arquivo material constituído de todos os documentos que Henriqueta guardou e todos os livros que escreveu e publicou trabalham em prol da construção do retrato social da escritora. Das representações sociais de Henriqueta por meio do olhar de outros, predomina a imagem de uma escritora que, longe de se limitar ao campo dos sentimentos, historicamente atribuído à mulher, é descrita sob o signo da inteligência, da profunda capacidade de pensar e de se expressar liricamente.

Podemos conceber o arquivo, considerando a categorização de Le Goff que o denomina “documento-monumento”, instrumento a serviço de interesses. Se ao documento foi historicamente atribuído um valor de prova, de testemunho, ao monumento é dada a tarefa de transmitir à posteridade a memória, uma espécie de herança do passado. Para o autor, “O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro — voluntária ou involuntariamente — determinada imagem de si próprias.”<sup>23</sup> Assim, o arquivo de Henriqueta é documento-monumento na medida em que constitui herança de um passado vivido e resulta do esforço da escritora em guardar, para o futuro, a imagem desejada de si e de sua trajetória literária. Por isso mesmo, não há que se desconsiderar que “todo documento é montagem.”<sup>24</sup>

Enfim, para pensarmos nessa “projeção da imagem desejada de si”, vale dizer que o projeto autobiográfico de Henriqueta, construído ao longo de uma vida, foi bem sucedido. A materialização de sua figura em monumento, assinado pelo artista Leo Santana e colocado na Praça da Savassi, a cem metros do local em que morou, em Belo Horizonte, reafirma o espaço público da praça como “lugar de memória”, para usar um termo caro a Pierre Nora (1993), em que a encenação da vida ultrapassa as páginas impressas e as paredes físicas de seu arquivo. Com 1,60m

20 LISBOA, 1979, pp. 18–9.

21 MISTRAL, 1944.

22 DUARTE, 2003, p. 77.

23 LE GOFF, 2003, p. 538.

24 Ibid., p. 525.

de altura, a mulher materializada em bronze, com estrutura reforçada internamente por tubos de aço, coincide com a imagem que a autora mais desejou arquivar: a mulher comedida, vestida com discrição e, sobretudo, a escritora-leitora com seu mais caro objeto nas mãos: o livro.

## REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Laís Corrêa de. Henriqueta Lisboa, algo de sombra e orvalho. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 14 jul. 1963.
- ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. In: *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, 1998. pp. 9–34.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DUARTE, Constância Lima. *Remate de Males*. Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Henriqueta Lisboa. Campinas: Departamento de Teoria Literária IEL/ UNICAMP, n. 23, 2003.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 5 ed. Campinas: Editora Unicamp, 2003.
- LISBOA, Henriqueta. *Belo Horizonte bem-querer*. Belo Horizonte: Eddal, 1972.
- . *Vivência poética*. Belo Horizonte: São Vicente, 1979.
- . Entrevista concedida a Edla Van Steen publicada n'Ó Estado de S. Paulo, São Paulo, 5 maio 1984.
- . *Obras Completas*. Poesia geral 1929–1983. São Paulo: Duas Cidades, 1985.
- MENDES, Oscar. Poesia. O Diário, Belo Horizonte, 7 jul. 1953. A alma dos livros, p. 4.
- MISTRAL, Gabriela. A poesia infantil de Henriqueta Lisboa. *A Manhã*. Belo Horizonte, 26 mar. 1944.
- MORAES, Marcos Antonio de. *Orgulho de jamais aconselhar*. São Paulo: Edusp, 2007.
- NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. Tradução: Yara Aun Khoury. In: *Projeto História*. São Paulo: PUC, n. 10, pp. 7–28, dezembro de 1993.



# GUIMARÃES ROSA: VIDA E OBRA NOS ALINHAVOS DA LINGUAGEM

MÁRCIA MARQUES DE MORAIS

A marca de um além Minas se inscreve na vida de nosso autor Guimarães Rosa, no mesmo dia em que seus olhos miguilínicos, de “vista curta”,<sup>1</sup> apertadinhos pela miopia, na peleja de sempre para enxergar o além das coisas, a “sobrecoisa”, veem a luz. É que, como se sabe, João Guimarães Rosa, nasce Joãozito,<sup>2</sup> em Cordisburgo. Cordisburgo que fora Vista Alegre — olha só! — e, que, já como Vista Alegre, enfatizava, como palavra, o olhar, a visão, sentido privilegiado na produção literária de nosso autor, que, na observação minuciosa da realidade “física” extraía matéria para a ultrapassagem, para sua travessia literária, para sua particular “metafísica”. De Vista Alegre a Cordisburgo, parece que o amor de Rosa pelas palavras faz que elas o biografem, parece que elas já vão grafando, escrevendo sua vida... Cordisburgo, pois, substitui o nome da cidadezinha Vista Alegre e, de certa forma, figura uma outra travessia muito cara à escrita rosiana — a passagem do popular ao erudito, melhor dizendo, sua mistura, seu amálgama. Se, sertanejamente, se chama à cidadezinha de Vista Alegre, Cordisburgo já seria um nome que remete ao mundo, à escrita, à erudição — uma erudição, é claro, de um mundo que, rosianamente, também é sertão. Como confessa Guimarães Rosa, em seu diálogo com Günter Lorenz,<sup>3</sup> Cordisburgo seria seu império suevo-latino, incrustado no coração de Minas... A cidade do coração, contido, etimologicamente, no signo Cordisburgo, já vaticina caminhos, percursos do escritor. Um caminho concreto que anuncia o seu lançar-se ao mundo, já que, do coração do sertão, escrito em latim *cordis*, ele se lançará ao mundo; do sertão, ele perscrutará a cidade, nomeada, em alemão, *burg*. Um caminho artístico, escritural, prefigurado na própria composição da palavra, que a gramática classificaria como formada por hibridismo, pois que lança mão de radicais de línguas diversas na sua estrutura, ou seja, une o coração, em latim — *Cordis* — à “cidade”, em alemão — *burg*, adiantando-nos um processo de criação e escrita tão caro à arte de Guimarães Rosa.

Como se vê, a palavra, desde sempre, desde o início, parece ir fiando vida e travessia literária de Rosa. Assim, pois, coração e cidade; cidade e sertão; sertão e mundo serão sempre fios entrelaçados na sua produção literária, e os (des)limites entre eles são uma das fortes marcas do escritor e de seu

sertanejo Riobaldo, que desabafa: “Ao que, este mundo é muito misturado...”<sup>4</sup>

O menino Joãozito cedo deixou o sertão, cedo atravessou o sertão; cedo deixou sua cidade do coração, cedo foi ter a outras cidades, quem sabe vislumbrando “as margens da Alegria”, como o Menino, personagem do conto, que, pela primeira vez, fora conhecer o “lugar onde se construíra a grande cidade”.<sup>5</sup> Em Belo Horizonte, cursa o ensino médio no Colégio Arnaldo, estuda Medicina na Universidade de Minas Gerais — UMG —, hoje, UFMG, e forma-se médico, passando ao exercício da profissão em duas cidades mineiras: Itaguara e Barbacena.

Se Itaguara, “outro arraial do interno”, é lugarejo do “médico da roça”<sup>6</sup> e também cenário recriado de algumas narrativas de *Sagarana*, Barbacena é destino do trem do sertão, que atravessa a vida de “Sorôco, sua mãe, sua filha”, como “um canoão no seco, navio”.<sup>7</sup> Desloca-se ele para o “lugar sertão” e um tempo de que “os gerais desentendem”,<sup>8</sup> espaço e tempo míticos; realiza-se, recriado, na comunidade do sertão, o mito dos Argonautas; embaralham-se fato e ficto, real e imaginário, para dizer sempre do “homem humano” e suas travessias reversíveis: do sertão ao mundo; do mundo ao sertão.

Assim se vão percebendo as Minas, ainda habitadas por Guimarães Rosa, já muito além dos Gerais. É que sua literatura, como arte legítima, desconhece fronteiras e, se ela fala do sertão, também fala do mundo; se, geograficamente, no conto de *Primeiras histórias*, refere-se a Barbacena de onde toma impulso o ato criador, refere-se também

1 ROSA, 1984, p. 139.

2 GUIMARÃES, 1972.

3 LORENZ, 1991.

4 ROSA, 1965, p. 169.

5 Idem, 1968, p. 3.

6 BIZZARRI, 1980, p. 97.

7 ROSA, 1968, p. 15. Cf. MORAIS, 1998 e MORAIS, 2004. Cf., ainda, PERRONE-MOISÉS, 2002, que faz alusão a esse encaminhamento interpretativo.

8 Idem, 1965, p. 86.

à segregação dos loucos pelo preconceito, denunciando, artística e agudamente, *avant la lettre*, como o fizera Machado de Assis (1992), em “O alienista”, a “história da loucura”, objeto dos estudos de Michel Foucault (1978). A obra *Holocausto brasileiro*, de Daniela Arbex (2013), publicada mais de trinta anos depois da ficção de Guimarães Rosa, denuncia o genocídio de sessenta mil seres humanos no século XX, no maior hospício do Brasil, o Colônia, em Barbacena, condensando Auschwitz e a cidade mineira que abrigou um outro campo de extermínio. Eram os anos 60 do século passado a ecoarem o conto rosiano, de 1962<sup>9</sup>: “Isso não tinha cura, elas não iam voltar, nunca mais”.<sup>10</sup> O conto ainda cicia: “Para o pobre, os lugares são mais longe”,<sup>11</sup> referindo-se a Barbacena, lugar de destino do trem que recolhe mãe e filha de Sorôco e nos faz ver, de novo, a reversibilidade entre o perto e o longe; a aproximação e o afastamento de realidades próximas e distintas; o esboroar de fronteiras geográficas ou históricas, quando seria o homem a medida de todas as coisas ou, nas palavras de Riobaldo, quando o que “Existe é homem humano”.<sup>12</sup>

Se em Barbacena, ele exerce sua profissão como médico da Brigada Estadual, incorporado ao 9º Batalhão de Infantaria, isso o autoriza a confessar em entrevista: “Como médico conheci o valor místico do sofrimento; como rebelde, o valor da consciência; como soldado, o valor da proximidade da morte...”,<sup>13</sup> levando-nos a entender que a vida, lapidando homem e escritor, vai provendo-o de matéria de memória. Tal matéria, em sua literatura, converge sempre para o homem no mundo, um mundo sem fronteiras e projetado com uma terceira margem, como se escuta na voz de Riobaldo, narrador de *Grande Sertão: Veredas*, confessando ele mesmo a seu interlocutor: “O senhor... Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas — mas que elas vão

sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior.”<sup>14</sup>

Fazendo eco a essa constatação de Riobaldo, nosso escritor se afina mais um pouco: migra da sua condição de médico para a carreira diplomática. Se, em um *curriculum vitae* sucinto, a que intitula “Bobagens Biográficas”, enviado, em carta, a Edoardo Bizarri, seu tradutor italiano, justifica ter deixado a Medicina pelo “gosto de estudar línguas, e a ânsia de viajar pelo mundo”,<sup>15</sup> há um momento em que confessa sua perplexidade diante do sofrimento humano e da impotência do médico.<sup>16</sup> Talvez, quem sabe, mundo e línguas a serem buscados pudessem representar instâncias para onde se encaminha uma possível depuração do homem que, ele crê, dever ser perscrutada dentro de um si-mesmo, para ser mirada e vista em espelho comum a todos os homens, nos moldes do que pensa Adorno quando nos fala de lirismo e sociedade: “A universalidade do teor lírico é [...] essencialmente social. Só entende aquilo que [o lirismo] diz quem escuta, em sua solidão, a voz da humanidade...”<sup>17</sup> Das suas Minas aos Gerais do mundo, ei-lo, pois, alçando voo; de novo, como o Menino que inaugura suas *Primeiras estórias*. No entanto, sempre no “inverso afastamento”<sup>18</sup> — para o mundo, para os gerais, mas bebendo nas minas, pesquisando as minas e suas preciosidades.

Sua carreira diplomática pode ser assim descrita, sinteticamente: nomeado Cônsul, serviu no Ministério das Relações Exteriores, no Rio de Janeiro (1934–1938); foi removido para o Consulado-Geral de Hamburgo (Alemanha), como Cônsul-Adjunto (1938–1942); daí, é designado Segundo-Secretário para a Embaixada do Brasil em Bogotá (Colômbia, 1942–1944); serve no Ministério das Relações Exteriores, de 1944 a 1948, quando é removido para a Embaixada do Brasil em Paris, como Primeiro-Secretário; regressa ao Brasil, em 1951, para, sete anos depois, ser promovido a Embaixador; finalmente, assume, em 1964, no Itamaraty, a Chefia do Serviço de

9 Cf. ARBEX, 2013, pp. 27–8.

13 LORENZ, 1991, p. 67.

17 ADORNO, 2008, p. 67.

10 ROSA, 1968, p. 16.

14 ROSA, 1965, pp. 20–1.

18 ROSA, 1968, p. 168.

11 Ibid., p. 15.

15 BIZZARRI, 1980, pp. 96–7.

12 ROSA, 1965, p. 460.

16 PEREZ, 1968.

Demarcação de Fronteiras.<sup>19</sup> Mas, como “A vida também é para ser lida”,<sup>20</sup> conselho do múltiplo prefaciador de *Tutaméia*, em “Aletria e Hermenêutica”, palavras alinhavam a vida do homem, do homem que, com a linguagem, verdadeira protagonista de sua obra, borda sua literatura. Assim, aquelas fronteiras que ele pretende ultrapassar, na inscrição imaginária de uma terceira margem, que faça debordar primeira e segunda, margens ortodoxas de todos os rios, aparecem para serem demarcadas em sua função diplomática...

De novo, o mundo se nos parece muito misturado, como o foi para Riobaldo em sua conversa com Jõe Bexiguento, no Cansação Velho. O paradoxo desenha, ou melhor, garatuja, faz das suas, na vida de Guimarães Rosa, que, como ninguém, sabe com ele lidar, enfaticamente, em sua literatura. Aí, há sempre ser e não-ser, em convívio, a nos dizer que mundo e homem não mais suportam o olhar maniqueísta e que o “*to be or not to be*” shakespeariano não é mais a questão; aí, há verdades que advêm do equívoco e o que não é influi no que é; aí, o que inexistente mostra a vontade de se materializar, e o não-dito é pleno de significação, como insiste o crítico e amigo Paulo Rónai,<sup>21</sup> logo após a morte do escritor, no posfácio da 9ª edição de *Tutaméia* (1985).

Portanto, fronteiras, mais que demarcadas como querem as relações exteriores, com minúscula e como trocadilho, em Guimarães Rosa serão tratadas, literária e linguisticamente, como entre-lugares habitados por aparentes insignificâncias, por tutameias, por nonada, de onde o escritor mineiro extrai a essência de sua arte. Nesses limiares se encontram os diversos; nesses limiares, as realidades se reverterem; nesses limiares, o real se faz de versos rosianos. Figuração quase palpável dessa diversidade, convergindo para a criação de uma nova realidade, uma outra visão de mundo, pode ser apontada no cuidado que Guimarães Rosa devota a sua linguagem, através de intervenções no código linguístico, que não escapa de operações de cruzamento, fusão, transposição e transformação. Se isso é flagrante no léxico, na criação de neologismos frequentes, nos hibridismos que povoam suas páginas, o autor não deixa que disso escapem a fonética, a morfologia e a sintaxe da língua portuguesa. A língua é, para Rosa, a materialização de seu

credo; nela, o verbo se faz carne de suas crenças no homem e no mundo. Esse mundo, pois, dilatado e misturado, que tanta perplexidade causava a Riobaldo, em Rosa, no entanto, não se projeta só para fora, para o outro, para o novo de outros lugares e outras línguas. Se ele anseia viajar pelo mundo e estudar línguas, como alega, ao deixar a medicina para ingressar na carreira diplomática, esse movimento de se lançar à frente, de prospecção, se articula com um outro, o de volta, de retrospectiva. Assim é que os neologismos, essa criação do novo, convivem, nos textos rosianos, em perfeita harmonia, com os arcaísmos, com ruínas de palavras que guardam consigo uma lembrança muito próxima das coisas que nomearam. Esse movimento de direção dupla, híbrido, portanto, ele também, confirma a coerência da forma da literatura de Rosa, a reiterar-lhe o fundo, como se a forma textual reapresentasse vida e visão de mundo. Tal movimento — de recuo e avanço e vice-versa — pode ser seguido, sem grande esforço, quando o leitor se dedica a acompanhar também a estrutura das suas obras. No romance *Grande sertão: Veredas*, por exemplo, em idas e vindas, o narrador pede a seu interlocutor que lhe desculpe a “boca [sem] ordem nenhuma”,<sup>22</sup> apresentando-nos, na primeira metade do livro, o que nomeia “só apontação principal”,<sup>23</sup> desordenada, em movimento de memória recuada, perscrutadora de um antigamente, e, na segunda parte, uma certa ordenação, numa projeção, que avança, seguindo a marcha jagunça. Na obra *Primeiras histórias*, princípio e fim se irmanam, tematicamente, na viagem do Menino que conhece, pela primeira vez, a grande cidade, no primeiro conto “As margens da Alegria”, e que retorna àquela cidade, no último conto, “Os cimos”. Ambos os contos, abrindo e fechando o volume, desenhando parênteses, incrustando os outros dezenove e figurando, quem sabe, a própria inserção parentética de Brasília, uma possível leitura da cidade para onde viaja o

19 BIZZARRI, 1980, p. 97.

20 ROSA, 1985, p. 8.

21 RÓNAI, 1980, pp. 215–25.

22 ROSA, 1965, p. 19.

23 Ibid., p. 234.

Menino, no cerrado sertanejo. Para reiterar, mais ainda, essa arquitetura da obra que, rosianamente, aponta o teor de sua temática, o conto “O espelho” apresenta-nos, não por acaso, dois espelhos “fazendo jogo” — “um de parede, o outro de porta lateral, aberta em ângulo propício”,<sup>24</sup> dependurados no meio da obra, quem sabe, para propiciar, também, além de reflexo e refração, idas e vindas dos/nos contos, que ele separa e junta. Esse jogo de espelhos em que o narrador se vê em ângulos diversos e em que espelhos se refletem e se refratam, reciprocamente, propicia, ainda, uma perspectiva em infinito: de uma coisa dentro da outra, dentro da outra, dentro da outra,<sup>25</sup> infinitamente, como se reitera, sobretudo em *Primeiras estórias*, na figura da lemniscata, desenhada no “índice enigmático” de vinte dos vinte e um contos ali presentes.

Se o estudo das línguas é outro motivador de Guimarães Rosa, aí também o autor anseia o diálogo interlinguístico, reiterando a fronteira como entre-lugar que diz de muitas culturas e, portanto, lócus de um dizer múltiplo, metáfora daquela língua purificada, por operação alquímica, que, segundo ele próprio, seria “arma com a qual defendo a dignidade do homem”, e, mais, possibilidade de, renovar a língua, renovar-se, também, o mundo.<sup>26</sup>

Nesse aspecto, o conhecimento de línguas que ele falava fluentemente (além do português, espanhol, francês, inglês, alemão e italiano), associado à possibilidade de leitura em latim, grego clássico e moderno, sueco, dinamarquês, servo-croata, russo, húngaro, persa, chinês, japonês, hindu, árabe e malaio,<sup>27</sup> atesta, ainda uma vez, a habilidade posta em ato, em sua literatura, de buscar, na língua, seu “aspecto metafísico”, na expressão do próprio Rosa.<sup>28</sup> Segundo ele, seria preciso livrar cada palavra da saturação do uso cotidiano, sondando-lhe o momento mágico em que cada uma delas acabou de nascer e guarda ainda uma relação original com a coisa nomeada. Nessa ótica, o movimento que impõe ao trabalho com a linguagem na sua produção literária também repete idas e vindas. Ele busca, nas origens das palavras e, quem sabe, em uma origem comum, sua forma primeira e faz que dialogue com aquelas que lhe foram sendo incorporadas. Assim, no diálogo com Günter Lorenz, ele, confessando ser o “português-brasileiro uma língua mais rica, inclusive metafisicamente, que

o português falado na Europa”, uma língua não saturada e “Além do Bem e do Mal”, diz, textualmente, que, para buscar o impossível, o infinito, “acrescentei à síntese existente a minha própria síntese, isto é, incluí em minha linguagem muitos outros elementos, para ter ainda mais possibilidade de expressão”.<sup>29</sup> Perguntado, então, sobre quais seriam esses elementos adicionais, o escritor enumera: primeiro, a utilização daquela palavra como se ela mal tivesse acabado de nascer, prenhe ainda de seu sentido original; segundo, a inclusão, em sua dicção, de particularidades dialetais de sua região e que, conforme frisa, são linguagem literária, têm a tal marca original, não estão desgastadas e “quase sempre são de uma grande sabedoria linguística”.<sup>30</sup> Além disso, continua, ocupa-se do idioma formado sob a influência das ciências modernas — uma espécie de dialeto — e lança mão de um magnífico idioma quase esquecido — o português medieval dos sábios e poetas... Como se vê, um além produzido pelos efeitos da linguagem sobre a literatura de Rosa está irremediavelmente condicionado a um aquém, a uma volta à língua original, a uma gênese linguística.

Para tornar mais explícito esse trabalho rosiano com a língua, no seu afã de ir-e-vir, para conseguir o universal a partir de sua “aldeia”, para perceber o mais além, já em suas Minas Gerais, vale a pena rere o conto “Famigerado”, de *Primeiras estórias*.<sup>31</sup> Nele, o narrador, não por acaso, médico de um arraial, é procurado por um bravo jagunço, Damázio, para que lhe desvende o significado do termo

24 Idem, 1968, p. 73.

25 Cf. GALVÃO, 1986.

26 LORENZ, 1991, p. 87.

27 Ibid., p. 82.

28 Ibid., p. 87.

29 Ibid., p. 81.

30 Ibid.

31 As referências ao conto “Famigerado” se farão a partir de ROSA, 1968, 4ª edição de *Primeiras estórias*, pela livraria José Olympio Editora. Portanto, nas citações do conto, a partir de agora, só se indicará o número da página de onde foram extraídas.

“famigerado”, que lhe fora atribuído por um moço do Governo lá na Serra. Damázio fora ter ao arraial, acompanhado por três cavaleiros para lhe servirem de testemunho. Procurara o médico, pois, não havia por ali “o legítimo — o livro que aprende as palavras” (p. 11) e com o padre do São Âo o jagunço não se dava. Afrito e muito nervoso, ele perguntava pelo significado da palavra ao narrador que, diante do esbravejar do jagunço, foi ficando cada vez mais assustado, pois que poderiam “ter feito intriga, invencionice de atribuir-me a palavra de ofensa àquele homem” (p. 11). Perplexo, o narrador mede palavras para responder ao jagunço, atrasando, quem sabe, um desfecho inesperado para o fato... Diz-lhe, então, que “famigerado” é “inóxio”, é “célebre”, “notório”, “notável”..., o que, evidentemente, Damázio não entende e devolve: “Mais me diga: é desaforado? É caçoável? É de arrenegar? Farsância? Nome de ofensa?” (p. 12) O narrador acode: “— ‘Vilta nenhuma, nenhum doesto. São expressões neutras, de outros usos...’” (p. 12). As reticências do texto denotam, como é evidente, a intenção do narrador em retardar a resposta, mas Damázio insiste na “tradução” daqueles adjetivos eruditos, dizendo: “— ‘Pois... e o que é que é, em fala de pobre, linguagem de em dia-de-semana?’” (p. 12) Em conflito sobre que resposta dar àquele “brabo sertanejo, jagunço até na escuma do bofe” (p. 9), temeroso de que “com um pingo no i, ele [o] dissolvesse” (p. 9), o médico opta pelo significado “positivo” do termo e responde a Damázio que “famigerado” é “‘importante’, que merece louvor, respeito...” (p. 12)

Essa é uma breve paráfrase do conto, amostra, em miniatura, do processo de escrita de Guimarães Rosa. Nas linhas desse texto, temos um “causo” contado pelo narrador erudito, cidadão, que é interrogado por um homem do sertão, cuja linguagem, circunscrita ao registro oral, estranha o atributo que lhe dá um homem do Governo. Nas entrelinhas, temos todo um tratado linguístico que ludicamente subjaz ao texto. O termo “famigerado” tem como origem uma formação do latim — *famis geratus* —, literalmente podendo ser traduzido por “gerado pela fama”, “famoso”, significado que acode ao narrador (e o acode também...) como a resposta menos perigosa a ser dada a um jagunço. No entanto, esse significado, encaminhado para um tom elogioso (“— ‘Olhe: eu, como o sr.

me vê, com vantagens, hum, o que eu queria uma hora destas era ser famigerado — bem famigerado, o mais que pudesse!...”), nasceu “neutro”, já que “fama”, segundo Houaiss, é “o que se diz de alguém, renome, reputação boa ou má”,<sup>32</sup> donde se têm famoso, infâmia e difamar, por exemplo. E, como é esperto, o narrador-médico sabe disso e, mais, declara essa neutralidade, ao tranquilizar Damázio, inseguro quanto ao fato de ter sido ofendido. Ele responde, primeiro, que “Famigerado é inóxio” e adianta, pois, o caráter inofensivo da palavra, apelando para um termo “erudito” e distante, cuja variante mais próxima seria “inócua” e que, de qualquer modo, deixa o jagunço na mesma, ainda que ele lhe apresente os sinônimos: “célebre, notório, notável”. Interpelado, de modo direto, se, afinal, aquele seria “nome de ofensa” (p. 12), o narrador reitera sua resposta, dizendo serem aquelas “expressões neutras, de outros usos” (p. 12), e, rosianamente, diz isso mostrando, com todas as letras, expressões do século XIII, do português medieval: “— ‘Vilta nenhuma, nenhum doesto’” (p. 12), ou seja, nada que avilte, que comprometa, que desonre...

Nosso autor, sábia e sabidamente, tendo optado por caracterizar o dicionário como “o legítimo, o livro que aprende as palavras” (p. 11) e não o que as ensina, como escutamos da boca de Damázio, faz-nos estranhar um narrador erudito que não aprendera com o dicionário, já que este, atualizando-se sempre, deveria fazer constar que “famigerado” passa a ter conotação pejorativa de mal afamado, “que tem muita fama, principalmente quando má”, diz o Larousse.<sup>33</sup> Por que, então, o erudito narrador subtrai do jagunço o significado corrente do termo, e, mais, atrasa o esclarecimento de Damázio, ao não empregar a linguagem de “em dia-de-semana”, “em fala de pobre”?

O conto nos dá essa resposta bem no início, com um dos aforismos mais profundos da filosofia literária de João Guimarães Rosa. O narrador do conto, ao se sentir posto contra a parede pelo jagunço, afrito por desconhecer o teor do adjetivo com que o homem do Governo o brindara, caraminholando sobre o

32 HOUAISS, 2001, p. 1296.

33 LAROUSSE, 1992, p. 495.

terem intrigado com Damázio, proclama: “O medo é a extrema ignorância em momento muito agudo. O medo O” (p. 9). Esse medo acaba, pois, irmanando, narrador e personagem, médico e jagunço, o saber citadino e erudito e o saber sertanejo e popular. É que, se Damázio temia o real significado da palavra que lhe imputara o funcionário público, pois receava ter sido desonrado, nosso narrador teme a reação do jagunço diante de uma possível difamação. Esse medo reversível, como movimento privilegiado do texto rosiano, está opticamente mostrado naquela frase “O medo O” e em outra expressão onomatopaica que faz ouvir o espanto diante de Damázio — “o oh-homem-oh” — (p. 9), que figuram no texto como uma espécie de palíndromo. O medo passa do jagunço ao narrador, deste àquele; contamina-os reciprocamente, como é próprio do medo. Ambos ignoram algo em momento agudíssimo: se Damázio, por ignorar o que é “famigerado”, teme que o saber do doutor o exponha a si mesmo e, diante dos outros, representados pelos três cavaleiros testemunhas, o doutor teme que a explicitação de “famigerado” dê nos nervos do jagunço, que poderá dissolvê-lo... E isso se diz, rosianamente, misturando popular e erudito, misturando tiro e letra, enfatizando a palavra também como arma: “Com um pingão no i, ele me dissolvia” (p. 9), recriando-se, pois, “pôr os pingos nos is” como esclarecer e, “para bom entendedor, um pingão é letra”.

Desse modo, se percebe como um “causo” do sertão transcende a própria geografia sertaneja e diz do medo humano. A narrativa concretiza para o leitor muitas elucubrações da filosofia que refletem sobre a (in)compatibilidade entre o saber e o poder na sociedade, alegorizados no poder da palavra e no poder da arma. O conto, ainda, lúdico, brinca com a gramática interna do falante. Ao enigmatizar o sentido do vocábulo “famigerado”, faz uso do que se chamaria etimologia popular. Através de operações de escansão de uma palavra desconhecida, o falante “testa” um possível desvendamento dela, tentando “apalpar”, com seus conhecimentos prévios, o significado de cada elemento isolado. Assim, Damázio, aflito, “parte” a palavra, conforme ouviu e tenta entendê-la: “fasmisgerado... faz-me-gerado... falmisgeraldo... famílias-gerado...?” (p. 11) Insistem, na sua “desenigmatização”, alguns elementos — “radicais”,

diria a gramática. Há, pois: “gerado”, três vezes; “famílias”, no plural; há um “geraldo” substituindo um “gerado”; e há uma “frase” toda — “faz-me-gerado”, muito sintomática...

Damázio, cujo nome, quem sabe, rosianamente, também pode mexer com seus brios, teme a maior ofensa no código jagunço, lembrado por Joca Ramiro, no julgamento da “Sempre Verde”, tentando “temperar” os “excessos” de Hermógenes, que queria Zé Bebelo morto: “— ‘Mas ele não falou o nome-da-mãe, amigo...’”<sup>34</sup> Imediatamente, Riobaldo explica para o interlocutor: “Só para o nome-da-mãe ou de ladrão era que não havia remédio, por ser a ofensa grave”.<sup>35</sup> Como se vê, no horizonte semântico de Damázio, temia-se a tal ofensa grave — “Latejava-lhe um orgulho indeciso” (p. 11), diz o conto.

Guimarães Rosa, conhecedor e amante das línguas, destila, no seu texto, essa desconfiança, usando classificações da própria gramática, para dizer, sorratamente, que o temor do jagunço, era que perturbassem “a paz das mães” (p. 12), usando expressão do próprio sertanejo ao pedir garantias ao médico de que “famigerado” não era “nome de ofensa”. Ao referir-se, portanto, a “nome de ofensa”, o texto insinua a possibilidade, também, do nome-da-mãe e reitera isso quando “classifica” como “frase” a sequência com que Damázio apalpava os sentidos de “famigerado”: “Disse, de golpe, trazia entre dentes aquela *frase*” (p. 11).

Esse é um dos contos rosianos que fazem da língua personagem importante para seu “desenredo”. Deixando em aberto o “famoso assunto” (p. 13), conforme termina “Famigerado”, numa estrutura quase circular, pois o leitor também duvida todo o tempo do

34 ROSA, 1965, p. 202.

35 Ibid., p. 202. Essa leitura de “Famigerado” foi apresentada em mesa-redonda, no II Seminário Internacional Guimarães Rosa, em Belo Horizonte, no dia 29 de agosto de 2001, com o título “Do nome-da-mãe ao nome-do-pai; figuração de identidades no ‘Grande Sertão’”, trabalho publicado na revista *Scripta* (2002), às páginas 264–73. José Miguel Wisnik, na mesma Revista, alude a essa leitura, em texto intitulado “O famigerado”, que republica no livro *Sem receita* (2004), pela Publifolha.

significado que se pretende para a palavra, Guimarães Rosa presta sua homenagem ao código linguístico, jogando luz sobre a língua portuguesa, em sua realização no tempo e em espaços diversos. Privilegia tanto o registro erudito, a língua culta escrita, quanto o português oral, a língua popular e sertaneja, deixando incontestemente a ideia de que a língua existe em processo de construção permanente, pois que “o legítimo” é “livro que aprende as palavras” (p. 11).

Aliás, Guimarães Rosa declarou a Günter Lorenz que seu “romance mais importante” seria um dicionário, a ser publicado quando ele fizesse cem anos, o qual “fará as vezes de minha autobiografia”, completa ele.<sup>36</sup> Sua relação com a língua é uma relação amorosa: “A língua e eu somos um casal de amantes que juntos procriam apaixonadamente, mas a quem até hoje foi negada a bênção eclesiástica e científica. Entretanto, como sou sertanejo, a falta de tais formalidades não me preocupa. Minha amante é mais importante para mim.”<sup>37</sup>

Rosa, como se vem frisando, procede em movimento de retrospecto e prospecção quanto ao trabalho com a linguagem, o que marca inconfundivelmente seu texto. Se, em “Famigerado”, pudemos ver um recuo e avanço em tempo-espaço da língua portuguesa, há, em sua literatura, ainda em função da (re)criação do código linguístico, a fusão dos diferentes, a mistura das formas, o embaçalhamento de fronteiras linguísticas, no processo de hibridização. São comuns, como é sabido, as suas idas às inúmeras línguas estrangeiras que dominava e, frise-se, a sua volta sempre à língua original, quer seja ela a sua, quer seja ela a forma original, de onde, por gênese, se produziram outros termos. Assim, movimento e mistura anseiam sempre dizerem do homem e do mundo, a partir do sertanejo e do sertão, pois que, em sua própria declaração: “Aprendi algumas línguas estrangeiras apenas para enriquecer a minha própria e porque há demasiadas coisas intraduzíveis, pensadas em sonhos, intuitivas, cujo verdadeiro significado só pode ser encontrado no som original.”<sup>38</sup> Esse trabalho com o chamado “estrangeirismo”, aqui considerado conceito menos ortodoxo, é marca incontestemente do trabalho literário de Rosa, tendo-nos tocado, nesse sentido, leitura que Benjamin Abdala Júnior faz do conto “Orientação”, de

*Tutaméia*.<sup>39</sup> Chama-nos atenção esse trabalho, não apenas porque seu foco se volta para “outras misturas”, como também porque o crítico lê, comparativamente, autores que discutem “imagens do rio”, traço marcante das “travessias rosianas” e, mais ainda, porque trabalha estratégias discursivas do conto de Rosa, em texto que põe em cena uma língua oriental. O crítico aponta o trabalho rosiano com o nome da personagem Chim, de origem chinesa, que se aporuguesa no cozinheiro Joaquim e que, por abreviação, reduz-se a Quim. Aí o jogo fonético é digno de nota: Chim e Quim aludem à operação fonológica de comutação entre palatais surdas — uma fricativa e outra oclusiva. Além disso, Rosa aposta no movimento de ir-e-vir dos sons e da grafia, do erudito e do popular, do Oriente e do Ocidente, quando põe em circulação: Chim → Joaquim → Quim, estando Chim e Quim contidos no nome Joaquim, que, na grafia erudita Joachim, se escreve como “ch” e se pronuncia como “qu”.

O mesmo acontecerá na permuta entre constritivas dentais sonoras — uma vibrante e outra líquida — no nome da lavadeira Rita Rola, chamada pelo “felizquim” (outro achado morfológico rosiano, que usa o nome próprio “Quim” como sufixo, para conferir à feliz personagem um tom afetivo de diminutivo intensivo e uma dicção achinesada) de Lita Lola, fazendo ouvir a pronúncia chinesa, constantemente a confundir /r/ e /l/, na ocorrência fonética chamada lambdacismo. Apropriando-se de um outro idioma e, de certo modo, expropriando-o para revitalizá-lo na criação do novo, Rosa faz que dialoguem diversas línguas, de tempos e espaços também distintos.

Tais línguas permanecem estrangeiras e estranhas para o leitor apenas até o momento em que o escritor as faz de novo vir à luz, razão por que esse estranho, estrangeiro, merece olhar especial de nosso escritor, como se pode ler em *Grande Sertão: Veredas*, sobretudo quando a narrativa se circunscreve

36 LORENZ, 1991, p. 89.

37 Ibid., p. 83.

38 Ibid., p. 87.

39 ABDALA JÚNIOR, 2005.

ao lugar chamado “Curralinho, hoje Corinto”,<sup>40</sup> como, matreiramente, registra o narrador.<sup>41</sup> Riobaldo foge da fazenda São Gregório, onde se desvela sua bastardia, e se dirige à casa de seo Assis Wababa, porque “aquela hora eu queria só gente estranha, muito estrangeira, estrangeira inteira!”<sup>42</sup> Vai ter ao “Curralim”, onde revê a Rosa’uarda, filha do turco Aziz, nome turco assimilado, quem sabe, ao sobrenome luso-brasileiro Assis, conforme Galvão,<sup>43</sup> moça já comprometida com o turco negociante Salino Cúri. Lá reencontra o alemão Vupes: “o seo Emílio Wusp”, como frisa Riobaldo, fazendo alusão à pronúncia do interlocutor culto, doutor de “suma doutoracão”.<sup>44</sup> Esse estranho e familiar alemão — *das Unheimliche*, conforme Freud<sup>45</sup> — não viaja com armas e reafirma essa não necessidade, dizendo: “Níquites!”,<sup>46</sup> apertuguesamento da negativa do alemão, *nicht*. Ao ter-se referido antes ao Vupes, quando se encontrava no Araçuaí, Riobaldo, ensaiando o “fraseado” do interlocutor para pronunciar o sobrenome do mascate, registra “Wúpsis”, em que se pode ler “psi” e enfatiza: “Ele pitava era charutos”. Diante da constatação de que o alemão era conhecido do interlocutor, observa: “Ô titiquinha de mundo!”,<sup>47</sup> tendo, ainda, lançado outras pistas sobre esse “estranja, alemão, o senhor sabe — indivíduo, mesmo. Pessoa boa. Homem salutar na *alegria* séria. He, he, com toda a confusão de política e brigas, por aí, e ele não somava com nenhuma coisa”.<sup>48</sup> Riobaldo responde à saudação do estranja (possivelmente em alemão, *freut*, do desusado *Sehr er freut*, próximo de “encantado”, como o traduziu Curt Meyer-Clason), tentando arremedá-lo com: “Folgo”, foneticamente próximo da expressão alemã, conforme Walnice Galvão.<sup>49</sup>

Além de esses recursos da língua de Rosa apontarem para a operação híbrida de que

lança mão, no afã de dizer o universal através do diálogo local/universal, sertão/mundo, vale ler nas entrelinhas, num subtexto, alusão a Freud, não apenas pela descrição e fala da estrangeira personagem, como, ainda, pela palavra “alegria” (negritada mais acima), que, como substantivo abstrato, em alemão se grafa com a maiúscula: *Freude*. Aliás, essa palavra está presente na tradução do título do conto “As margens da Alegria” — chamado, em alemão, “*Die Ufer der Freude*”, na edição de 1972 —<sup>50</sup> que narra a estória de um Menino e seu (im)possível desejo, o Menino que realiza o que Outro deseja, naquela sua “viagem inventada no feliz”.<sup>51</sup> Argumente-se essa direção de leitura analítica com declaração do próprio Guimarães Rosa à pergunta sobre sua relação com a literatura alemã: “a importância monstruosa, espantosa de Freud”, dentre autores que o “impressionaram e influenciaram muito intensamente”.<sup>52</sup> Assim se lê, no texto rosiano, as línguas e suas literaturas traduzidas e reaproveitadas, de maneira peculiaríssima, no sempre jogo de fazê-las dizer o infinito.

Se se percebe, na literatura de Rosa, esse movimento para o “móvel mundo”,<sup>53</sup> de novo, como o Menino margeando a Alegria, de *Primeiras estórias*, que, alçado ao avião, aos cimos, busca, no terreirinho da casa do acampamento, o peru que sequer “bisviu”,<sup>54</sup> consolando-se mesmo com a luzinha verde de um primeiro vagalume vindo da mata, nosso escritor volta às suas Minas, para explorá-las em sua riqueza humana, cultural, histórica, geográfica e linguística, para poder dizer do mundo. Desse modo, vindo do exterior, do além das Gerais, ele sente necessidade de voltar às suas minas/Minas sertanejas, para beber no veio d’água que alimenta os muitos rios de sua vida e obra, para flagrar o momento mágico, centelha de sua criação, na mesma

40 ROSA, 1965.

41 Curralinho como lugar de convergência de construções identitárias do sujeito foi tratado em minha tese de doutorado, intitulada *Travessias do sujeito: as representações da subjetividade em Grande Sertão: Veredas* (USP, 1999), publicada em livro, *Travessias do sujeito: literatura e psicanálise em “Grande Sertão: Veredas”* (2001).

42 ROSA, 1965, p. 96.

43 GALVÃO, 1998, pp. 15–6.

44 ROSA, 1965, p. 14.

45 FREUD, 1976a.

46 ROSA, 1965, p. 97.

47 *Ibid.*, p. 57.

48 *Ibid.* (itálico meu).

49 GALVÃO, 1998, p. 17.

50 ROSA, 1972, p. xxviii.

51 *Idem*, 1968, p. 3.

52 LORENZ, 1991, p. 88.

53 ROSA, 1968, p. 3.

54 *Ibid.*, p. 5.

saudade de Riobaldo ao contar a seu interlocutor: “Que eu recordava de ver o rio meu — beber em beira dele uma demão d’água”.<sup>55</sup>

Assim, no “entremeio” das suas andanças de diplomata, Guimarães Rosa retorna ao Brasil e, em três ocasiões, busca, no interior, o que podemos chamar, como Riobaldo, “o quem das coisas”, o que traduzirá no conto “Entremeio: com o vaqueiro Mariano”, de *Estas estórias*, como: “Eu tinha precisão de aprender mais, sobre a alma dos bois, e instigava-o a fornecer-me factos, casos, cenas.”<sup>56</sup> Em nome disso, em 1945 viaja pelo interior de Minas; em julho de 1947, vai ter ao Pantanal de Mato Grosso, onde se dará o encontro com Mariano; e, em maio de 1952, passa dez dias no sertão mineiro, vivendo a experiência de acompanhar uma tropa, cujo comando está nas mãos de Manuelzão — o vaqueiro Manuel Nardy —, condutora de uma boiada, a partir da Fazenda da Sirga, perto de Três Marias, até a Fazenda São Francisco, em Sete Lagoas. As fotografias que testemunham a expedição nos mostram o escritor e suas famosas cadernetas, tal como o interlocutor, doutor, que, no *Grande Sertão: Veredas*, faz anotações, enche muitas cadernetas...

Se esse movimento denota o mergulho, a imersão que precede o aflorar, o ir para voltar à flor das águas, denota, também, o movimento dialógico de oralidade e escrita, cujas fronteiras também se esmaecem na literatura de Guimarães Rosa. Essa literatura, sorvendo a experiência transmitida, sim, pelo narrador oral, épico, transmuta-se, por processo alquímico, na letra, na escrita, a quem sempre presta sua homenagem... Parece-nos antológico o excerto do final do *Grande Sertão* para a figuração dessa intenção autoral.<sup>57</sup> Na Batalha Final, no Paredão, Riobaldo conta, assim, ao senhor que o ouve: “A gente disparava dentro dos quintais, avançávamos. E de detrás das casas. E guardávamos o emboque da rua. *Diz que lê?; diz-que escreve! Tiro ali era máquina. Aos tantos, juntos, relando — cinco deles, cinco dedos, cinco mãos.*”<sup>58</sup> Ouve-se, no trecho, além do tiroteio contado pelas palavras, a escrita no tamborilar dos dedos na máquina de escrever, não só pelas imagens da gestualidade como também pelo ritmo frasal dos toques nas teclas. E o escritor maior reitera, como vimos em “Famigerado”, que tiro é letra, que palavra é arma e que “narrar é resistir”.<sup>59</sup>

Assim, se lhe cobram uma escrita engajada, uma literatura comprometida, parece que não lhe escutam o texto, que também transcende os conceitos correntes de engajamento e compromisso político, para apostar num efeito maior da literatura, que, segundo Antonio Candido, “desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante”.<sup>60</sup>

Mas o artista sabe disso e, no último prefácio de *Tutaméia*, “Sobre a escova e a dúvida”, se nos apresenta como ficcionista, num chique restaurante de Paris, discutindo sobre o *engagement* com seu *alter ego*, escritor também, ambos já meio tocados pelo álcool. O companheiro de copo do nosso escritor, acusando-o de se alienar politicamente em sua produção literária, propõe-lhe que escrevam juntos um livro, convite a que responde com certa ironia, com argumentos diversos e transversos, entre os quais coloca a questão da escova e da dúvida — seus usos transformados em rito que “Cumprem o inexplicável”.<sup>61</sup> Assim, por linhas tortas, ele respondia à crítica, figurada no outro escritor engajado: fazer literatura comprometida em virtude de uso e costume, da moda... Será? E, continuando sua resposta, que transita por uma fala matreira sobre as inspirações de alguns de seus textos, ele chama à cena um vaqueiro — desta vez, o vaqueiro Zito, pois “que sendo entre os dali a um tempo o cozinheiro melhor mais o maior guieiro — e era dado a poeta”.<sup>62</sup> Diz-nos, assim, pelo pensamento de Zito, traçando o certo pelo incerto, que “um livro, a

55 Idem, 1965, p. 338.

56 Idem, 1976, p. 69.

57 Esse excerto mereceu destaque em minha apresentação, no III Seminário Internacional Guimarães Rosa (PUC Minas, 2004) intitulada “O autor faz o pacto: ‘Posso me esconder de mim?’”, publicada na revista SCRIPTA (2005), às pp. 201–9.

58 ROSA, 1965, p. 440 (itálicos meus).

59 Idem, 1976, p. 74.

60 CANDIDO, 2004, p. 180.

61 ROSA, 1985, p. 174.

62 Ibid., p. 179.

ser certo, devia de [ter] a virtude de enganar com um clareado a fantasia da gente, empuxar a coragem”. E completa: “Cabia de ir descascando o feio mundo morrinhento; não se há de juntos iguais festejar Judas e João Gomes.”<sup>63</sup> Frise-se, ainda, que esse excerto VII de “A escova e a dúvida” está encimado por uma das epígrafes atribuídas a Tolstói, que aconselha: “Se descreves o mundo tal qual é, não haverá em tuas palavras senão muitas mentiras e nenhuma verdade.”<sup>64</sup> Em Montmartre, na conversa, pois, entre dois escritores, convoca-se a presença do vaqueiro “dado a poeta”, do sertanejo, para se argumentar sobre literatura. De novo, a volta ao âmagô, a busca da alma do sertão para dizer do mundo, a volta às Minas para sondar horizontes gerais. Assim, o mesmo movimento apontado no título de um dos contos de *Tutaméia* — “Antiperipléia”, cujo narrador reitera: “Tudo, para mim, é viagem de volta.”<sup>65</sup>

É esse o escritor que congrega, através de sua literatura, leitores múltiplos, que a buscam e nela encontram respostas para muitos saberes; é esse escritor que, homenageando a língua, as línguas, atrai leitores dos muitos lugares além das/dos Gerais. É esse o autor mineiro que alcança o mundo, no vislumbrar sempre, em sua literatura, o infinito, que ele marca com o símbolo tão conhecido da lemniscata, ao fechar o romance *Grande Sertão: Veredas*.

Essa obra traz a dedicatória: “A Aracy, minha mulher, Ara, pertence este livro”. Fantini (2004), autora de estudo que trata especialmente de fronteiras, margens e passagens na literatura de Guimarães Rosa, na XIX Semana Rosiana, em julho de 2007, em Cordisburgo, aventou a hipótese, muito plausível, considerando-se a plurissignificação com que o autor marca todas as suas grafias, de esse símbolo, também conhecido como banda de Moebius, reiterar dedicatória e homenagem a Aracy, se se leva em conta também um dos sobrenomes da companheira: Aracy Moebius de Carvalho. Acrescente-se, pois, a escrita rosiana fazendo aqui mais uma das suas — funcionando, graficamente, para reiterar sentidos. Se, como se viu, em *Primeiras histórias* os contos das bordas do livro (o primeiro, “As margens da Alegria”, e o último, “Os cimos”) figurariam a cidade de Brasília, não claramente referenciada, mas encenada

artisticamente, erguida no planalto central do país, rasgando o cerrado, em *Grande sertão*, a dedicatória se concretiza como uma cerca, uma propriedade, que se abre com o prenome da mulher — “A Aracy, Ara, pertence este livro” — e se fecha com seu sobrenome, no ícone da banda de Moebius. Vale a pena, ainda, aventarmos outra hipótese: “Ara” designa, por extensão de sentido, pedra do altar, e há, no sertão rosiano, uma pedra que “rola”, múltipla,<sup>66</sup> em toda a travessia de Riobaldo, que, matreiramente, confessa a seu interlocutor: “Agora, destino da gente, o senhor veja: eu trouxe a pedra de topázio para dar a Diadorim; ficou sendo para Otacília, por mimo; e hoje ela se possui é em mão de minha mulher!”<sup>67</sup> Confundem-se, pois, nas estratégias da escrita criativa, narrador e autor; Riobaldo e Rosa seriam os “escritores” de Montmartre a conversarem uma conversinha miúda e doméstica?...

Voltando à lemniscata que fecha o romance rosiano... Se as linhas que se traçam e trançam um oito invertido podem indicar, de certo modo, a volta ao coração, ao lugar do afeto, a Aracy Moebius, são elas que impulsionam para um alhures, para um além da alma. Não é por acaso que a psicanálise lacaniana, em 1972, vai operar também com esse traçado, a que nomeará “nó borromeano”,<sup>68</sup> para traduzir o entrelaçamento entre real, simbólico e imaginário — e que, sem direito nem avesso, forneceria a imagem do sujeito do inconsciente. No entanto, antes de Lacan, em 1965, porque, como lembra a própria psicanálise, os psicanalistas sabem muito, mas os poetas sabem tudo,<sup>69</sup> Rosa, citando Goethe, relembra, na conversa com Lorenz, que “interior e exterior já não podem ser separados”,

63 Ibid., p. 182.

64 Ibid., p. 178.

65 Ibid., p. 18.

66 Como pedra de topázio é referida 5 vezes; como safira, 3 vezes; como ametista, 2 vezes; e como turmalina, apenas uma vez. Cf. FERRANTE, 2011 e 2017.

67 ROSA, 1965, p. 49.

68 ROUDINESCO & PLON, 1998, p. 542.

para dizer que “no sertão fala-se a língua de Goethe, Dostoiévski e Flaubert, porque o sertão é o terreno da eternidade, da solidão”.<sup>70</sup>

69 Cf. “Os escritores criativos são aliados muito valiosos, cujo testemunho deve ser levado em alta conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais a nossa filosofia ainda não nos deixou sonhar. Estão bem adiante de nós, gente comum, no conhecimento da mente, já que se nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência.” (FREUD, 1976, p. 18) e “[...] os poetas, que não sabem o que dizem, como é bem sabido, sempre dizem, no entanto, as coisas antes dos outros”, referindo-se à “fulgurante fórmula de Rimbaud”. (LACAN, 1985, p. 14.)

70 LORENZ, 1991, p. 86.

REFERÊNCIAS

- ABDALA Jr., Benjamin. Des/orientações em Guimarães Rosa, Milton Hatoun e os propósitos de um certo Ernesto: olhares para as bandas de lá. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 9, n. 17, pp. 75–84, 2 sem. 2005.
- ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: *Notas de Literatura*. Trad. Jorge Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2008. pp. 65–89.
- ARBEX, Daniela. *Holocausto brasileiro*. São Paulo: Geração editorial, 2013.
- BIZARRI, Edoardo. *J. Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano* Edoardo Bizarri. São Paulo: T.A. Queiroz/Instituto Cultural Ítalo-brasileiro, 1980.
- CANDIDO, Antônio. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004. pp. 169–91.
- FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa: Fronteiras, margens, passagens*. Cotia/São Paulo: Ateliê Editorial/Senac, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *História da loucura na Idade Clássica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- FREUD, Sigmund. *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*. Trad. Maria Aparecida Moraes Rego. Rio de Janeiro: Imago, 1976 b.
- . *História de uma neurose infantil*. Trad. Eduardo Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 1976 a.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.
- . Forasteiros. In: *Desconversa* (ensaios críticos). São Paulo: Editora Perspectiva, 1998. pp. 15–28.
- GUIMARÃES, Vicente. *Joãozinho: infância de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio/Brasília: INL, 1972.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- LACAN, Jacques. *O Seminário*. Livro 2. O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise. Trad. Maria Christine Lasnik Penot, com colaboração de Antonio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- LAROUSSE CULTURAL. *Dicionário da Língua Portuguesa*. São Paulo: Editora Universo, 1972.
- LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Coleção Fortuna Crítica (6). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. pp. 62–97.
- MACHADO DE ASSIS, J. O alienista. In: *Papéis avulsos*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. pp. 253–88.
- MORAIS, Márcia Marques de. A ironia da loucura: uma leitura de ‘Sorôco, sua mãe, sua filha’, de João Guimarães Rosa. In: *Extensão*, Belo Horizonte, v. 8, n. 27, pp. 39–44, dez. 1998.
- . *A travessia do sujeito: as representações da subjetividade em Grande sertão: veredas*. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1999 (tese).
- . *A travessia dos fantasmas. Literatura e psicanálise em Grande Sertão: Veredas*. Belo Horizonte: Autêntica/PUCMinas, 2001.
- . “Do nome-da-mãe ao nome-do-pai: figuração de identidades no *Grande Sertão*”. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, pp. 264–73, 1 sem. 2002.
- . La ironía de la locura: una lectura de ‘Soroco, su madre, su hija’. In: *Verdades y veredas de Rosa: Ensayos sobre la narrativa de João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte/Lima: Editora PUCMinas/Fondo Editorial UCSS, Embajada de Brasil en Lima, 2004. pp. 53–62.
- . O autor faz o pacto: ‘Posso me esconder de mim?’. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 9, n. 17, pp. 201–9, 2005.

- PEREZ, Renard. Perfil de Guimarães Rosa. In: ROSA, J. Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1968. pp. xiv–xxii.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Para trás da Serra do Mim. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, pp. 210–7, 2002.
- REBELLO, I. Ferrante. *Poética de atrito*: pedra, jogo e movimento no Grande Sertão. Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2011 (tese).
- . *O anel que tu me deste*: Grande sertão: veredas e a história de amor que virou livro. Montes Claros: Editora Unimontes, 2017.
- RÓNAI, Paulo. Os prefácios de *Tutaméia*. In: ROSA, J. Guimarães. *Tutaméia. Terceiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. pp. 215–25.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1965.
- . *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- . *Estas estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- . *Manuelzão e Miguilim (Corpo de baile)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- . *Tutaméia. Terceiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

# JÚLIO RIBEIRO E A LUTA DAS IDEIAS

MARCOS ROGÉRIO CORDEIRO

Júlio César Ribeiro Vaughan (1845–1890) nasceu em Sabará, filho de família pobre. Seu pai, George Washington Vaughan, era um artista de circo que vivia de cidade em cidade sem rendimentos suficientes sequer para o próprio sustento, tendo atuado muito pouco na criação do filho; a mãe, Maria Francisca Ribeiro Vaughan, era professora de primeiras Letras e, para sustentar-se e ao menino, costurava sob encomenda, além de prestar pequenos serviços de acordo com a oportunidade e a precisão. Foi com ela que o pequeno obteve as lições preliminares, até entrar em um colégio de padres na condição de interno. Lá se destacou nos estudos de línguas (francês, inglês, latim) e filosofia, e acabou lecionando algumas dessas disciplinas como forma de se manter no colégio e minorar sua precária condição de vida: “Sou obrigado a [andar] com roupas velhas e curtas, no meio dos meus colegas bem vestidos.” Talvez devido a essa situação material ou por temperamento, possuía caráter melancólico e depressivo: “Vmcê me diz que não lhe fale em morrer, porém eu lhe digo que a única coisa que me obriga a viver é Vmcê e se não fosse Vmcê, já tinha me suicidado”, escreve para a mãe em momento de desespero.<sup>1</sup>

Vencidas as dificuldades iniciais, vieram outras: Júlio Ribeiro se transfere para o Rio de Janeiro e ingressa na prestigiada Escola Militar da Praia Vermelha, em 1860, onde já fermentava uma ideologia progressista, laica, racionalista, cientificista e sobretudo republicana.<sup>2</sup> O pouco tempo em que permaneceu na Praia Vermelha, o rápido contato que manteve com professores e colegas, certamente marcou fundo o jovem Júlio Ribeiro, ao ponto de influenciar suas posições até o fim da vida. Mas não conseguindo se sustentar na corte, espremido entre a carência econômica e o tumulto da personalidade, muda-se para São Paulo e salta por inúmeras ocupações: professor, jornalista, vendedor, tipógrafo, editor

e novamente professor, jornalista e assim por diante. Mais do que versatilidade ou talento, eram providências cabíveis ao homem livre e pobre em uma sociedade escravocrata, com mercado de trabalho restrito e sem condições regulares de ascensão ou mesmo de sobrevivência; restava a ele ganhar a vida e constituir família em meio às dificuldades, mas não conseguiu evitar que a primeira esposa e alguns filhos morressem por falta de assistência.

Continuando, Júlio Ribeiro começou religioso, católico devoto, depois presbiteriano, fazendo pregações em cidadezinhas do interior, e acabou ateu, situação mais condizente com sua formação intelectual; possuidor de escravos, a quem dava educação, libertou-os; oprimido pelo sistema estamental do Império, engajou-se na causa republicana sem fixar compromissos políticos com nenhum partido, conservando diante de seus representantes uma independência de posição acrescida de um gênio irascível. Como disse Manuel Bandeira, Júlio Ribeiro tinha “a paixão das ideias”.<sup>3</sup>

É importante colocar Júlio Ribeiro frente a frente com seu tempo, pois ele vivenciou uma série de ocorrências históricas de primeira ordem, que definiram a inserção do Brasil na modernidade: guerra do Paraguai, industrialização incipiente, fim da escravidão e proclamação da República são algumas delas, cujos significados influenciaram a concepção de mundo do escritor. Todos os grandes eventos foram internalizados e compõem — junto com aguda visão de classe — uma compreensão coerente do mundo, marcada pela revolta diante das dificuldades que a vida lhe impôs. São linhas de força poderosas, mas, como veremos, não se refletiram em profundidade na obra do escritor. Dentro de suas possibilidades e atendendo a condições objetivas, Júlio Ribeiro se empenhou em transformar a realidade social em que vivia, seja engajando-se no exército durante a guerra, militando

1 As citações foram retiradas do ensaio de Manuel Bandeira dedicado à vida do escritor. Ver: “Centenário de Júlio Ribeiro – Conferência em sessão pública da Academia Brasileira de Letras, no dia 16 de abril de 1945”, In: BANDEIRA, Manuel. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958, vol. 2, pp. 985–1001. Citações nas páginas 988 e 989.

Reproduzido também nos anexos da edição de *A carne*: Ver RIBEIRO, Júlio. *A carne*. Apresentação e notas: Marcelo Bulhões. 2 ed. São Paulo: Ateliê, 2015, pp. 341–56.

2 Ver CASTRO, Celso. *Os militares e a República*: um estudo sobre cultura e ação política. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

3 “Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras”, In: BANDEIRA, 1958, vol. 2, pp. 963–85. Esse discurso foi proferido em sessão do dia 30 de novembro de 1940, ao assumir a cadeira cujo patrono vinha a ser Júlio Ribeiro.

pelo fim da Monarquia, dedicando-se à ciência ou confrontando de diferentes maneiras a ideologia dominante. Em outras palavras, ele compreendeu as contradições de seu tempo e se posicionou de maneira decidida ao lado dos movimentos de mudança.

É interessante observar a projeção de acontecimentos vultosos sobre alguém com seu perfil: membro das camadas subalternas da sociedade, mas dotado de cultura letrada e científica, leitor de Darwin, Spencer e Comte, além de Zola e Flaubert, por exemplo. Convenhamos tratar-se de uma combinação incomum que reúne tendências díspares enraizadas em nossa tradição histórica: cultura científica e classes populares não costumam andar juntas. Júlio Ribeiro, exercendo atividades profissionais que a princípio garantiriam uma condição econômica estável, nunca alcançou, mas foi sensível aos reveses que sofreu o suficiente para tomar consciência das causas reais deles. Tudo isso o coloca em uma posição peculiar no quadro cultural brasileiro. O exame criterioso de sua produção literária permite compreender melhor o caldo que se formou no ambiente social do país, incluindo aí opções estéticas e inserções políticas. O momento vivido por ele é rico no que se refere ao enfrentamento de posições, uma verdadeira batalha das ideias que carrega a literatura para o campo aberto das iniquidades sociais.



Júlio Ribeiro foi professor dedicado ao estudo das línguas e chegou a elaborar dois livros de erudição: *Traços gerais de linguística* (1880) e *Gramática portuguesa* (1881). Esses livros obtiveram boa receptividade nos meios acadêmicos, pois traziam uma concepção inovadora nesse campo de estudos, e foram adotados regularmente nas escolas. A novidade consistia em trabalhar de forma mais detida com a língua brasileira, em diferença com os livros de filólogos e gramáticos portugueses que tratavam da raiz europeia da língua em detrimento das especificidades da ramificação brasileira. Mas, apesar do pronto reconhecimento, os livros ficaram restritos aos meios especializados, sem influir no debate público amplo.

Diferente foi o destino do romance publicado alguns anos depois, *A carne* (1888), que suscitou controvérsias na sociedade como

um todo — respeitando, claro, o alcance das Letras na época — e tornou célebre o nome de seu autor. A recepção crítica foi acalorada, quando não exaltada, lançando o livro na fogueira dos preconceitos que vigoravam na sociedade brasileira — fluminense, em particular — e arrematando pontos de vista que redundavam na condenação do livro. Vale a pena recuperar as opiniões e analisar o teor e o sentido delas, procurando compreender o que estava em jogo, algo mais do que parece à primeira vista.

O primeiro juízo sobre o romance de que se tem notícia foi redigido por Alfredo Pujol, para quem “*A carne* não é um padrão de justo orgulho, de justa glória, de justo desvanecimento para um escritor da têmpera de Júlio Ribeiro.” Pujol se refere ao reconhecimento dos trabalhos anteriores do escritor, pelos quais começou a ser considerado como homem de dotes intelectuais elevados. No que respeita à apreciação do livro, aponta a dualidade, por assim dizer, do literário e do extraliterário, ou seja, questiona a pertinência artística do livro frente aos valores morais vigentes no fim de século brasileiro: “*A carne* é uma obra de escândalo; não visa fim literário.”<sup>4</sup> Já na largada, temos a síntese do que irá pautar as análises subsequentes, definindo o perfil da fortuna crítica do romance. Daí para diante, veremos a replicação do arrazoado inicial, atestando o caráter bifronte e inacabado da obra enquanto literatura. Para José Veríssimo, aludindo à questão da moralidade e da literatura propriamente dita, “o livro é um parto monstruoso de um cérebro artisticamente enfermo”; por isso, defende que “Júlio Ribeiro não poderia ter pior estreado. A concepção de seu romance *A carne*, com ser assunto batido e repisado, foi pessimamente executada.”<sup>5</sup> Nesta mesma direção, Brito Broca afirma tratar-se “de uma

4 Ver PUJOL, Alfredo. *A carne* de Júlio Ribeiro. In: RIBEIRO, Júlio, 2015, pp. 327–39. Citações na página 328. O artigo foi publicado a primeira vez em 1888.

5 VERÍSSIMO, José. O romance naturalista no Brasil. In: *Teoria, crítica e história literária*. Rio de Janeiro: LTC; São Paulo: Edusp, 1977, pp. 179–202. Citações nas páginas 188 e 191. O artigo foi publicado a primeira vez em partes, entre 1889 e 1893.

obra fracassada, cujo sucesso resultou unicamente de seu caráter escandaloso.”<sup>6</sup> Álvaro Lins, por sua vez, eleva o tom ao dizer que, “para a literatura, este livro não existe.” Quanto à binomia arte/moral, ele emite um juízo que retoma e diferencia das opiniões anteriores, colocando-a de modo mais apropriado: “nem de leve estou me referindo aos aspectos morais do livro, que não interessam, se não incidentalmente, à crítica literária. [...] E uma obra só será imoral caso não seja obra de arte.”<sup>7</sup>

A seguir, proponho discutir os termos dessa dualidade, buscando compreender como nela se figura a luta das ideias.



Quando foi publicado, *A carne* logo se tornou sucesso de vendas e assunto nas conversas de moças e moços, fazendo parte da passagem pela puberdade de ambos os sexos. O que foi tomado como erotismo responde melhor pelo anseio do escritor de veicular um assunto caro à estética naturalista: a descrição insinuante, apoiada pela reflexão técnica, dissecando os impulsos do desejo sob o ponto de vista da fisiologia. Com isso, o ângulo científico predomina sobre o erótico, sendo esse um efeito do ajustamento estético do livro aos princípios previamente determinados do naturalismo. Caso contrário, *A carne* se confundiria facilmente com outros tantos romances que tinham o erotismo como gatilho para a efabulação, o que, a rigor, não ocorre.

É bom lembrar que livros com teor erótico ou sensual eram comuns naquela época, havendo um mercado específico para esse segmento.<sup>8</sup> Pelo menos vinte anos antes e até vinte depois da publicação de *A carne*, esse tipo de literatura se estabeleceu em um circuito muito eficiente, composto por editoras e livrarias pequenas, sem muito prestígio. *Um homem gasto* (1885) e *O suplício de um marido* (1888), ambos de Ferreira Leal; *Amélia* (1883), *Angelina* (1886) e *Lésbia* (1890), todos de Maria Benedita Bormann; *O lar* (1888), de Pardal Mallet; *Euzira, a morta virgem* (1891), de Pedro Ribeiro Vianna, são exemplos de livros que, apesar de hoje esquecidos, tiveram tiragens altas, muitas vezes superiores às de livros hoje clássicos da literatura brasileira. Ao lado desses, vinham romances mais elaborados do ponto de vista literário, como *O Homem* (1888) e *O cortiço* (1890), de Aluísio

Azevedo; *O cromo* (1888), de Horácio de Carvalho; *O Ateneu* (1888), de Raul Pompeia; *O bom-crioulo* (1895) e *A normalista* (1893), de Adolfo Caminha. E ainda romances estrangeiros de primeira linha e de natureza diversa, como *O crime do Padre Amaro* (1875) e *O primo Basílio* (1878), de Eça de Queirós, e *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert.

Os exemplos são variados e apresentam nível desigual, o que dá a ideia de como os limites, embora claros, tendiam a se misturar, encontrando leitores comuns para obras diferentes entre si. Assim, a literatura picante e proibida percorre uma gama bastante matizada de gosto, o que não impede que o debate público seja contaminado por ataques que tinham pouco a ver com as exigências artísticas do livro. No caso de *A carne*, o embate mais notório foi travado com o padre Sena Freitas, autor de um artigo violento dedicado à obra, chamando-a “a carniça” e culpando o autor de “venda ilícita de carne pútrida”. A reação de Júlio Ribeiro redobrou a força dos ataques e se estendeu por uma série de outros tantos artigos. É interessante observar que o escritor não gasta os argumentos refutando o moralismo que queria combater, mas a provar a incapacidade intelectual do padre, chamado de “imbecil”, “presunçoso”, “besta religiosa”, “palerma”, “asno”, “burro”, “sandeu”, entre outras ofensas.<sup>9</sup> Ribeiro se concentra mais

6 BROCA, Brito. *A carne* de Júlio Ribeiro. In: *Naturalistas, parnasianos e decadistas: vida literária do realismo ao pré-modernismo*. Campinas: Unicamp, 1991, pp. 100–3. Citação na página 100. Publicado a primeira vez em 1952.

7 Essa apreciação, é bom dizer, se mostra condizente com os valores estéticos que vigoraram na crítica entre as décadas de 1930 e 1960 — o artigo é de 1941. Ver: LINS, Álvaro. Sagas de dois naturalistas: Aluísio Azevedo e Júlio Ribeiro. In: *Os mortos de sobrecasaca: obras, autores e problemas da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, pp. 203–19. Citação na página 218.

8 A respeito, ver o trabalho bem informado de EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870–1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

em desmerecer os conhecimentos de gramática de Sena Freitas, ridicularizando certos empregos seus que redundavam — segundo o escritor — na falta de capacidade mental para emitir juízo confiável sobre o que quer que fosse. O confronto — tido como dos mais significativos no campo da polêmica intelectual no Brasil — é um capítulo da batalha das ideias, opondo o arrojo das concepções modernas e o acanhamento dos costumes, uma batalha, convenhamos, de alcance limitado.

Seja como for, não me parece correta a concepção de que “*A carne* [seja] um romance essencialmente erótico”, como ainda se sustenta nos estudos atuais.<sup>10</sup> Seguindo por outra via, penso ser a ciência o princípio formal que comanda a narrativa e desenvolve as cenas e impressões de teor sensual ou erótico; o erotismo, portanto, possui um fim em si mesmo, mas se torna motivo para o autor desenvolver uma análise de base sociológica ou fisiológica dos casos retratados. Mesmo nas passagens de maior intensidade erótica, a análise supera a volúpia:

A cútis morena, cetinosa da moça, a macieza da cambraia que a envolvia em parte, o perfume de *peau d’Espagne* que de seu corpo se alava, não lhe permitiam dúvidas; mas ele recusava a evidência dos sentidos, não podia crer. Achava absurda, monstruosa, impossível a presença de Lenita em seu quarto, àquela hora, naquela quase nudez.

E, contudo, era real, ali estava; ele sentia-lhe a carne quente, dura, palpava-lhe a pele hispídada pelo desejo, escutava-lhe o estuar do sangue, e o pulsar do coração.

Um tropel de ideias desordenadas agitou-se-lhe, confundiu-se-lhe no cérebro excitado; o raciocínio ausentou-se, venceu o desejo, triunfou a sugestão da CARNE.

Sentou-se rápido à beira da cama sem

largar a moça, puxou-a para si, cingiu-a ao peito, segurou-lhe a cabeça com a mão esquerda, e, nervoso, brutal, colou-lhe a boca na boca, achatou os seus bigodes ásperos de encontro aos lábios macios dela, bebeu-lhe a respiração. Lenita tomou-se de um sentimento inexplicável de terror, quis fugir, fez um esforço violento para desenlaçar, para soltar-se.

Era o medo do macho, esse terrível medo fisiológico que, nos pródomos do primeiro coito, assalta a toda mulher, a toda fêmea.<sup>11</sup>

A passagem é um dos pontos altos da relação “carnal” entre Lenita e Barbosa, protagonistas do enredo. No entanto, o episódio é cerimonial por fora e chocho por dentro, uma sucessão de repostas físicas inventariadas com zelo científico, conforme o tom geral do livro. O propósito explicador chega a ser professoral e não se resume aos momentos de luxúria: é usado também para tratar o clima, a paisagem, os bichos da mata, as plantas, o regime de trabalho na fazenda, os costumes dos escravos e todo o resto. Esse predomínio da ciência na organização material da obra não é exclusividade de *A carne*, sendo, antes, procedimento comum no naturalismo, em especial aquele praticado no Brasil. A origem dessa concepção se encontra no ensaio “O romance experimental” (1880), de Émile Zola, onde se defende a “evolução” da forma literária em direção à objetividade racional, dirigida por um agudo senso de observação e disciplinado senso de composição: temperamento individual e contradição social passavam pelo crivo da criação, concebendo hipóteses a partir das quais se elaboraria a trama ficcional.<sup>12</sup>

As ideias de Zola influenciaram a literatura no mundo inteiro; no Brasil, pesaram sobre os escritores, que se viram na contingência de aplicá-las em diferentes situações; a crítica,

9 Todo debate se tornou público, veiculado pelo jornal *Diário Mercantil*; logo depois foi editado em volume único; mais recentemente foram editadas em: BUENO, Alexei e ERMAKOFF, George (Org.). *Polêmica de Júlio Ribeiro e Padre Sena Freitas*. In: *Duelos no serpentina*: uma antologia da polêmica intelectual no Brasil (1850–1950). Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa

Editorial, 2005, pp. 313–66. Citações referentes ao padre Sena Freitas se encontram nas páginas 316 e 317; as de Júlio Ribeiro nas de número 324, 331, 336, 339 e 344, respectivamente.

10 Ver BULHÕES, Marcelo. *Leituras do desejo*: o erotismo no romance naturalista brasileiro. São Paulo: Edusp, 2003, p. 60.

11 RIBEIRO, 2015, p. 232.

12 ZOLA, Émile. *O romance experimental e o naturalismo no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1982, pp. 23–76.

por sua vez, adotou o encaminhamento e passou a conferir, explicar e fundamentar as próprias análises a partir do modelo prescritivo de Zola, justificando-o. Nesse sentido, a “crítica naturalista” adotou uma postura conformista, na medida em que, seja para criticar ou promover, não se afastou muito desse cientificismo baseado nas leis incoercíveis da natureza e da história, tais como eram preconizadas pelo naturalismo, isto é, de feito essencialmente mecânico. Por “crítica naturalista” — um termo aqui usado sem pretensão conceitual —, entende-se não uma crítica partidária do naturalismo, mas aquela que se dedicou a analisá-lo teoricamente enquanto movimento coerente e significativo. Por isso, não apresenta uma unidade de juízo, ocorrendo em trabalhos muito diferentes entre si, como os de Nelson Werneck Sodré e Flora Süssekind, por exemplo. Mesmo naqueles dedicados à análise literária, como o ótimo estudo de Sonia Brayner, essa postura é mantida.<sup>13</sup> Diante disso, as teses de Zola, que rebaixam as premissas do realismo a uma série de ditames contraestéticos, vão contaminando o debate.<sup>14</sup> Vale a pena a ressalva de que a produção literária de Zola não obedeceu à risca sua própria teoria, o que permite pensar que as ideias estéticas que desenvolveu foram mais bem acabadas do que as teóricas.<sup>15</sup>

Voltando a Júlio Ribeiro, sua adesão seca aos princípios naturalistas e à figura de Zola (“o príncipe do naturalismo”) foi assumida no prefácio que escreveu para o romance, apresentado como uma “homenagem completa, devotada de servidor fiel.”<sup>16</sup> O cientificismo é usado na trama às cegas, em todas as circunstâncias possíveis, unificando

um movimento que é objetivamente heterogêneo e contraditório na matéria observada. A poética de Zola, apesar dos recuos que representa, participa do movimento emancipatório, socialista de seu tempo; a de Júlio Ribeiro é reacionária, pautada no preconceito, no moralismo, no racismo etc. Sob esse aspecto, pouco contemplado nos estudos brasileiros, nosso naturalismo se mostra regressivo, constringido pelos limites que a cultura conservadora impôs; ou seja, trata-se menos de uma incapacidade do artista brasileiro de interpretar e adotar as formas progressistas da escola naturalista do que de uma interposição objetiva da sociedade local. No caso brasileiro, a sociedade como um todo não apresentava uma consciência clara das contradições que a pautavam, não existia um enfrentamento objetivo de visões de mundo em curso, condição que retarda a apreensão plena das formas históricas por parte do escritor, diferente da geração de Zola, que presenciou o amadurecimento da luta de classes e a tomou como pé-de-cabra para forçar as portas de compreensão do mundo seu contemporâneo.<sup>17</sup> No cenário brasileiro, a ciência foi chamada para assumir uma função de esclarecimento social e entrar na luta das ideias com o fim de transformar a realidade, mas se restringiu ao âmbito difuso e secundário da cultura, da moral e dos costumes.

Nesse sentido, *A carne* cumpriu bem o seu papel: atacou frontalmente o moralismo bolorento da sociedade da época e pagou o preço, sendo esse mesmo o objetivo de seu autor, afrontando os esteios que amparavam os valores dominantes:

13 Ver SODRÉ, Nelson Werneck. *O naturalismo no Brasil*. 2 ed. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1992; SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984; BRAYNER, Sonia. *A metáfora do corpo no romance naturalista: estudo sobre O cortiço*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1973.

14 A respeito das diferenças artísticas entre realismo e naturalismo, ver LUKÁCS, Georg. *Arte y verdad objetiva*. In: *Problemas del realismo*.

México: Fondo de Cultura Económica, 1966, pp. 11–54; e Narrar ou descrever: contribuição para uma discussão entre o naturalismo e o formalismo. In: *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, pp. 47–99.

15 Nesse outro sentido, ver CANDIDO, Antonio. *Degradação do espaço*. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993, pp. 55–94; e CARA, Salete de Almeida. *Marx, Zola e a prosa realista*. São Paulo: Ateliê, 2009.

16 RIBEIRO, 2015, p. 65 e 68.

17 Para o caso francês, ver OEHLER, Dolf. *O velho mundo desce aos infernos*: autoanálise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

O casamento era uma instituição egoísta, hipócrita, profundamente imoral, soberanamente estúpida. Todavia era uma instituição velha de milhares de anos, e nada mais perigoso do que arrostar, contrariar de chofre velhas instituições; elas hão de cair, sim, mas com o tempo, com a mesma lentidão com que se formaram, e não de chofre, como um relâmpago. A sociedade estigmatizava o amor livre, o amor fora do casamento; força era aceitar o decreto antinatural da sociedade.<sup>18</sup>

O leitor atento percebe a nota conformista no final da citação, um movimento involuntário, mas sistemático da narrativa. O objetivo franco é entrar em luta contra a ideologia das classes dominantes, universalizada na sociedade como um todo<sup>19</sup>; mas trata-se, neste caso, de um ataque com alcance limitado ao campo ideológico, sem atingir as contradições essenciais que eram encobertas e justificadas nessa operação. Júlio Ribeiro compreendeu a luta das ideias, mas, ao que parece, foi incapaz de ultrapassá-la, sem chegar a uma crítica sistemática das relações de produção vigentes — verdadeira base material que sustentava a realidade que ele queria confrontar —, como mostra a maneira elitista e preconceituosa com que trata os escravos, chamando-os “sujos”, “hediondos”, “repugnantes”, “supersticiosos”, dados a “maldicência típica da raça negra”.<sup>20</sup>

Por tudo isso, entende-se o efeito regressivo do livro, inclusive como parte do seu desafio às normas morais conservadoras. O ímpeto de denúncia e embate ao moralismo dominante mostra um viés inconformista do livro, mas não anula — dado que as contradições motrizes da sociedade não se encontravam objetivadas na prosa — a superficialidade dos resultados.

\*  
\*\*

Vou retomar a polêmica que envolveu Júlio Ribeiro e o padre Sena Freitas e abordá-la com interesse diferente. Em uma passagem de sua série de artigos, o escritor contextualiza a repercussão — que foi enorme — das acusações de Sena Freitas contra ele e seu romance. Nela, amplia a perspectiva quanto aos argumentos do padre, levando em conta a lógica de reprodução cultural em uma sociedade periférica:

No Brasil pouco se lê.

As opiniões sobre o mérito dos escritores formam-se mais por conversas da rua do que pelo estudo do que eles produzem.

Um indivíduo que se apresenta com uma grande bagagem literária é um grande escritor: ninguém vai indagar da natureza dessa bagagem. Paulo repete a respeito do indivíduo e da bagagem o que ouviu de Pedro, Sancho o que ouviu de Paulo, Martinho o que ouviu de Sancho, e eia aí está arranjada a celebridade. Onde chega o tal indivíduo, é recebido com grandes encômios pela imprensa local; o qualificativo duplo *distinto escritor* gruda-se-lhe ao nome como a ostra ao rochedo, e ele figura como colaborador de muita folha que nunca se benzeu com uma linha sua; é convidado para saraus, para festas, para tudo: defende no júri, dirige colégios, faz o que quer.

Em outro país, em França, por exemplo, eu não teria necessidade de estar a perder tempo com estes enfadonhos artigos: Sena Freitas, pelo que tem escrito, já estaria julgado tacitamente, já estaria reduzido na opinião pública, ao seu verdadeiro valor.<sup>21</sup>

A rixa está implícita nesses comentários de maneira insidiosa: o padre é interpretado como alguém de estatura intelectual pequena, cuja imagem, no entanto, foi alavancada pelo meio social e adquiriu uma respeitabilidade bem maior do que merecia. As acusações dirigidas ao padre apresentam um ar de deboche desafiador, cuja intenção em demolir é renovada a cada novo artigo.<sup>22</sup> Mas, ao mirarem o padre, atingem também a sociedade dita culta, desmoralizada pelo fato de endossar a empulhação que Sena Freitas representa. Para entender bem esse alcance não previsto,

18 RIBEIRO, 2015, p. 140.

19 Ver a respeito MARX, Karl. *A ideologia alemã*. São Paulo: Boitempo, 2007.

20 Ver RIBEIRO, 2015, páginas 150, 155 e 255, respectivamente.

21 RIBEIRO, apud BUENO e ERMAKOFF, 2005, p. 335.

é preciso estruturar de outra maneira as objeções de Júlio Ribeiro: (a) falta rotina de leitura aos compatriotas; (b) consequentemente, o conhecimento não se aprofunda; (c) coisas relativas às Letras são tratadas com desprezão e casualmente, diminuindo-as; (d) criam-se mitos e falsos problemas, que, devido à rarefação social, materializam-se; (e) essa realidade cultural se encontra submetida às imposições materiais, confinando-a a uma classe particular.

Tudo isso é colocado em perspectiva, digamos, moderna, isto é, a situação específica do país é compreendida à luz de sua composição mundial, mostrando o processo histórico em curso: desenvolvimento de uma globalização desigual e combinada (para usar uma expressão de Trotsky ao falar do capitalismo em região periférica)<sup>23</sup>, que segmenta e segrega as partes de seu conjunto, além de basear suas leis *normais* de reprodução nesse arranjo destracionado. Assim, a polêmica de teor moralista que envolveu o romance explicita a feição periférica do país.<sup>24</sup> Periférico aqui não é considerado como uma fatalidade, mas como uma condição histórica; nem como conceito que se pode substituir conforme o ponto de vista teórico, mas como uma condição objetiva. A realidade de país dependente, iliberal, monarquista e escravista remete a um grande número de consequências, que

vão da economia aos costumes, passando por religião, política, direito, instituições, ideologia etc. O efeito sobre a cultura em geral e a literatura em particular faz supor uma característica de insuspeita relevância: as mudanças ocorridas no campo da cultura se restringem às necessidades estritas de atualização das elites. Isso distorce o sentido da atualidade alcançada, uma vez que a cultura, sendo uma estrutura histórica entre outras, não se corresponde com as demais. Esse desalinho não é prova de autonomia desses campos (de um lado, a cultura e a literatura, que se mantém em dia com as modas estrangeiras, de outro, a economia etc., que ficam aquém em termos de ritmo e alcance), mas causa da imperfeição do processo — isso se o ponto de vista crítico não for o das referidas elites. Segundo as pretensões da chamada geração de 1870 — cujas ideias são as mesmas de Júlio Ribeiro — a noção de progresso passa pelo desmanche do sistema jurídico-político do Império e pela universalização dos direitos.<sup>25</sup> Por isso, o ex-aluno da Praia Vermelha via a divulgação do conhecimento científico e racional como instrumento de emancipação do debate público. Assim, além de expor mais uma vez um traço de personalidade, as intervenções públicas do escritor atendem a uma estratégia de ação planejada, veiculada por um grupo social coeso.<sup>26</sup>

22 Para se ter uma ideia palpável sobre o que estou me referindo, vejamos algumas passagens de ataque direto por parte de Júlio Ribeiro: “O padre Sena Freitas é fraquíssimo em disciplina gramatical ou, para falar mais claro, desconhece o que seja disciplina gramatical. [...] Erra vergonhosamente em *ptoseonomia*, isto é, na flexionação dos nomes e verbos. [...] Erra miseravelmente até no gênero dos nomes. [...] Não faz ideia do que seja harmonia de estilo: usa a todo momento ecos, de homofonias desagradabilíssimas, ofende, fere o ouvido de quem o escuta e o lê. [...] Erra miseravelmente em ortografia ou, melhor, não tem ortografia. [...] Falsifica, deturpa tudo aquilo que cita. [...] Não tem consciência do que pratica. [...] Faz citações inconscientemente, altera, deturpa o sentido e até o texto dos autores. [...] Não se guia por etimologia, não se guia por fonética, confunde tudo.” Essas acusações

não são lançadas de maneira leviana, gratuita; cada uma vem acompanhada de demonstrações e exemplos seguidos das correções. Ver RIBEIRO, apud BUENO e ERMAKOFF, 2005, páginas 328, 331, 332, 335, 337, 353, 352, 354, 355 respectivamente.

23 Ver TROTSKY, Leon. *A história da revolução russa*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977, vol. 1, pp. 24–5.

24 Retomando as comparações — introduzidas pelo próprio romancista, como se viu —, vale a pena uma rápida análise de contexto: a literatura de cunho erótico já era corrente na França desde o século XVIII; sendo apreciada pela aristocracia, escandalizava os burgueses. No entanto, os problemas levantados nesse tipo de literatura não se limitavam aos morais e avançavam para questões de ordem política e econômica, firmando-se como uma

arma de autoconhecimento social e contestação ideológica dentro do quadro de luta contra o Antigo Regime. Ver GOULEMOT, Jean-Marie. *Esses livros que se leem com uma só mão*: leitura e leitores de livros pornográficos no século XVIII. São Paulo: Ateliê, 2000.

25 ALONSO, Angela. *Ideias em movimento*: a geração 1870 na crise do Brasil-Império. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

26 Vale para Júlio Ribeiro — apesar da descontinuidade temporal aparente — a tipologia sociológica ensaiada por Nicolau Sevcenko ao analisar a atuação intelectual de Euclides da Cunha e Lima Barreto. Ver SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*: tensões sociais e criação cultural na primeira República. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

A diferença com relação à França não deixa de ser interessante também: a interpretação mais óbvia pode levar para o lado retrógrado da discussão e considerar a hipótese de que Júlio Ribeiro está defendendo a reprodução pelo Brasil do exemplo francês sem mais nem mesmo. A hipótese aqui, no entanto, é outra: era necessário que as transformações históricas do país (as culturais inclusive) adquirissem uma configuração orgânica, superando a dualidade típica do processo brasileiro.<sup>27</sup> Em outras palavras, na medida em que as benesses culturais — marcas de desenvolvimento e contemporaneidade — se restringiam ao círculo elitizado da sociedade, criavam-se as condições para o aprofundamento da hegemonia política e econômica em vigor e para sua reprodução histórica. Portanto, quando Júlio Ribeiro acusa o desalinho entre Brasil e França na cultura e na literatura, ele as estava inserindo no contexto de batalha ideológica.

\*  
\*\*

Voltando às questões de arte, como vimos, *A carne* sofreu restrições quanto ao desempenho literário. A fortuna crítica reconheceu problemas de toda ordem: falha na composição das personagens e do narrador, excesso de informação científica, ruptura no encadeamento da prosa, sobreposição das ideias do autor nos diálogos, falta de unidade da narração e incongruências no nível da trama são algumas das restrições levantadas. Daí a opinião de Alfredo Pujol, segundo a qual *A carne* “é um trabalho falso, sem orientação estética”<sup>28</sup>, enquanto Veríssimo considerou a linguagem “pura e boa, como convinha a um gramático, mas sem relevo”<sup>29</sup>, e Brito Broca viu nela “um artificialismo berrante, [...] um lamentável fracasso como romance”.<sup>30</sup>

Tomemos como exemplo a passagem anteriormente citada, referente ao encontro erótico de Lenita com Barbosa. Como foi observado, a descrição científica se sobrepõe à análise do caráter e esse acaba aparecendo como projeção daquela. O resultado são personagens frias, agindo como “títeres”, para usar a expressão de Machado de Assis quando fala sobre a imperfeição da técnica naturalista usada por Eça de Queirós<sup>31</sup>, cuja matriz literária é a mesma do nosso Júlio Ribeiro. Se observarmos bem, as personagens de *A carne* possuem composição indecisa, mesclando princípios opostos sem conseguir compor um caráter inteiro, entendido aqui de maneira diversa daquela que se consagrou na escala naturalista de personificação, mas como um complexo rico e variado, heterogêneo e contraditório do ser humano. Engana-se quem pensa que a coerência da *persona ficta* é fruto de uma decisão particular do artista no momento da criação; ela é, antes, um constructo cuja formalização, sendo livre, se encontra em consonância com a totalidade da obra. Não se trata, portanto, de uma escolha arbitrária, mas de uma conformação disciplinada. Esse é um expediente da maior importância, que não se esgota em si mesmo, pois faz desacreditar da dramatização dos caracteres e desregulamenta a própria ordem narrativa.

Júlio Ribeiro, porém, tomou outro caminho, vergando o caráter das personagens para melhor se ajustarem aos ditames estéticos de sua escola de eleição. Tomemos mais uma vez o caso de Lenita, não por acaso, mas porque, apesar das deformações, se mostra a personagem mais bem delineada do romance. Apesar dos ataques que a crítica lhe dirigiu quanto à sua amoralidade — associada às taras que lhe dominavam o espírito, tornando-o, às vezes, agressivo e cruel —, Lenita possui uma elevação ética incomum, dotada de integridade e valores nobres, que vinham, aliás,

27 A arquitetura teórica do resíduo dualista presente no processo histórico brasileiro foi desenvolvida por OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista; O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003; e *Brasil: uma biografia* não autorizada. São Paulo: Boitempo, 2018.

28 PUJOL, 2015, p. 337.

29 VERÍSSIMO, 1997, p. 191.

30 BROCA, O romancista e o tenor, 1991, pp. 104–7. Citação na página 104. Publicado a primeira vez em 1961.

31 ASSIS, Machado de. *O primo Basílio*, romance do sr. Eça de Queiroz. In: *Obra completa em quatro volumes*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova

Aguilar, 2008, pp. 1232–42. Publicado pela primeira vez em 1878. A definição de Machado a respeito de Luísa não esgota a personalidade de Lenita, mas delinea um caráter: “Repito, [Luísa] é um títere; não quero dizer que não tenha nervos e músculos; não tem mesmo outra coisa; não lhe peçam paixões nem remorsos; menos ainda consciência.”

acompanhados de cultura livresca impressionante.<sup>32</sup> A crítica não lhe perdoou a imaginação cheia de pornografia, nem a iniciativa dela própria para se meter na cama de um homem divorciado e de hábitos não recomendáveis; mas se pensarmos bem, veremos que Lenita conserva um pudor e um senso de amor típicos do romantismo. O suicídio de Barbosa e as motivações que levaram a ele (a decisão de Lenita em casar-se com um estranho, apesar de estar grávida de Barbosa) também são verdadeiros clichês que dão ao romance um desfecho previsível. A lição que fica do final é que relacionamentos naquele grau de entrega e desrespeito às normas sociais levam à infelicidade e à tragédia; ou seja, a lição é moralista, ao contrário do que supôs a recepção de primeira hora e a de depois. A contradição, não planejada pelo escritor, é inserida por força da sobreposição estética de valores antitéticos, uma formulação da batalha das ideias no campo da literatura de um país periférico. Como foi observado acima, no Brasil os movimentos estéticos se constituíam e se substituíam devido mais às modas literárias estrangeiras aqui chegadas do que em resposta às transformações históricas fundamentais (como ocorreu na literatura europeia) e, por isso, as tendências artísticas não se aprofundavam, podendo se embaralhar com facilidade. Por isso, salvo engano meu, romantismo e naturalismo são conformados — e mal conformados — em *A carne* de maneira que se anulam mutuamente, dando a impressão de um romance dúbio, indeciso, destituído de uma forma que integre os diversos matizes que a compõem ou as contradições da ação. A falha de composição de que falam os críticos possui, portanto, outro lado, que a faz parte da luta das ideias.



O escândalo projetou Júlio Ribeiro na história cultural do país; mas, visto por esse ângulo, estamos a apreciar a figura do escritor pelo lado mais fraco. Enquanto cidadão comum, ele representa um fenômeno não-comum, que é o cumprimento de etapas necessárias de ascensão em resposta à sua formação intelectual e às funções exercidas como professor e jornalista, por exemplo. Fosse o Brasil um país dado à mobilidade econômica, Júlio Ribeiro não viveria tantas provações e certamente

exerceria ocupações mais elevadas que as de professor primário no interior; suas ideias seriam discutidas em ambiente arejado e poderiam contribuir melhor para o debate público sobre educação, política, costumes e literatura; sua obra sairia das sombras do moralismo — que a enterra ou promove — e valeria pelo que significa no quadro da literatura brasileira. Todos os empecilhos acima apontados teriam outra configuração, caso os ideais progressistas — dos quais Júlio Ribeiro foi partidário — tivessem vingado. Quanto à *Carne*, as determinações históricas — regidas pela composição de classes e pela luta nos campos econômico, social e ideológico — empurraram suas linhas de força para uma posição secundária, colocando uma questão menor, provinciana e alienada no lugar.

A inserção de *A carne* na tradição literária brasileira me parece mais decisiva do que isso. Sem esquecer que se trata de uma obra falha, cheia de imperfeições, destituída de atributos que a pudessem elevar artisticamente, ela detém uma importância à altura de suas possibilidades. Antonio Candido chama atenção para o papel funcional das obras menores no processo de formação do sistema literário e para sua inserção no mecanismo de desenvolvimento e depuração das formas artísticas, participando efetivamente de sua consolidação.<sup>33</sup> Nesse sentido, há que se pensar em como *A carne*, com seu sistema próprio de significações, deve ser analisada tendo em vista o conjunto de questões (temáticas e estéticas) que trouxe para o campo literário e que foram incorporadas, adotadas ou superadas pela tradição posterior.

Para além da barreira do moralismo, que para mal e para bem pautou sua importância

32 Na verdade inverossímil. Com certa ironia, Alfredo Pujol notou que “Lenita conhecia mais ciências e mais línguas do que o Imperador.” PUJOL, 2015, p. 329.

33 CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos (1750–1880)*. 10 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006. A questão é apresentada e discutida na “Introdução” e reelaborada no “Prefácio da 2ª edição”; mas a tese fica mais clara no ato de exposição da matéria, quando se discute as obras e os autores.

no quadro da literatura brasileira, *A carne* introduz problemas importantes, ou melhor, o livro os captura (pois eles já existiam previamente) e os formaliza, mostrando o quanto Júlio Ribeiro se encontrava envolvido com o processo em curso. As forças contraditórias da realidade histórica penetram os estratos significativos da obra, fazendo-se representar transfiguradas. No campo da literatura, as principais mudanças remetiam à luta entre romantismo e naturalismo, luta essa que não se restringia à questão de gosto estético, mas acionava também visão de mundo, concepção política, atuação social etc., implicados no caldo cultural que realimentavam aquelas correntes, situando-as historicamente e evitando sua percepção em abstrato. Nesse sentido, romantismo e realismo representam forças de mudança e de reação à luz do curso dos fatos que vinham ocorrendo no país, configurando-os à sua maneira. Os elementos veiculados na narrativa de *A carne*, que formam seus temas de eleição — ataque às convenções morais conservadoras (que serviam de justificação para o sistema de poder vigente) e promoção da ciência e da razão (valores liberal-capitalistas que diziam respeito ao conhecimento, à política e à economia) — também são partes dessas forças de mudanças, acirrando a batalha das ideias.

“A fama e a infâmia” de Júlio Ribeiro — expressão feliz, mas distorcida, com que um estudioso classificou sua obra<sup>34</sup> — foram conquistadas por uma questão menor, regressiva no fim das contas (o moralismo conservador), que deixa o escritor mais perto de nós, mas aquém de sua real contribuição para o mundo das Letras e das ideias. O caráter invertido desse caso deve ser superado ou nos levará ao ponto em que nós (o país) nos encontramos.

34 Capítulo inicial de *Leituras do desejo*, de Marcelo Bulhões, reproduzido na apresentação de RIBEIRO, 2015.



# O SENTIMENTO DE ORIGEM NA POESIA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

MÁRIO ALEX ROSA

A longevidade da poesia de Carlos Drummond de Andrade parece garantida por mais algumas centenas de anos e ele continuará sendo lido e estudado. Se tomarmos assim por alto, talvez seja o poeta mais comentado na poesia brasileira. Num levantamento feito por Fernando Py, para a *Revista Poesia Sempre*, em 2002, constavam na seleta atualizada mais de 500 textos, variando de artigos de jornais e revistas a livros e teses, sem contar livros que reúnem diversos textos — portanto, podemos quase dobrar essa quantidade, sobretudo considerando que, de lá para cá, muitos trabalhos foram publicados sobre Drummond. Um poeta que achava que logo seria esquecido, que, de forma modesta ou talvez desconfiada, deu a seu primeiro livro o título de *Alguma poesia* (1930), ou seja, sugerindo que ali haveria alguma coisa que pudesse ser chamada de poesia, sem imaginar que textos como “Poema de sete face”, “Infância”, “Cidadezinha qualquer”, “Quadri-lha”, “Cota Zero” e sobretudo o famoso “No meio do caminho” ganhariam tantas leituras e repercussão até hoje, quando já estamos no século XXI! e praticamente a 90 anos de seu primeiro livro.

De fato, sem nenhuma restrição, podemos dizer que a poesia de Drummond se impõe hoje mais que nunca e as razões são diversas. Uma delas é a relação temática que manteve, até o final da vida do poeta, com suas raízes, em especial com a sua cidade natal: Itabira do Mato Dentro. Relação que se desdobra em pelo menos dois tópicos, nomeados pelo próprio poeta na *Antologia* publicada em 1962: das nove seções, constam duas que dizem respeito a nosso tema, “Uma província: esta” e “A família que me dei”. A nota escrita por Drummond para justificar a antologia parece bastante esclarecedora, sobretudo se atentarmos para esta passagem: “cuidou antes de localizar, na obra publicada, certas características, preocupações e tendências que a condicionam ou definem, em conjunto. A *Antologia* lhe pareceu assim mais vertebrada e, por outro lado, espelho mais fiel”. Palavras como *cuidou*, *preocupações*, *tendências*, *espelho mais fiel* dão a dimensão de quanto Drummond ampliava e confirmava quais eram os retratos de sua poesia para seus leitores. Há nesses termos, mais que afirmar tendências e características, um zelo em cumprir com fidelidade os compromissos

com a sua própria história biográfica. De fato, se olharmos toda a trajetória do poeta, o que se diz em “Confidência do itabirano”, publicada em 1939, na *Revista do Brasil*, e em seguida no seu terceiro livro, *Sentimento do mundo* (1940), toca direta e abertamente no que seria para sempre um registro de quem confessou fielmente sua origem:

Alguns anos vivi em Itabira.  
Principalmente nasci em Itabira.  
Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro.  
Noventa por cento de ferro nas calçadas.  
Oitenta por cento de ferro nas almas.  
E esse alheamento do que na vida é  
porosidade e comunicação.

A vontade de amar, que me paralisa o  
trabalho,  
vem de Itabira, de suas noites brancas,  
sem mulheres e sem horizontes.

E o hábito de sofrer, que tanto me diverte,  
é doce herança itabirana.

De Itabira trouxe prendas diversas que  
ora te ofereço:  
esta pedra de ferro, futuro aço do Brasil;  
este São Benedito do velho santeiro  
Alfredo Duval;  
este couro de anta, estendido no sofá da  
sala de visitas;  
este orgulho, esta cabeça baixa...

Tive ouro, tive gado, tive fazendas.  
Hoje sou funcionário público.  
Itabira é apenas uma fotografia na parede.  
Mas como dói!

Na correspondência entre Carlos Drummond e Mário de Andrade, este promete escrever um estudo sobre *Sentimento do mundo*, mas o foi adiando, até que, numa carta de 15 de agosto de 1942, justifica a demora de dois anos e comenta seu sentimento pelo livro, dando algumas impressões que valem ser expostas aqui, sobretudo porque o poema “Confidência do itabirano” praticamente não é considerado, ainda que, a certa altura, Mário escreva que é “um dos mais belos gritos do poeta”, e só. Talvez isso aconteça porque ele percebe, e com razão, que este é um livro em que a tônica está mais para uma abertura para o mundo, para a dor do outro, como no

belo poema “Menino chorando na noite”, do que para aquele sentimento interiorano. O poeta de *Brejo das almas* (1934), ao que parecia, saíra de um sentimento muito ensimesmado para um outro oposto, ou seja, aberto ao mundo. Mário de Andrade, além de comentários pontuando alguns poemas, faz o seguinte diagnóstico:

*Causa e efeito*

*Sentimento do mundo* é o resultado de um poeta verdadeiro cuja vida se transformou. O poeta não mudou, é o mesmo, mas as vicissitudes de sua vida, novos contatos e contágios, novas experiências, lhe acrescentaram ao ser agressivo, revoltado, acuado em seu individualismo irreduzível, uma grandeza nova, o sofrimento pelos homens, o sentimento do mundo. Foi realmente um acrescentamento enorme, este ajuntar às dores do indivíduo a fecundidade da dor humana, e se já antes o poeta tímido que apelidava um livro de “alguma poesia” já era um grande poeta, agora que conscientemente apelidou seus novos versos com o título orgulhoso de *Sentimento do mundo*, nos deu uma obra que além de grande é extraordinária. Individualismo irreduzível de *Alguma poesia*. Em *Sentimento do mundo* o poeta sem nada perder do seu individualismo, além da dor do indivíduo, junto com ela, dentro dela, sofre da humana dor. É realmente um exemplo extraordinário e excepcional. E dentro desse seu caso de humanização, C. D. de A. nos deu alguns gritos dos mais lancinantes, alguns estados de revolta dos mais angustiosos da nossa poesia. Que poesia verdadeira!<sup>1</sup>

De fato, *Sentimento do mundo* é um livro que carrega tantas dores de um mundo em guerra,<sup>2</sup> mas cabe também espaço para uma dor, digamos, particular, uma confissão que definitivamente marcaria o poeta, como neste verso sintomático: “principalmente nasci em Itabira”. Marcado por esse advérbio um tanto enfático, ele revela que, por razões às vezes obscuras, está condenado a carregar o peso de sua gênese. Nascer e ser — entre a aceitação e negação de sentimentos geográficos, o poeta sabe que dói trazer apenas uma fotografia da cidade na parede. A palavra “apenas” não deve dar a entender algo diminuto, por

parte do poeta, em relação à sua Itabira, mas sim uma lembrança atávica, que, vista ali, no seu cotidiano residencial, faz crer que Itabira é um retrato para vida inteira. Assim, a mescla entre o concreto e o abstrato é expressa pelo sujeito lírico como adesão e negação, por isso ele é triste, mas é orgulhoso, por isso sofre, mas se diverte, e do lugar traz prendas que são de novo a raiz (“pedra de ferro”), mas também outras peças mais intimistas (“São Benedito”, “couro de anta”), expostas na sala de visitas. Com toda essa exposição, do mais geral ao mais íntimo, nos seus dezenove versos, há muito que destacar nesse sentimento de origem, que se impõe e se revela pela repetição, seis vezes, do nome da cidade natal, em todas as estrofes. Na terceira, com disfarçado humor, ele não deixa por menos ao escolher, de maneira categórica, a palavra “herança” como aquilo que é transmitido como um fardo, para o bem ou para o mal. Wisnik, ao comentar o poema e suas oferendas, junto com questões históricas, mas não menos de interpretação literária, aponta o que interessa mais de perto, ou seja, a relação de Drummond com a mineração. Comentando o verso “esta pedra de ferro, futuro aço do Brasil”, ele diz:

No poema, a dádiva mineral da cidade onde tudo é de ferro aparece como a matéria-prima do projeto de siderurgia nacional, alavanca produtiva da modernização do país, alinhando-se claramente na posição nacional de desenvolvimento do debate político que então se travava. Naquele momento, o destino da pedra siderúrgica se opunha ao do minério bruto que a companhia anglo-americana projetava exportar em larga escala. Se as demais prendas pertencem à esfera da intimidade compartilhada, a pedra de

- 1 ANDRADE, Carlos Drummond de; ANDRADE, Mário de. *Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Organização de Silvano Santiago. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002, p. 483.
- 2 Cf. MOURA, Murilo Marcondes de. *Desejo de transformação*. In: *Sentimento do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. (Postfácio).

ferro remete ao espaço público e é datada. Pois nela estava a cifra não resolvida de um longo processo político e econômico, envolvendo os rumos incertos da extração, da exportação e da transformação do minério de ferro como base da industrialização brasileira — discussão em relação à qual o poema toma posição discreta mas firme, no momento histórico em que *o berço de ferro* chegava à sua hora da verdade.<sup>3</sup>

Se aquela pedra de ferro se tornou aço para o país, hoje, na história recente do Brasil, em particular em Minas Gerais, mais que nunca tornou-se um pesadelo. A confissão drummondiana nos faz repensar o quanto história e poesia se amalgamam em muitos momentos, sem que isso implique necessariamente um ato deliberado do poeta.

A confissão do itabirano, nesse forte poema, mostra como a cidade natal foi de extrema importância para o poeta “gauche” e quanto essa relação se estreitou mesmo com o passar dos anos. A série dos três livros cujo nome geral ficou conhecido como *Boitempo* é um espelho fiel — para usar um termo do poeta — desse sentimento de origem. Portanto, é admirável que, a partir de um único poema, da experiência mais recôndita, consiga ele pôr em comunicação o passado e o presente. E que, uma vez confienciada a sua origem, confidencie a nós o seu sentimento não apenas itabirano, mas abertamente humano.

Em Drummond, estaremos sempre diante de uma dialética em que negação e afirmação se impõem e se apresentam como um modo de averiguarmos os obstáculos que são próprios da poesia de grandes poetas. Em suma, se Itabira é uma pedra no meio do caminho, é também uma pedra da qual o sujeito lírico não se liberta. Assim, falar de Itabira é falar de um sentimento muito mais vívido do que apenas relacionar fatos históricos, embora seja possível reconhecer no poema um retrato social e econômico de um Brasil não muito longe desse tempo pretérito, conforme se lê no verso: “*Tive ouro, tive gado, tive fazendas*”. Enfim, tendo em vista uma arte tão pessoal, liricamente pessoal, como é a de Drummond, mas que nem por isso deixa de filtrar certos acontecimentos da e na história, como acontece em *Sentimento do mundo* e, mais pontualmente, em *A Rosa do povo* (1945), se

pode afirmar que, mesmo que o poema citado pareça menos aberto aos conflitos sociais do mundo, ainda assim há, nessa confiança de itabirano, uma confissão que diz respeito a toda história brasileira. A poesia não precisa nos conduzir à história, mas nem por isso deixa de fora certos sentimentos que, vindos de poetas, podem acordar-nos para um engajamento na luta com as palavras.

## A PARTIDA DE MINAS

Carlos Drummond partiu definitivamente de Minas Gerais em 1934, ano em que saiu o seu segundo livro, *Brejo das almas*, com uma tiragem bastante modesta, de apenas 200 exemplares. É um livro marcado por uma desconfiança com relação à própria vida, ao país, à poesia e, sobretudo, ao sentimento amoroso. Ao tratar de um livro com apenas 26 poemas, na sua maioria voltados para uma forte desilusão com tudo, é de se perguntar os motivos de um verso como “perdi o bonde e a esperança”, ou da totalidade do poema “Não se mate”, em que o nome Carlos é citado como uma advertência: “Carlos, sossegue”. Vale notar que, se Itabira e algumas cidades de Minas são lembradas no livro de estreia, em *Brejo das Almas* praticamente não se fala nelas. Sobre o título da obra, contudo, há uma breve informação de que se trata do nome de um dos municípios de Minas Gerais, um lugar mais dos Gerais, de outro mineiro, Guimarães Rosa, do que das Minas do poeta itabirano. Sabe-se que o lugar estava prestes a mudar de nome, o que de fato ocorreu — hoje se chama Francisco Sá. Na nota, fica claro que é um local de muita produção rural, com grande desenvolvimento, o que leva a que se cogite a mudança de nome: se é forte na produção, nada justifica ter um nome tão sem ênfase, senão mórbido. Mas há de se notar que, “se nada significa e nenhuma justificativa oferece” esse nome, dá-lo como título à obra, um nome retirado do pequeno, do insignificante, faz com que o lugar se eternize, mesmo que seja no nome de um livro cujo sentimento está encharcado de desilusões. Talvez possamos

3 WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo Drummond e a mineração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, pp. 98–9.

especular que o poeta, de maneira sutil e irônica, estivesse chamando a atenção para um Brasil rural, considerando que, sobretudo a partir de 1930, começa, mesmo que timidamente, a industrialização brasileira, e a migração se acentua para as médias e grandes cidades.

Entre a província e o urbano, sem alargar essas dicotomias, *Brejo das Almas* está distante do registro itabirano de *Alguma poesia*. Ainda assim, estão lá pelo menos dois poemas em que cidades mineiras são citadas, ora numa chave humorística, ao falar das cartas direcionadas a moças de diversas cidades (“As namoradas mineiras”), ora num olhar mais histórico sobre aquela que é uma das cidades de raízes mais mineiras: Ouro Preto. Mais que sobrevoar, o poeta nos convida (“Vamos”) a percorrer e conhecer o mestre Aleijadinho (“O voo sobre as igrejas”). Minas parece jamais abandonar o poeta e vice-versa. É do mesmo período outro trabalho em que se pode perceber o quanto o sentimento de origem é importante para o poeta: *Confissões de Minas*, de que dois textos, “Vila de utopia” e “Viagem de Sabará”, foram escritos e publicados antes de *Brejo das almas*, o que demonstra como desde sempre a “geografia histórico-afetiva” esteve nele presente. O sentimento de origem mineira, na poesia de Drummond, raramente se apresenta como saudosismo, mas sim como um passado que parece se atualizar na medida em que se torna matéria de poesia.

Com esses poucos dados sobre a ausência de Itabira ou mesmo de Minas em *Brejo das almas*, há de se avaliar, com todo risco que o biografismo tem, o momento vivido pelo poeta. Se repassarmos resumidamente a sua ida para o Rio de Janeiro, capital do país naquela época, alguns dados são importantes: Drummond já era casado, tinha uma filha de pouco mais que cinco anos; já era formado em Farmácia, porém sem atuar na profissão. Entre a vida familiar e profissional, sem exercer a profissão de farmacêutico, volta para Itabira, onde leciona português e geografia, por um curtíssimo período, logo regressando para a capital mineira. Mas é a partir de 1926 que se fixa definitivamente em Belo Horizonte, período em que atua como jornalista até receber o convite do amigo Gustavo Capanema para trabalhar no antigo Ministério da Educação e Saúde Pública, no

Rio de Janeiro, onde permaneceu por mais de cinquenta anos. Segundo a cronologia de sua vida, percebe-se que não houve mudanças bruscas de 1920 até 1934. No entanto, pelo menos dois tristes fatos se destacam, por se tratar de grandes perdas: o nascimento, em 1925, do seu primeiro filho, que viveu apenas trinta minutos, de acordo com anotações; e a morte do pai, em 1931. Nascimento e morte certamente abalaram muito o poeta. Em *Claro Enigma* (1951), no poema “Ser”, ele retoma a terrível lembrança do filho que “viveu apenas trinta minutos após vir ao mundo”. Já a figura do pai, esta sim aparecerá em diversos poemas, como no belo e dramático “Viagem na família”.

No posfácio de *Brejo das almas*, Alcides Villaça levanta uma hipótese que nos parece pertinente:

Talvez se possa caracterizá-lo com uma expressão radical de experiências soturnas dos últimos anos em Minas, nas circunstâncias em que o poeta se viu um tanto sem perspectiva, desinteressado do diploma de Farmácia, tentando um retorno a Itabira, sofrendo a perda de um filho, a morte do pai, passando, enfim, por um período politicamente nervoso e por atribulações psicológicas que abeiram o trágico. As razões íntimas do poeta são inescrutáveis; as externas, insuficientes para explicar a arte.<sup>4</sup>

Mundo íntimo e mundo externo, sentimento de Minas e do mundo, o nosso poeta se notabilizou pela capacidade de dar forma a sentimentos tão diversos e complexos. Se Minas comparece aparentemente pouco em *Brejo das Almas*, pouco tempo depois, em *Sentimento do mundo* (1940), registra-se a confissão do poeta mineiro, na “Confidência do itabirano”. De lá para cá, ele visitará suas raízes, até o último aceno, no livro *Farewell* (1996), publicado praticamente dez anos após a sua morte.

4 VILLAÇA, Alcides. Desejos tortos. In: *Brejo das almas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. (Posfácio).

## A MUDANÇA PARA O RIO DE JANEIRO

O propósito aqui não é historicizar em pormenores o percurso do poeta, mesmo porque precisaríamos de um estudo mais detetivesco. No entanto, o que nos interessa mais de perto e mais uma vez é reforçar como Itabira e Minas jamais sairão de seu horizonte. As confissões vão se ampliando e aprofundando na medida em que o itabirano se afasta das origens. Um processo às avessas, ou seja, quanto mais distante, mais próximo ele parece ficar. Nesse sentido, o emblemático poema “A bruxa” abre com um dos sentimentos mais angustiantes quando se está em território novo, quando se está longe das raízes — e, no caso de Drummond, poeta tão comedido na sua timidez, salta mais aos olhos a “espan-tosa solidão”:

Nesta cidade do Rio,  
De dois milhões de habitantes,  
Estou sozinho no quarto,  
Estou sozinho na América.

Não seria estranho reconhecer em “A bruxa” resíduos daquele processo angustiante que começou com força em *Brejo das Almas*. Aliás, em *José* (1942), com tantos poemas importantes e que se destacam, o sentimento de solidão é uma questão que se realça e se espalha pelos doze poemas, a começar pela estrofe citada. Sem citar todas as ocorrências, esse sentimento tem uma presença de fato forte: em “O boi”, de chofre lemos a interjeição, na abertura, que se repetirá nas três próximas estrofes, tal como um reforço anafórico: “Ó solidão”, que acentua o sentimento de vazio. Na sequência do livro, encontramos “verdes solidões” (“Palavras ano mar”), “As famílias se fecham / em células estanques” (“Edifício Esplendor”), “no céu também há uma hora melancólica” (“Tristeza no céu”). Em “Rua do olhar” está em causa o desejo de ser olhado, ainda que não se mencionem objetos ou pessoas, sendo por isso mesmo que a solidão se personifica. Os poemas mais conhecidos, que são “José” e “Viagem na família”, ambos, em chaves diferentes, expressam a solidão do sujeito. No primeiro, encontra-se a pergunta que nos interessa mais de perto, a que indaga por Minas, cuja resposta é: “Minas não há mais. / José, e agora?” Já no segundo, a angústia é ainda mais dramática e a solidão do poeta,

ao viajar por dentro da família, em busca do pai, encontra-se amalgamada à cidade natal. Numa síntese se pode dizer que falar do pai é falar de Itabira, um está para o outro como o filho esteve para os dois.

Chegar de forma mais profunda na família, em especial no pai e, através dele, nas suas raízes, de fato não constituía uma surpresa. Afinal, o poema “Infância”, de *Alguma Poesia*, e, posteriormente, “Confidência do itabirano”, em *Sentimento do mundo*, já davam a dimensão de que, para o poeta, seria quase natural ou mesmo completamente natural retornar o quanto fosse necessário a esses sentimentos de adesão ao lugar de origem. Trazer o pai para o presente, numa viagem solitária por Itabira (“no deserto de Itabira”), não parece apenas a solicitação do filho que deseja ser perdoado, mas reforça o forte sentimento que tinha pelo pai e, por extensão, por Itabira. Todo poema é uma caminhada e, a cada estrofe (das treze que contêm, na sua maioria, oito versos), assistimos à voz abafada do filho em busca de um diálogo que não acontece, como se lê nove vezes no estribilho que fecha cada estrofe: “Porém nada dizia”. Talvez, mais que uma tentativa de fazer as pazes com a figura paterna — sempre se valendo de proposições negativas e pungentes, mas não menos afetivas — o que se deve ressaltar é como, de todos os temas da poesia de Drummond, um dos mais fortes são os laços com Minas, postos em forma de poesia.

O retrato de família motiva também a composição do poema nascido a partir das fotos que Brás Martins da Costa, itabirano, enviou a Drummond, intitulado “Imagem, terra, memória”, composto em 1983, dois anos, portanto, antes do seu falecimento. Ter contato com esse álbum de fotos provavelmente despertou mais uma vez nele o quanto Itabira permanecia em sua memória: “a viagem continua, / itabiramente ontem-sempre”.<sup>5</sup> É certo que não há dúvidas sobre a relação umbilical de Drummond com o seu passado e

5 O poema “Imagem, terra, memória”, datilografado por Drummond, termina diferente da versão final, em *Farewell*. Cf. *Retratos na parede*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. Concepção e organização de Altamir José de Barros e Robinson Damasceno dos Reis.

dentre os poemas mais conhecidos do poeta, que são reconhecidos até por leitores comuns, destacam-se aqueles que denotam ou conotam as suas raízes mineiras. A memória sempre foi uma aliada de Drummond, que soube transformar os mais reclusos sentimentos em matéria de poesia. Numa de suas entrevistas, ele faz uma revelação precisa, enquanto poeta que sempre teve extremo rigor com a sua própria história:

*Minha poesia é autobiográfica. É uma confissão, talvez a primeira forma de uma obra literária, obra ainda em bruto, insuficientemente transformada em criação artística. Assim sendo, quem se interessar pelos miúdos acontecimentos da vida do autor, basta passar os olhos por esses nove volumes que, sob pequenos disfarces, dão a sua ficha civil, intelectual, sentimental, moral... Lá estão a infância em Itabira, o colégio em Friburgo, a adolescência vadia em Belo Horizonte, a tentativa fazendeira logo frustrada, a profissão burocrática e jornalística.*<sup>6</sup>

A afirmação é reveladora. Embora “sob pequenos disfarces”, é de reconhecimento da crítica que a poesia de Drummond está impregnada de lembranças do seu passado em Minas e que “há, é certo, um meio de transmitir essa herança personalíssima: a via poética”. É dela que, tanto quanto podemos, nos aproximamos, para responder não só às inquietudes do poeta, mas, quem sabe, também às nossas. Pensando assim e justificando um sentimento muito pessoal, posto aqui na tentativa de investigar o que faz essa poesia levar muitos a se “reconhecerem” nas raízes de quem a escreveu, é que busco revelações de foro íntimo, mesmo com tudo que possa estar e está aí ficcionalizado. Trata-se de buscar expor, no caso de Drummond, um “significado de excepcional gravidade”, anotado com brilhantismo por Paulo Rónai, que faz a seguinte observação, com toda justeza:

*É através da vivência-família que o poeta atinge os mistérios da sobrevivência e da imortalidade, tendo ele próprio fechado os outros caminhos que levam a elas. Propositadamente alheio à inquietação religiosa, já declarou em alto e bom som, em “Os últimos dias”, não esperar “outra*

*luz além da que nos envolveu dia após dia”, mas nesse “pouco que fica de tudo” registra a herança imponderável transmitida pelos pais aos filhos: “fica um pouco de teu queixo / no queixo de tua filha” (“Resíduo”).*<sup>7</sup>

Se na essência física ficam de forma inextinguível as semelhanças com o outro, ficam também as lembranças do cheiro da terra, da mobília, certas ruas, quartos, compoteiras, peças da antiga fazenda do Pontal. Fica, enfim, o ruminar de tempos passados que voltam à tona em *Boitempo*. Mesmo nos livros mais marcados por uma memória voluntária e ou involuntária, como nessa série, ainda assim há um suposto *Esquecer para lembrar* — para usar um dos títulos que a integram. Portanto, passado e presente parecem se amalgamar, trazendo para o presente um suposto passado esquecido. É de se notar que, depois de publicar mais de dez livros de poemas, afora as crônicas, Drummond, que já se aproximava dos setenta anos, lançou o primeiro volume de *Boitempo & a falta que ama* (1968). Considerando toda a longevidade do poeta, a primeira parte do livro conta com 84 poemas; na segunda, *Menino antigo* (1973), são 126 textos líricos; e na terceira, *Esquecer para lembrar* (1979), 188 poemas. A soma dos três livros é de, aproximadamente, 400 poemas, lembrando que ele já tinha publicado anteriormente mais quatro livros. A produção é grande para um poeta quase octogenário e que ainda teria fôlego para mais algumas produções, em 1986, um ano antes do seu falecimento, em agosto de 1987, aos 85 anos. Mesmo que esse seja apenas um dado quantitativo — o que não é pouco — é inegável o valor estético dessa série. Nela, Minas, sobretudo Itabira e em parte Belo Horizonte, não deixaram de ser lembrados pelo poeta. A poesia é, de fato, o lugar de acordar lembranças jamais esquecidas. Em Drummond, como estamos vendo, a memória trazida ao

6 ANDRADE, Carlos Drummond de. CDA por ele mesmo. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 16 jan. 1955.

7 RÓNAI, Paulo. *Pois é: ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 67.

presente se insere desde a descoberta dos livros, no sensível poema “Biblioteca verde”, até questionamentos da perda de identidade das casas “modernas”, em “A casa sem raiz”, que se refere à morada do poeta na Rua Silva Jardim, no bairro Floresta, em Belo Horizonte, onde hoje há um prédio.

A caminhada já se vai estendendo e é preciso percorrer algumas voltas às raízes do poeta, antes de encerrarmos com o seu belo e impressionante aceno final: *Farewell* (1996). Sem pretender abordar todos os livros e poemas, quero destacar apenas “Canção de Itabira”, de *Corpo* (1984), sua penúltima obra publicada ainda em vida. Ele se abre com uma informação exigente para um poeta octogênio e que já tinha praticamente cumprido com excelência uma carreira literária afinada com o seu tempo e para além dele, como se tem notado pelos diversos estudos sobre sua obra. As inquietudes permanecem e continuam nos inquietando. A epígrafe do *Corpo* é eloquente: “O problema não é inventar. É ser inventado hora após hora e nunca ficar pronta nossa edição convincente”.

Se o poeta ainda não estava convicto de suas invenções ficcionalizadas numa arte de difícil entendimento para muitos, o que dizer de um poeta que, na abertura do seu primeiro livro, se apresenta, em difíceis sete partes, com a sentença: “Vai, Carlos! ser *gauche* na vida”? Gauchismo que, de modos diferentes, percorreu toda a sua obra, concluindo num poema de forte impacto, a começar pelo seu título, “O malvindo”:

Vive dando cabeçada.  
Navegou mares errados,  
perdeu tudo que não tinha,  
amou a mulher difícil,  
ama torto cada vez  
e ama sempre, desfalcado,  
com o punhal atravessado  
na garganta ensandecida.  
Este, o triste cavaleiro  
de tristíssima figura  
que nem mesmo teve a graça  
de estar ao lado de Alonso  
e poder narrar eventos  
nos quais entrou de mau jeito  
mas com sabor de epopeia.  
Nada a fazer com este tipo  
avesso a qualquer romança  
ou ode, apenas terráqueo,

ou nem isso, extraterráqueo,  
de quem não se ouve um grito  
mais além do que o gemido,  
nem uma palavra lúcida  
varando o cerne das coisas  
que esperaram ser reveladas  
e nós todos pressentimos.  
Inútil corpo, alma inútil  
se não transfunde alegria  
e esperança de renovo  
no universo fatigado  
em que repousa e não ousa.  
Sua ficha — foi rasgada,  
por ausência de sinais.  
Seu nome — por que sabê-lo?  
E sua vida completa  
já nem é vida, é jamais.

Se tomarmos a personificação da figura do *gauche* como sendo uma das raízes desse sentimento de origem em Drummond, concluiremos que “O malvindo” não só retoma aquela antiga e inaugural condição do deslocado, que fica à margem dos acontecimentos da vida, apenas espiando os fatos do mundo, como no “Poema de sete faces”. É importante anotar como, em “O malvindo”, encontramos, além de um sujeito lírico extremamente deslocado, triste, melancólico, que nem pode se aventurar a certo “sabor de epopeia”, como Dom Quixote, a expressão da condição de alguém que tudo indica que não foi bem-vindo. Se não for forçar muito, talvez seja plausível reconhecer nesse poema uma avaliação, ainda que muito severa, de um sentimento de negação daquele que um dia batizou um dos seus livros de *Fazendeiro do ar*. Mas também é possível amenizar tantas cabeçadas do sujeito do poema, reconhecendo que *Farewell* é o aceno final do poeta. O balanço, nessa despedida, não poderia ser outro senão uma visão severa, mas consciente do seu fechamento. Talvez na história da poesia brasileira seja raro vermos um poeta que acolheu de forma tão organizada e profunda, num livro, o final da vida, como o fez Drummond em *Farewell*, inclusive nomeando em outra língua (mais um gauchismo?) o seu adeus.

## O ETERNO RETORNO

A “Canção de Itabira” (*Corpo*, 1984) abre com estes versos:

Mesmo a essa altura do tempo,  
um tempo que já se estira,  
continua em mim ressoando  
uma canção de Itabira.

O eterno retorno a Itabira pela via poética fez dessa cidade um símbolo mítico que o poeta, mesmo distante no tempo e no espaço, jamais deixou de evocar, ou seja, quanto mais distante mais próximo parecia ele ficar de suas raízes. A canção que ressoa é doce herança itabirana, ainda que a canção na sua totalidade ecoe mais um retrato singelo do que em outros poemas, em que as tensões são dadas muitas vezes numa indissociável posição negativa. Mas aqui somos embalados por uma canção que soa liricamente afável.

Na sua última entrevista, em 1987, o poeta faz um balanço do seu passado itabirano:

—O senhor tem saudades de Itabira ainda hoje?

—Tenho uma profunda saudade e digo mesmo: no fundo, continuo morando em Itabira, através das minhas raízes e, sobretudo, através dos meus pais e dos meus irmãos, todos nascidos lá e todos já falecidos. [...] É uma herança atávica profunda que não posso esquecer. Mas a atual Itabira eu mal conheço. Não vou lá há anos. Exatamente por isso: porque a Itabira que conheci, na qual nasci, passei a infância e um pouco da minha mocidade é uma coisa completamente diferente da atual. Era uma cidade de quatro mil habitantes, se tanto. Hoje, tem mais de cem mil. É uma grande cidade industrial. [...] É uma visão completamente diferente da que tenho da minha infância. A essa Itabira antiga eu estou profunda e visceralmente ligado.<sup>8</sup>

Essa “herança atávica” a que ele se diz “visceralmente ligado” no fechamento da sua obra traz mais uma vez o sentimento de raiz desse poeta que um dia escreveu que “Itabira começa numa rua e vai dar no mundo”. Retornar a esse mundo de Minas confirma um movimento de eterno retorno, como se verá em alguns poemas de *Farewell*, que, além de reportarem às origens de Drummond, são de extrema beleza, quando não dramáticos e pungentes.

Como já observei, *Farewell* é o livro do adeus do poeta, que, no seu conjunto, revela a

consciência de uma trajetória repassada com o mesmo rigor e sentimento presentes em outras obras, com o acréscimo da percepção de um ciclo que estava para encerrar-se. Assim, nas palavras de Alcides Villaça,

a luz definitivamente crepuscular que este livro faz incidir sobre todos os momentos anteriores oferece-lhes uma nova perspectiva de interpretação. Despedindo-se, Drummond aciona seu materialismo derradeiro com a consciência de quem, havendo-se inaugurado como um *gauche*, sabe enfim que a melhor máscara tem pouca serventia diante da morte.

De fato, quando estamos diante de um poema como “O peso de uma casa”, a visita à casa paterna é uma das mais severas, senão a mais, pois por ela adentramos como se levados pelas mãos do poeta, como Virgílio levou Dante Alighieri ao encontro de Beatriz. Com Drummond, num impecável poema de dez dísticos, todos em alexandrinos rimados, com cesura na sexta sílaba, ou seja, na modalidade mais clássica dessa forma, entramos na casa:

O peso de uma casa

*La maison de mon père était vaste et commode*

merecia de mim um soneto ou uma ode.

Eu não soube entendê-la e não soube trová-la.

Só resta exigua estampa, o frescor de uma sala.

Aquela egrégia escada, aquela austera mesa sumiram para sempre em lances de incerteza.

Caem móveis em pó, e ondulantes cortinas deixaram de esvoaçar no silêncio de Minas.

Ouço o tlintlim de um copo, o espocar de uma rolha,  
sonidos hoje iguais ao virar de uma folha.

8 MORAES NETO, Geneton. *O Dossiê Drummond*. Rio de Janeiro: Globo, 1994. pp. 37–8.

Cada tábua estalando em insônia sussurra  
a longa tradição da família casmurra

e os passos dos antigos, a grita das  
crianças  
migram do longe-longo em parábolas  
mansas.

Perco-me a visitar a clausura dos quartos  
e neles eis entrevejo no escorrer de  
lagartos,

formas acidentais de uma angústia infantil  
a estruturar-se logo em castelo febril.

Sou eu só a portar o peso dessa casa  
que afinal não é mais que sepultura rasa.

A abertura com um verso em francês pode lembrar a parábola do filho pródigo, no sentido de que a casa paterna é o lugar da segurança. Se é assim — e por modéstia do nosso poeta —, ele talvez não soube entendê-la, por isso mereceria versos em outros estilos: um soneto ou uma ode, novamente formas de tradição mais clássica, como se a forma escolhida não fosse suficiente para a homenagem. De todo modo, ambas as formas são elevadas e solenes para o que representou a casa paterna. O peso também está na forma e se estende no mais vívido sentido às lembranças que não passaram. A sensação é sempre de que voltamos àquela “Viagem na família”, quando o filho solicita as mãos do pai para uma viagem familiar itabirana.

A homenagem se dá por um olhar que confirma a impossibilidade de oferecer algo menos dramático, pois sabe-se que não existe mais volta. Há um passado que pesa e ressoa no presente, no tempo e no espaço. É como se a casa fosse extensão de sua memória, portanto, para onde ele fosse, a levaria consigo, como de fato o fez. Em *Gaveta de guardados* (1988), Iberê Camargo, ao lembrar seu passado, diz com precisão: “nós somos como as tartarugas, carregamos a casa. Essa casa são as lembranças”. Bachelard, no ensaio “A poética do espaço”, comenta que a casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade. Se é certa essa prerrogativa, a casa do pai merece todas as honras, mesmo que seja um peso a carregar para toda a vida. A casa é a morada da alma. Nela, o poeta viveu parte de sua história, é

nela que o poeta bateu e não foi atendido, mas insiste ainda em bater, como se quisesse acordar o passado: “Casa onde não mora ninguém, e eu batendo e chamando / pela dor de chamar e não ser escutado” (“A casa do tempo perdido”). A propósito desse habitat, Joaquim-Francisco Coelho, em *Terra e família na poesia de Carlos Drummond de Andrade* (1973), quantificou que o substantivo ‘casa’ aparece 99 vezes na poesia de Drummond e termos a ela relativos, 219 vezes. Como se não bastasse essa soma de referências, o poeta, por mais duas vezes, desejou não só retornar àquele espaço, como confirmar que aquele lugar já tão longínquo não passa de uma sepultura rasa. O tempo é inextricável, mas naquelas “lembranças atávicas” Drummond eternizou a casa no tempo que só a poesia pode guardar.

O tempo parece suspenso na narrativa de “A ilusão do migrante”, que começa com uma oração subordinada temporal que acorda um passado presente numa voz em surdina e nos passos de um caminhante (de mãos pensas?). O poema é todo em redondilha maior, o que contribui para um andamento bastante familiar na poesia popular brasileira. Mas o que o sujeito narra é uma situação paradoxal, uma saída que houve, mas que se parece com as tartarugas que carregam a casa para onde vão. O próprio sujeito coloca em dúvida uma trajetória ocorrida no tempo e espaço (“se é que vim da minha terra”), a qual vai sendo reconstruída passo a passo, estrofe a estrofe, avaliando-se se de fato houve migração. Aliás, a dúvida já se revela no próprio título do poema: “A ilusão do migrante”. Já se disse que esse provavelmente é um dos seus poemas mais notáveis, que se destaca pela reflexão sobre o deslocamento que muitas pessoas de fato fazem na vida, por motivos distintos — o nosso poeta sendo um dos que de fato migrou de Itabira para Belo Horizonte e depois para o Rio de Janeiro:

### A ilusão do migrante

Quando vim da minha terra,  
se é que vim da minha terra  
(não estou morto por lá),  
a correnteza do rio  
me sussurrou vagamente  
que eu havia de quedar  
lá donde me despedia.

Os morros, empalidecidos  
no entrecerrar-se da tarde,  
pareciam me dizer  
que não se pode voltar,  
porque tudo é consequência  
de um certo nascer ali.

Quando vim, se é que vim  
de algum para outro lugar,  
o mundo girava, alheio  
à minha baça pessoa,  
e no seu giro entrevi  
que não se vai nem se volta  
de sítio algum a nenhum.

Que carregamos as coisas,  
moldura da nossa vida,  
rígida cerca de arame,  
na mais anônima célula,  
e um chão, um riso, uma voz  
ressona incessantemente  
em nossas fundas paredes.

Novas coisas, sucedendo-se,  
iludem a nossa fome  
de primitivo alimento.  
As descobertas são máscaras  
o mais obscuro real,  
essa ferida alastrada,  
na pele de nossas almas.

Quando vim da minha terra,  
não vim, perdi-me no espaço,  
na ilusão de ter saído.  
Ai de mim, nunca saí.  
Lá estou eu, enterrado,  
por baixo de falas mansas,  
por baixo de negras sombras,  
por baixo de lavras de ouro,  
por baixo de gerações,  
por baixo, eu sei, de mim mesmo,  
este vivente enganado, enganoso.

Como se vê o poema é dividido em seis estrofes, as cinco primeiras de sete versos, a última contendo onze, com destaque para a sequência anafórica dedicada aos vínculos ancestrais:

por baixo de falas mansas,  
por baixo de negras sombras,  
por baixo de lavras de ouro,  
por baixo de gerações,  
por baixo, eu sei, de mim mesmo,  
este vivente enganado, enganoso.

As confissões desse migrante parecem tão comovidas, questionando o tempo, o espaço, as lembranças, os modos — enfim, são reflexões comuns a muitos, que podem levar a pensar-se num estado de angústia de qualquer um de nós, que, tomado por um sentimento voluntário ou involuntário, passa a avaliar todo o percurso da vida. Numa visão mais sociológica, Maria Arminda, em *Mitologia da mineiridade*, comenta que

O espectro do exílio está sempre no encaço dos mineiros. Em verdade, desde a decadência da mineração, a diáspora mineira subsequente recolocou o problema do afastamento do local de nascimento. Nas décadas posteriores, e até no próprio século XX, os geralistas viam-se compungidos a abandonar o seu estado e a tentar sobreviver em outras plagas. Se é certo que os motivos da migração não foram sempre os mesmos para a maior parte dos mineiros, a partida para novas regiões prende-se à impossibilidade de sobrevivência na sua terra de origem.<sup>9</sup>

Sérgio Buarque de Holanda, por sua vez, não deixou de pensar a paisagem mineira que Drummond explorou de maneiras diferentes, evitando uma descrição apenas técnica e fria. Em “O mineiro Drummond”, publicado no jornal *Diário Carioca*, em 1952, ele comenta que

A mesma paisagem que emudeceu diante de Cláudio Manuel da Costa, sempre enleado com as ninfas do Mondego, e que Alphonsus povoou de santos, de sinos, de hinos mais medievais do que barrocos e rococós, preservou-se intacta no outro grande poeta de Minas Gerais. Não é entretanto a presença física ou simplesmente decorativa da paisagem mineira o que importa em Carlos Drummond de Andrade, mas alguma coisa de mais fundamental, que, esquivando-se, embora, a qualquer tentativa de descrição e definição, pôde impor-se já aos seus primeiros leitores.<sup>10</sup>

9 ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Mitologia da mineiridade*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

Reconhecer em “O peso de uma casa” e “Ilusão do migrante” esse sentimento “de um passado continuamente vivo e atuante” — ainda conforme Holanda — demonstra a fidelidade implacável, ainda que nem sempre visível, àquela imagem doméstica, emergindo “da névoa, das memórias, dos baús atulhados, da monarquia, da escravidão, da tirania familiar” (“Como um presente”), que irá compor, em verdade, “a trama essencial de toda sua obra”.

Ressaltar a questão social dos migrantes hoje ou particularizá-la na história do poeta Carlos Drummond de Andrade, como foi ensaiado aqui, pondo-se o foco em suas raízes mineiras, leva, sem dúvida, a perceber como o sentimento individual, mediado pela poesia, pode dizer do universal — como de fato faz a poesia do nosso maior poeta.

10 O artigo foi recolhido posteriormente em HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996. p. 558.

# CARLOS HERCULANO LOPES EM QUATRO TEMPOS

TELMA BORGES

Para Melânia Aguiar (*in memoriam*), minha  
sempre mestra que, certamente, escreveria  
para esta antologia sobre Minas Gerais.

Romancista, cronista, contista, Carlos Herculano Lopes, mineiro de Coluna, pequena cidade do Vale do Rio Doce, com pouco mais de 10 mil habitantes, fixou-se em Belo Horizonte a partir dos 12 anos, para estudar, profissionalizando-se como jornalista. Trabalhou em alguns jornais, mas sua trajetória se destaca no *Estado de Minas*, onde atuou em dois momentos distintos e se fez um grande cronista.

Neste trabalho, pretendo me deter em quatro das produções do autor: *O Sol nas paredes* (1980); *A Dança dos Cabelos* (1984); *Sombras de Julho* (1991); *O último conhaque* (1995), por razões que me parecem relevantes do ponto de vista dos recursos empregados para produzir os efeitos estéticos que fazem de Lopes um autor tão premiado, mas ainda pouco estudado academicamente.

Meu percurso reflexivo será o seguinte: num primeiro momento discuto sobre o espaço em três dessas quatro narrativas; em seguida detenho-me no tema da violência; e, por fim, reflito em que medida o papel do narrador em primeira pessoa possibilita o debate entre diferentes pontos de vista sobre um mesmo acontecimento ou sobre eventos historicamente recalçados.

Luiz Alberto Brandão, em “Espaços literários e suas expansões”, discute quatro categorias de espaço literário, das quais três me interessam. A primeira delas é a “representação do espaço”, que é entendida como cenário, existente como categoria no universo extratextual, portanto, com tendência naturalizante, que atribui ao espaço características físicas concretas. Ou seja, são “lugares de pertencimento e/ou trânsito dos sujeitos ficcionais e recurso de contextualização da ação.”<sup>1</sup> Num plano mais geral, Minas Gerais é o grande cenário das narrativas aqui em debate; focalizando um pouco mais, há a região geográfica intermediária do Vale do Rio Doce, a leste do estado mineiro, com 102 municípios, de onde emergem as cidades de Governador Valadares, Ipatinga, Guanhães, Caratinga, Coronel Fabriciano, Coluna etc. Nas narrativas em discussão, portanto, essa região de Minas ganha destaque, mas nela não está Santa Marta, cenário recorrente em várias das narrativas, como em *O sol nas paredes*, *A dança dos cabelos* e *O último conhaque*. Santa Marta não existe entre os municípios mineiros, portanto, é uma cidade literária. Já Coluna, que faz parte da região

geográfica acima mencionada, sequer é citada nesses relatos, como outras o são, o que me leva à hipótese de que Santa Marta é uma ficcionalização de Coluna, ou seja, Santa Marta seria uma cidade palimpsesto de Coluna.

O vocábulo palimpsesto tem origem grega e, em sentido literal, é aquilo que se raspa para escrever de novo, prática comum na Antiguidade e na Idade Média, devido aos altos custos de produção de pergaminhos. Então, por medida de economia, era comum que os textos dos pergaminhos fossem rascados para darem lugar a novas inscrições; contudo, neles permaneciam atravessando a nova escrita vestígios do texto anterior. Coluna não é mencionada nas narrativas em apreço, de modo que posso inferir que o autor tentou, por um processo de ficcionalização, apagar desses relatos sua cidade natal, mas as marcas espaciais do entorno permitem o reconhecimento e a decifração de Coluna, cifrada nas diferentes formas escolhidas pelo escritor para homenagear sua cidade e a região mineira onde ela está situada. Algumas passagens dessas narrativas demonstram que Coluna não foi esquecida, apenas cifrada nas franjas dos recursos naturais que ajudam a compor a paisagem da região, como o rio Suaçuí e o rio Doce:

A urina inundava o Suaçuí com a fúria de uma tromba d'água e as faíscas de suas ventas saltavam azeiros e pântanos.<sup>2</sup>

Olhando a enchente do Suaçuí, a ponte quebrada e o rolar das pedras, fiquei preso quatro meses construindo castelos de areia. Meu primo mergulhou nas profundezas do rio para ver a piracema e alcançou a barra na barriga de um peixe que o vomitou entre desovas e fezes.<sup>3</sup>

[...] só mais tarde eu pude entender —desabou sobre uma boiada inteira do meu pai que naquele dia seguia para o matadouro e foi arrastada Suaçuí abaixo, quando tentavam atravessá-la.<sup>4</sup>

1 BRANDÃO, 2007, p. 20.

2 LOPES, 2000, p. 13.

3 Ibid., p. 70.

4 Idem, 1993, p. 10.

Um deles, Edilberto, seu primo, uma vez lhe contou sobre a ponte de São Raimundo e os canoeiros, dezenas deles, que desciam o rio Doce.<sup>5</sup>

A sub-bacia hidrográfica do rio Suaçuí Grande está localizada na bacia hidrográfica do rio Doce; juntas elas compõem o complexo hidrográfico dessa região. Ou seja, esse espaço existe no mundo textual, como ficção, e no extratextual compoem a paisagem que inspira Lopes em sua criação literária, colocando seus narradores diante de experiências íntimas do autor com a região e com sua terra natal. Portanto, posso dizer que seus narradores e as personagens que circulam por suas narrativas experimentam um espaço que, antes, fora empiricamente experimentado pelo autor.

Ainda na primeira categoria apresentada por Brandão está o “espaço psicológico”, que “abarca as ‘atmosferas’, ou seja, projeções sobre o entorno, de sensações, expectativas, vontades, afetos de personagens e narradores [...]”.<sup>6</sup> Santa Marta é o cenário de três das narrativas aqui apresentadas. Destaco algumas passagens para apreciação:

Com o poder nas mãos, do alto-falante da igreja, o capitão disse que Marcondes não entraria em Santa Marta, pois sendo uma cidade ordeira, e ele o responsável pela lei, não permitiria que bandidos, prontos para puxar o dedo, quebrassem uma ordem que, a custo de sangue, ele havia conseguido.<sup>7</sup>

No entanto, ele sabia. Sabia que o assassino de seu pai, Rodrigo Lima, de família grande e poderosa ali em Santa Marta, nunca havia sido processado, muito menos preso, tamanha era a impunidade que vigorava e talvez ainda vigore nesta cidade onde sobrenome e dinheiro sempre falaram mais alto.<sup>8</sup>

E me recordo das suas crises, também do estranho nome dado à sua doença por um médico que usava pernas mecânicas e morou alguns anos aqui em Santa Marta, mudando-se depois para Araçuaí.<sup>9</sup>

No primeiro excerto, de *O sol nas paredes*, a deslei dos homens é combatida, coibida pelo poder militar, com o apoio da Igreja. De braços

dados, essas duas instituições disciplinares, “a custo de sangue”, portanto, da violência, impõem uma ordem continuamente fustigada por matadores de aluguel, pela violência doméstica, por suicídios; por rivalidades políticas, por divisão de terras, por extração de minério, por água; enfim, toda sorte de violência, aliás, de modo muito semelhante a outras narrativas. O segundo fragmento foi extraído de *O último conhaque*, romance cuja tensão se deve ao assassinato de Juko Lucena, candidato a prefeito da cidade, pai do protagonista, pelas mãos de Rodrigo Lima, a mando de seu tio Rogério Lima, ocorrido 30 anos antes da morte da mãe, Maria Lucas Lasmar, para cujo velório o filho regressa a Santa Marta. Se em *O sol nas paredes* a ordem se impõe, ainda que fragilmente, em *O último conhaque* a ordem se impõe pela impunidade e manutenção da máquina de poder nas mãos da família Lima, que controla a cidade há décadas, perpetuando o sobrenome familiar na história da política local. O designativo coronel não aparece anteposto ao nome de nenhuma das personagens que disputam o poder no município, mas a lógica que estrutura as relações perpetua um jogo político personalista e hereditário, de modo que a morte do pai da personagem protagonista — inominado na narrativa — faz parte de um *modus operandi* propriamente coronelista, muito comum no sertão brasileiro e mineiro a partir do final do século XIX. Já na terceira passagem, de *A dança dos cabelos*, Santa Marta é mencionada como o lugar a partir do qual a personagem-narradora, Isaura, com o mesmo nome da mãe e da filha, conta sua história de sujeição a um marido agressivo. Diferente de *O sol nas paredes*, o “aqui” é um lócus definido; é a Santa Marta das práticas violentas, da lei do mais forte; a mesma Santa Marta das outras narrativas.

Observo que a percepção que os narradores têm da cidade parece estar impregnada de uma experiência histórica subjetiva do autor e também das personagens, o que me leva a

5 Idem, 1998, p. 68.

6 BRANDÃO, 2007, p. 208.

7 LOPES, 2000, p. 51.

8 Idem, 1998, p. 19.

9 Idem, 1993, p. 13.

pensar no espaço como focalização, segunda categoria mencionada por Brandão. Esse é um recurso que, no texto literário, “é responsável pelo ponto de vista [...] ou perspectiva”. Trata-se da “definição da instância narrativa: da voz ou do olhar do narrador”, o qual torna o espaço em algo a partir do qual é possível a observação. Tais considerações levam Brandão a afirmar que o “narrador é um espaço, ou que se narra sempre de algum lugar.”<sup>10</sup>

Cada narrador dessas três narrativas constitui-se num espaço cujo foco foi atravessado pela experiência autoral, ou seja, do sujeito histórico, e pelas escolhas estruturais para composição de suas narrativas, que fazem de Santa Marta o palco onde Lopes ordena os objetos da realidade externa, criando para eles um modo de uso na linguagem literária. Dessa forma, a cidade-cenário resulta do acúmulo de sucessivos textos, como o histórico e os ficcionais, guardando memórias e materiais de diferentes épocas; um palimpsesto através do qual os vestígios de Coluna, a cidade real, se dobram e se desdobram, mantendo os espaços real e ficcional interligados. Assim como Marco Polo, em *Cidades invisíveis*, de Italo Calvino, faz de Veneza o mapa que ele manipula para dali emergirem as cidades imaginárias que descreve para Kublai Khan, Carlos Herculano Lopes manipula e desloca topônimos como acidentes geográficos, rios, montanhas que permitem situar o espaço estriado da cidade de Coluna, reterritorializando-os no mapa de Santa Marta, cidade lisa, sem traçado geográfico, sem cartografia, que só existe na linguagem, mas guarda em suas franjas a cidade que lhe deu origem.

Coluna está para o cristal, assim como Santa Marta está para a chama. Renato Cordeiro Gomes, lendo *As cidades invisíveis*, diz que

*o cristal com seu facetado preciso e sua capacidade de refratar a luz, é a imagem da constância e da regularidade, ao passo que a chama é a imagem da constância de uma forma global exterior, apesar da incessante agitação interna. [...] O cristal conota definição geométrica, que é solidez: transparência revelando uma forma: exatidão. A chama conota vivência, que é efêmera: pulsão forjando uma forma: fluidez.*<sup>11</sup>

Coluna é o cristal de onde emerge a Santa Marta de cada narrativa; cada uma delas uma chama, uma vivência que se encerra com o narrado, mas flui de uma narrativa para a outra porque é luz refratada da cidade real.

A “estruturação espacial” é a terceira categoria sobre a qual Brandão reflete, argumentando que “o fundamento do texto literário moderno é a fragmentação, seu caráter de mosaico, de série de elementos descontínuos.”<sup>12</sup> Com exceção de *O último conhaque*, os demais textos aqui analisados têm na fragmentação um poderoso recurso expressivo. O autor iniciou na literatura em 1980, com a edição independente de *O sol nas paredes*, o qual alguns classificam como livro de contos. Defendo, pela forma como o autor estrutura a narrativa em primeira e em terceira pessoas, pela composição das vozes, pela recorrência das personagens em cada fragmento e pelo lugar de onde se narra, que este é, se não um romance, no mínimo, uma novela. Dividido em 38 fragmentos, o relato foi catalogado na categoria “ficção: contos”, gênero aceito por Rui Mourão, que assina a orelha do livro, em que diz:

*Realizando composições extremamente curtas, o autor logra grande unidade para o volume, na medida em que insiste em um tema único: as vivências do seu passado interiorano. O quadro esboçado é o rural, mas nos encontramos a léguas de regionalismo. Descartada a preocupação com o exotismo, o que se busca é a criação de símbolos, o levantamento de uma atmosfera que se envolve em lenda, em pesadelo... E o caráter estático dos vários textos acaba por transmitir ao leitor a impressão de cenas de fundo de memória. Não há história nem ação encadeada; apenas evocação de um mundo testemunhado, síntese de uma emoção decantada que aspira pela pura poesia. A linguagem altamente metafórica completa a visão expressionista da realidade... Ao mesmo tempo em que exprime a violência e a brutalidade do*

10 BRANDÃO, 2007, p. 211.

11 GOMES, 2008, p. 42.

12 BRANDÃO, 2007, p. 210.

ambiente primitivo das zonas rurais, Carlos Herculano Lopes parece tocado de nostalgia pelas transformações que ao campo vão sendo impostas pelo progresso. O conto 29 é interessante sob esse aspecto. Dá-se como se algo legendário estivesse acontecendo...<sup>13</sup>

O aspecto formal do livro, dividido em “composições extremamente curtas”, leva o crítico a confirmar o que está na ficha catalográfica: “contos”, o que é reafirmado ao designar assim o fragmento 29. Obviamente, referendar a categoria editorial em que o livro está inserido parece uma estratégia necessária a quem faz a apresentação do conteúdo e uma forma de guiar o leitor pelos labirintos de um livro estranho, não só porque, se for levar em consideração o que tradicionalmente caracteriza o conto enquanto gênero, pouco ou nada se encontra nos 38 fragmentos de *O sol nas paredes*.

Outro aspecto que chama a atenção de Mourão é o caráter “estático”, levando-o a considerar as cenas como “fundo de memória”. Obviamente que, pela exiguidade do texto, não fica claro se esse ar contemplativo se refere ao autor ou ao narrador, pois, a depender disso, os sentidos da leitura variam no que diz respeito à memória. Memória de quem? Se do autor, o foco está posto nas vivências da cidade e de sua gente, naquilo que ele retém e transubstancia em matéria literária: “as vivências do seu passado interiorano”; a “evocação de um mundo testemunhado”. Se do narrador-personagem, o gênero poderia ser o da autobiografia ficcional, já que não parece haver coincidência de identidade entre quem narra e quem assina a capa do livro.

O “tema único” assinalado por Mourão, me parece, trai a afirmativa de que o livro se enquadra no gênero conto, já que, tradicionalmente, os contos prezam por ter, cada um, uma unidade de sentido própria. No caso em questão, o tema único, somado ao caráter fragmentário, à continuidade temática da narrativa, à permanência de personagens, como Marcondes, Mercês e Ricardo, os dois últimos irmãos do narrador-personagem, e a condução delirante da narrativa indiciam que o gênero está mais para romance ou novela do que para conto.

Soa estranho o crítico afirmar não haver “história nem ação encadeada”, já que, para o gênero conto, haveria ações particularizadas

em cada um deles. A existência de enredo único e encadeamento de ações são próprios da narrativa longa. Nesse momento da apresentação, Rui Mourão, presumo, por um ato falho, anuncia a narrativa longa como um gênero do qual *O sol nas paredes* estaria mais próximo, como assinalai acima. Para verticalizar esse argumento, destaco excertos do último fragmento, o 38, que contribuem para a compreensão de que há um narrador-personagem conduzindo todo o relato:

Por que vocês me deixam aqui, trancado neste quarto, com as unhas grandes, e a barba no joelho? Por que aqui é tudo escuro, e só vejo a luz quando atravesso as paredes, muito embora isto me custe um sacrifício enorme? Por que vocês, quando me visitam, não ficam mais que uns poucos minutos, assim mesmo rodeados pelos guardas? Acaso pensam que os engolirei vivos? Como você, Mercês, que engolia as tanajuras que encontrava depois da chuva? Ou você, Ricardo, que media um palmo de cada lado da cobra, para depois, nas nossas vistas, pô-la por inteiro na boca?

Por que vocês naquela noite, enquanto no meu quarto eu fazia o caleidoscópio, para que todos ouvissem os seus corações e se sentissem vivos, chegaram com as redes e máscaras, e antes que eu pudesse me defender, senti que me faltava água, pois vocês secaram o tanque, e minhas escamas e guelras, que durante anos eu cultivei, vocês as iam arrancando? Acaso não poderiam respeitar o meu desejo de ser peixe? “Um ser aquático com suas descargas elétricas curaria os males da humanidade?”<sup>14</sup>

É facilmente identificável que esse “vocês” se refere a Mercês e a Ricardo, irmãos do narrador-personagem, responsáveis por seu isolamento. Onde seria esse “aqui”? Uma prisão? Um hospício? Uma leitura rápida e a associação com as várias cenas de violência podem levar à conclusão de que esse narrador-personagem está numa prisão,

13 MOURÃO, in: LOPES, 2000, orelha.

14 LOPES, 2000, p. 89.

impressão que logo se desfaz ao se perceber que ele está trancado num quarto escuro e não numa cela. Claro que se poderia pensar numa solitária, mas elas também existem em hospícios. Ademais, os irmãos o visitam escoltados pelos guardas, denominação profissional que serve para profissionais que atuam nas duas instituições. Reforça a presunção de que o narrador-personagem está num hospício ele interrogar os irmãos sobre sua conduta: “Acaso pensam que os engolirei vivos?”, que pode tanto ser compreendida metafórica quanto literalmente. Há nessa indagação uma questão atávica que merece ser investigada. O narrador-personagem, no fragmento 35, diz:

*várias vezes minha mãe me disse do que aconteceria se eu continuasse a comer terra. Não nego também que fiz todo esforço para acabar com este meu vício, que é sair por aí, como se fosse um tatu, abrindo túneis para tirá-la mais macia, ou conseguir torrões não encontrados na superfície.*<sup>15</sup>

Mercês engolia tanajuras, Ricardo engolia cobras; o avô passava dias sem dormir para provar que o sono não era necessário, mas não o fazia porque “a serra era negra, e ele acreditava que, se não vigiasse a tropa, ela e todos eles seriam tragados pela terra que se abriria”.<sup>16</sup> O pai deles, quando adolescente, “também passava noites em claro, porque, quando começava a dormir, ouvia vozes e sentia que levitava, e quantas vezes sobrevoou a cidade, causando espanto até ao bispo, que pediu à cúria alguém preparado para o exorcismo”.<sup>17</sup> Há ainda a tia Matilde, que foi encontrada toda ensanguentada em sua cama, com cacos de vidro dentro da vagina; a avó que começou a ler uma “carta, gritava e dizia que aquela era a maior de todas as desgraças” (a carta ou o ocorrido com a filha?); “e riscando um fósforo, ficou olhando o papel que queimava, enquanto lavavam a [...] tia. Depois ela começou a rir, ria e olhava para tia Matilde, com o corpo nu e todo sujo de sangue”.<sup>18</sup>

Nesse último fragmento, o narrador-personagem traça uma genealogia familiar para comprovar o absurdo de ele estar ali preso, já que muitos membros da família padecem de um comportamento esquizo. Por que razões ele, que se imaginava um peixe, foi capturado com redes e máscaras, sem poder se defender? Ao remeter ao momento e à

forma como foi capturado, emerge a certeza de que o narrador-personagem está num hospício e, desse lugar à margem, exerce seu verbo delirante, quando o leitor é instigado a decifrar a metáfora do título: “só vejo a luz quando atravesso as paredes”. Atravessa as paredes por que sai do quarto para tomar banho de sol ou por que, como um fantasma, tem o poder de as transpor?

Por fim, Rui Mourão afirma que a “linguagem altamente metafórica completa a visão expressionista da realidade...” Com certeza, a linguagem é metafórica do ponto de vista do enunciado, não do ponto de vista da enunciação; me parece melhor dizer que é delirante, não expressionista. O recurso ao fragmento, a quebra da linearidade, a repetição de cenas com algumas variações produzem uma torção discursiva — resultando em imagens inusitadas a revelarem um recurso à memória —, mas estruturada para explicitar um estranhamento, a superposição de tempos e diferentes fases da vida apontando para uma lógica bastante subjetiva. Esses fragmentos mnemônicos, caoticamente ordenados, remetem à condição do narrador-personagem, mas ao leitor isso só é dado saber quando chega ao último fragmento e toma conhecimento do espaço onde ele fora recolhido. Santa Marta, portanto, é o espaço do qual se fala, para onde a memória vai, em busca dos acontecimentos que lhe chegam em turbilhão:

*Do que lembro, quase nada além do bar onde eu, dois colegas e uma mulher, por certo a amante do Marcondes, tomávamos uma cerveja; da luz que se apagou em seguida e dos gritos, garrafas que voaram e um silvo que, até hoje, corta os meus ouvidos e invade minha cabeça.*

*Sem conseguir falar, por mais que tentasse, notei, depois de limpar o sangue da bota, que um pedaço da minha língua estava pregado em uma cerca e os passarinhos, entre bicadas e voos repentinos, a disputavam.*

15 Ibid., p. 78.

16 Ibid., p. 90.

17 Ibid., p. 91.

18 Ibid.

Meus dedos, que só mais tarde notei que faltavam, vi-os flutuar presos por um cordão como um pêndulo que, descoordenado, não consegue marcar os segundos; estavam roxos e moscas e vermes os devoravam.

Não sei há quanto tempo estou aqui rodeado por este cão que vez por outra me traz comida, ou lambe as minhas feridas que, sem remédio, tomam conta do meu corpo, e eu, que a princípio pensei em fugir, vejo à minha frente o leproso que certa vez tentou me abraçar e morder a minha boca. Ele era magro, todos os seus membros sangravam e os cães, como agora o fazem comigo, também tiravam pedaços em seu corpo.

Mas, descoberto o plano e bloqueado o túnel, tive as mãos e pernas acorrentadas por mais que negasse perante os juízes não ter sido eu, mas sim um coelho asmático que vivia a tremer a um canto, o responsável pelo plano.

O próprio cão, que às vezes me auxiliava, foi afastado e em seu lugar, com fuzis e metralhadoras, vieram outros que dia e noite, entre rosnados e ameaças, se revezavam a um toque especial de corneta. E, em seguida, sob as ordens de um superior, vão para os fundos do pátio onde até altas horas, entre risos e piadas, bebem e tocam violão.<sup>19</sup>

O passado é recuperado através de acontecimentos descosturados, sem relação lógica entre si, com desdobramentos de imagens que se confundem inclusive com o tempo da enunciação. A primeira imagem que se apresenta remete ao passado: é uma cena de bar, onde uma briga acontece. Na sequência, o narrador-personagem anuncia o corpo mutilado sendo devorado por vermes e moscas. Interpõe-se a essa descrição a afirmativa: “Não sei há quanto tempo estou aqui”, que, dita no presente e fazendo uso do dêitico, cria uma ambivalência. O verbo “estou” refere-se ao tempo do enunciado ou ao tempo da enunciação? No bar ou onde foi lançado após a briga? E o “aqui”, onde seria? No bar? Na prisão? No hospício? Ou num leprosário? Um leproso aparece desavisadamente, sendo antecedido pelo cão que lambe as feridas do narrador-personagem, remetendo à tradição popular de que cães curam feridas de leprosos. Mas

aqui, ao contrário do costume conhecido, os cães tiram-lhe pedaços do corpo.

Ainda nesse fragmento, o leitor fica sabendo que um plano foi a causa de o narrador-personagem ser levado a julgamento e supostamente condenado, dado o fato de estar recluso. Em seu argumento, atribui a um coelho asmático a responsabilidade pelo projeto incógnito. Que coelho seria esse? Alguém com esse apelido ou o animal? Na cena seguinte o mesmo cão do episódio anterior o auxilia. Mas em quê? O animal é substituído por outros, que vêm armados, os quais riem, contam piadas, bebem e tocam violão. Seriam mesmo cães ou seres humanos que, na percepção delirante desse narrador-personagem, figuram como cães? Há nesse excerto uma descontinuidade temática, ao mesmo tempo em que determinadas retomadas, as quais poderiam soar como retorno coesivo, desdobram-se em imagens vertiginosas e aparentemente desconexas.

Outro aspecto que me chama a atenção nesse livro é a estética do fragmento que, segundo Omar Calabrese, em *A idade neobarroca*,

é um espalhar evitando o centro, ou a ordem, do discurso [...]. O fragmento como material criativo corresponde também a uma exigência formal e de conteúdo. Formal: exprimir o caos, a causalidade, o ritmo, o intervalo da escrita. De conteúdo: evitar a ordem das conexões, afastar para longe ‘o monstro da totalidade.’”<sup>20</sup>

Essa estética impõe um ritmo outro de leitura, coadunando com uma escrita que produz a descontinuidade e efeitos de sentido deslocados, transbordantes, refletindo a complexidade da abordagem temática.

Retomo, neste momento, outra fração da apresentação de Rui Mourão a *O sol nas paredes*: “Ao mesmo tempo em que exprime a violência e a brutalidade do ambiente primitivo das zonas rurais, Carlos Herculano Lopes parece tocado de nostalgia pelas transformações que ao campo vão sendo impostas pelo

19 Ibid., p. 44.

20 CALABRESE, apud AMORIM, 2013, p. 161.

progresso”. Chama a atenção o crítico tratar Santa Marta, um município regido pelas leis abstratas do estado, de “zona rural” e, mais do que isso, “primitiva”. Parece que o uso dos termos “violência” e “brutalidade” atraíram, por uma questão semântica, os acima mencionados. Em razão dessa provocação, quero, neste momento, discutir a violência explicitada nas quatro narrativas como componente de uma civilização que se barbariza, em contraponto à ideia que vigorou na literatura regionalista brasileira, desde seu surgimento no Romantismo, de que o sertão (as zonas rurais) é lugar da barbárie, enquanto na cidade poreja civilização.

Para Jean Starobinski, a civilização

é um “conceito unificador” das luzes em que convergem valores e práticas eminentemente urbanos, abrandamento dos costumes, educação dos espíritos, desenvolvimento da polidez, cultura das artes e das ciências, crescimento do comércio e da indústria, aquisição das comodidades materiais e do luxo.<sup>21</sup>

Por oposição, a barbárie seria “tudo que parece ser próprio do campo e avesso à cidade: isolamento das famílias, trabalho braçal, matas virgens, inexistência de escolas, de política, de instituições públicas em geral”.<sup>22</sup> Algumas passagens das quatro narrativas serão analisadas nessa perspectiva. Início por *O sol nas paredes*:

Este mesmo passarinho, que ainda hoje está fedendo no meu quarto; pois prometi que, enquanto não o vingasse, ele não seria enterrado. E não adiantaram os protestos de minha mãe, nem as ameaças de meu pai dizendo que eu ficaria com febre, chiado no peito, e coisas assim: herdadas dos mortos.

Sem oscilar, amarro a primeira corda, tenho cuidado para que ele não escape. A segunda, eu a passo em volta da primeira. Porque sendo assim, ao dar a última laçada, terei certeza que tudo sairá bem.

E pelo que, agora, com prazer ponho em prática, perdi noites de sono, rolando de um lado para outro, vendo figuras em minha frente, sentindo o molhado da urina, e a catinga do morto, além das picadas das formigas, que em situações como estas não me deixam em paz.

Tenho-o (o gato) entre as mãos. Minhas irmãs, que desistiram de salvá-lo, voltaram para casa. Minha mãe não ficará sabendo, e por aqui, a esta hora, não passará ninguém. Pois roçando-lhe os bigodes, pensarão que lhe faço carícias.

Meus lábios tremem, mas meus dedos estão firmes. Quase não respiro e, se o faço, confesso que é por instinto. Como não sei o que me acontecerá, nem qual será a reação que terei quando, ao deitar-me, sentir o peso de duas mortes.

Mas agora, neste instante, quando lhe passo a terceira e última corda, isto me preocupa. Mesmo porque, nada mais poderá ser feito. Pois o gato, que matou o meu pintassilgo, fixa-me com dois olhos vidrados.<sup>23</sup>

O planejamento meticuloso da vingança à morte do passarinho, praticada por um gato, faz o narrador-personagem passar noites insone e a ação, idealizada passo a passo, lhe traz prazer, além de demonstrar a consciência da violência que executa, por isso o faz longe de olhos alheios. Fisicamente há uma contenção, devido à incerteza sobre as consequências do plano urdido e executado, principalmente por não ser essa a primeira morte que pesa em suas costas. Que outra morte seria a primeira? De outro animal ou de um humano?

A expressão “mas agora, neste instante” denota o presente da cena de violência e a confirmação dessa vingança advém dos olhos vidrados do gato estrangulado por três cordas amarradas em seu corpo. Considerando que certa clareza da estrutura narrativa só é alcançada ao final, a qual já foi aqui antecipada, fica explícito que a ação se desenrola como fluxo de memória; portanto, é passado o tempo da ação, presente o tempo de sua narração — e presente atemporal para o leitor, o qual sempre lerá o texto reatualizando o planejamento e a execução no ato da leitura, e também por ainda não saber se tratar do relato de um homem recluso em uma casa de tratamento.

21 STAROBINSKI, apud MORAES, 2003, p. 5.

22 MORAES, 2007, p. 12.

23 LOPES, 2000, pp. 11–2.

Outro destaque é para a seguinte cena: “Ele estava no meio. De um lado, o cabo. Do outro, um soldado. Esse, magro e de bigodes, tinha um fuzil nas mãos, que tremiam. Cuspia constantemente no chão vermelho e duro de Santa Marta que, àquela hora, pode-se dizer, estava deserta.”<sup>24</sup> Quem é esse “Ele” que inicia o fragmento nove? Sem retornar ao fragmento oito não se saberá a quem o narrador se refere. Essa parte, também narrada em terceira pessoa, relata um episódio de extrema violência praticado contra doze jovens que jogavam birosca na rua. Tiros de carabina são disparados deixando quatro mortos e outros feridos. O fragmento se inicia assim: “Atravessou a rua debaixo de olhares e vozes que não entendia, como um delegado a comandar todo um destacamento de cem praças”<sup>25</sup>—e permite inferir que o “ele” que principia o fragmento nove reporta à personagem que atirou contra os jovens. O fragmento oito também informa sobre o estado de alucinação do assassino, que andava

com todas as espécies de parasitas no corpo, uma trepadeira florescendo em seus braços, mudas de gameleiras saindo por suas orelhas, anus catando carrapatos em seus olhos, bem-te-vis apontando para os soldados de Herodes a moradia de Cristo, ter de carregar uma carabina que só lhe causava desgosto, como disparar doze vezes seguidas contra um grupo de jovens que jogavam birosca para não ficar em suas casas cheirando pós e fumando ervas, muito piores que as que nasciam em seu corpo, porque além de arrebentar os seus pulmões e acabar com suas saúdes, ainda provocavam alucinações como assistir ao desembarque de um navio no Rio Suaçuí, conforme uma jovem estudante havia lhe revelado, porque impedido de conversar com seus amigos, havia se refugiado em seu quarto, apagado todas as luzes e fechado todas as janelas, para depois fazer uso das ervas e pós, que só faziam efeitos estranhos e provocavam reações, como enxergar tudo azul, ou o mundo coberto de roxo e submerso pelo poder das águas. Então, ele, como delegado, não gostava de ver a juventude viciada, mas como era submisso fazia o que lhe ordenavam, como atirar contra rapazes matando

quatro deles e deixando outros feridos, tendo que revestir-se (*sic*) em armadura de cavaleiro ante o choro das mães que se abraçavam aos filhos mortos rogando-lhe pragas como aquela que havia pegado, que era seu destino andar com parasitas no corpo, com os piolhos infernizando sua pele, as mudas de gameleiras brotando em seus ouvidos e o impedindo de escutar os rumores da revolta, os anus catando carrapatos e arrancando-lhe bernes no nariz e, além de todos estes aborrecimentos, ainda andar com a arma, prender muitas vezes por dia os peixes que rebelavam instigados pelas garças que defecavam em suas botas para o alimento da terra, enquanto seus membros cobriam-se de escamas, as sanguessugas a cada dia aumentavam, o jogo ressurgia nas praças e os frutos apodreciam em suas mãos.<sup>26</sup>

Essa longa citação é reveladora não só do gênero literário e reafirma o estilo delirante da escrita, mas também confirma a coincidência de identidade entre o “eu” que narra e o “ele” que é narrado. São a mesma personagem o homem cujo corpo se infesta de parasitas e aquele que acredita ser um peixe, resultado da praga que lhe rogaram as mães das vítimas. Voltando ao fragmento nove, o “ele” inicial só pode se referir ao narrador-personagem, que se desloca da primeira para a terceira pessoa do discurso, criando um distanciamento e se vendo como outro na cena que rememora, o que não deixa de ser de certa forma verdadeiro, já que entre o homem que desferiu os tiros e o que narra há uma distinção. O primeiro, “que não gostava de ver a juventude viciada”, era submisso às vozes que comandavam e ordenavam seus atos, enquanto o segundo é o homem que conta histórias, que consegue refletir sobre a violência praticada, a despeito de não reconhecer ou de não identificar a razão pela qual está há dez anos encarcerado, já que acredita ter sido levado para o hospício, por seus irmãos, porque desejava ser peixe.

24 *Ibid.*, p. 21.

25 *Ibid.*, p. 19.

26 *Ibid.*, p. 20.

O fato de no fragmento 4, analisado acima, o narrador-personagem dizer que carrega duas mortes reforça esse não reconhecer-se como autor das mortes dos jovens, pois o homem que executa o gato parece estar em plena consciência, enquanto o que mata os rapazes é outro, provavelmente em surto psicótico. Daí, ao sair do estado de delírio e se vir escoltado por policiais, não se reconhece na cena, agredindo aqueles que lhe acompanham, como se lê na sequência do fragmento 9: “Ele tentou reagir. Acertou um soco no cabo e um pontapé no soldado. Além de dizer algumas palavras que nós, que estávamos escondidos, não conseguimos escutar. Embora tudo fosse silêncio, a terra estivesse rachada, e os passarinhos mortos.”<sup>27</sup>

Chama minha atenção nesse excerto o pronome “nós”, no qual o narrador se inclui, por dois motivos. O primeiro deles porque fica explícito que há uma falsa terceira pessoa, já que esse sujeito que se esconde da cena e se camufla no pronome é quem narra. Por um lado, incluindo-se no narrado como aquele que testemunha os acontecimentos, o narrador em terceira pessoa atua como um repórter, contando o que viu a partir de determinado ponto de vista. Portanto, faz um rerrelato. Mas, por outro lado, o “eu” que o “nós” esconde despista, afasta o leitor de inferir que o sujeito que narra e o que dispara a carabina são uma única e mesma pessoa. Mas ao cruzar informações do oitavo, nono e trigésimo oitavo fragmentos, nesse jogo complexo de vozes discursivas, as pistas que ali são colhidas revelam a identidade entre o “ele” narrado, o “eu” que narra e o “eu” aparentemente protegido pelo “nós”.

*A dança dos cabelos*, romance contemplado com o prêmio Guimarães Rosa, em 1984, e com o prêmio Lei Sarney, como autor revelação, em 1988, também segue a estética do fragmento e a narração em primeira pessoa, mas aqui são três vozes: a de Isaura-avó, a de Isaura-filha e a de Isaura-neta, esta última responsável pela escrita do relato, preservando as vozes de suas ascendentes, conforme diz: “É infinita a solidão que sinto agora que acabei de fazer estas anotações que ainda não sei se irei mandar para você”.<sup>28</sup> Nessa narrativa, a violência se manifesta de diversas formas: assassinatos, atitudes extremamente machistas, estupro, banimento de pessoas, chacina etc.

Deter-me-ei na chacina perpetrada contra a família da avó da narradora-personagem. Antônio, que viria a ser seu avô,

acompanhado por jagunços, a maioria buscados na Bahia, [...] mandou que cercassem a casa e que se iniciasse o tiroteio. Quando aos gritos, que se confundiam com os latidos dos cães e montados em seus cavalos ou em bestas, os que cumpriam as suas ordens primeiro atiraram em um meu primo que se chamava Tarcísio e que morreu abraçado a uma carabina, ao tentar uma melhor posição no alpendre, onde também caíram, defendendo a nossa casa, o meu pai e três dos meus irmãos.<sup>29</sup>

A violência praticada nesse romance segue padrões tipicamente coronelistas: são contratados jagunços de outro estado; portanto, matar é uma profissão. Matam porque recebem para isso. Não há qualquer questão afetiva envolvida com o que fazem. Para garantirem o sucesso da empreitada, cercam a casa cobrindo todos os possíveis pontos vulneráveis. Morrem os homens, que estão nesses pontos estratégicos; sobram as mulheres que, escondidas, experimentam a tensão de um silêncio agônico:

Eu (Isaura-avó), mamãe e duas empregadas ficamos dentro de um caixote, em um quarto dos fundos, até que se passaram muitas horas. E quando tudo já parecia terminado e a nós só restava rezar e pedir a Deus pelas nossas vidas, o silêncio foi quebrado pelo relinchar de um cavalo, seguido pelo grito de um homem, a dizer: vasculhem canto por canto desta merda, porque, a não ser aquela mocinha morena, que deve estar com a mãe por aí, eu não quero que sobre mais ninguém.<sup>30</sup>

Isaura-avó é a única que sai viva do ataque porque, para ela, outros planos, não menos

27 Ibid., p. 21.

28 Idem, 1993, p. 8.

29 Ibid., p. 30.

30 Ibid.

violentos, haviam sido traçados. Na sequência do relato, outras filigranas daquele ataque vão sendo reveladas:

E mandou que incendiassem a casa. E que os corpos, depois de cortadas as cabeças, fossem jogados no rio. Ainda o ouvimos repetir: não deixem escapar a morena. E o fogo se alastrava. A fumaça ardia os nossos olhos. E uma cobra, que pulou dentro do caixote, foi estrangulada por minha mãe, que me apertava em seus braços. Deles, que tremiam, escorria um suor frio. Uma das empregadas, até então em silêncio, não se conteve mais. Começou a gritar: eu quero sair daqui! Eu quero sair daqui! E desta maneira, na hora em que as labaredas já atingiam o teto, fomos descobertas, retiradas do quarto por dois homens e levadas à presença do chefe que lhes disse: acabem logo com a velha e com estas duas moças. Mas a moreninha, podem deixar comigo, pois dela eu tomo conta.<sup>31</sup>

Fogo, destruição, corpos mutilados são meios através dos quais a violência ganha requintes, transformando-se em violência psicológica quando, sozinha, Isaura-avó tem que enfrentar Antônio, o mandante daquela chacina:

E eu senti como se fosse desmaiar. Tremia muito. Urinava nas calças, e ele mandou que eu chegasse mais perto, me ajoelhasse a seus pés e beijasse as suas mãos: pois, daqui para frente, você será minha. Mas, ao redor, tudo ardia. A fumaça entrava em meus olhos. Um cheiro doce invadia o meu nariz. A cabeça do meu pai, que se recusou a lhe vender as terras, separada do corpo, se encontrava a uns poucos passos de mim. A barriga do meu primo, que queria ficar conosco, mesmo se a sua mãe se recuperasse, estava furada. E os seus olhos, vidrados. E mais adiante, meio encolhido e sujo de bosta, eu reconheci um dos vaqueiros, que sorria com um buraco na testa e uma espécie de baba na boca. Mais para o fundo do quintal, para onde foram levadas, nada se ouvia que traduzisse a esperança de que mamãe e as duas empregadas pudessem estar vivas. E onde antes ficava a nossa casa, agora só restavam escombros e a quente poeira das chamas.<sup>32</sup>

Nesse excerto percebo outro tipo de violência sendo praticada: aquela que humilha e a constatação da personagem de que ninguém viria salvá-la. O pai teve a cabeça decepada, o primo tinha a barriga furada e os olhos vidrados, um dos vaqueiros estava a um canto sujo de bosta e com um buraco na testa; a mãe e a empregada tinham desaparecido; a casa tinha virado fumaça. Sem amparo de qualquer natureza, a jovem perde as referências sociais que lhe garantiam estar no mundo social e subjetivamente. Quando se acredita que tudo tenha chegado ao fim, mais um grau de crueldade é encenado, como se lê a seguir:

Mas à minha frente com aqueles dentes de ouro, o homem, com as mãos estendidas e um chicote em volta do pescoço, esperava que eu as beijasse. Enquanto os seus capangas, ao redor, olhavam para mim, que (sic) de cabeça baixa, me recusava a acreditar em tudo aquilo que só se converteria em realidade, para o meu desespero, quando um sujeito que mancava de uma perna e tempos depois eu soube que se chamava Jó, e em Paulistas havia matado um padre, chegou onde estávamos. E após tirar o chapéu, pedir licença e gaguejar um pouco, disse, repetindo três vezes a mesma frase: tudo pronto, patrão. (LOPES, 1993, p. 31).

Nesse momento, o rito parece se completar com o gesto extremo que Isaura deve realizar: beijar as mãos de Antônio, aquelas mãos manchadas com o sangue de sua família, para demonstrar reverência, sujeição, obediência. Revertendo a situação, Isaura-avó se enche de coragem, decide que precisa viver para se vingar, cospe-lhe na cara uma mistura de catarro e sangue. Antônio espanca-a até que ela se curve, o chame de senhor, beije suas mãos e boca, implore por sua vida, ou seja, curve-se, passando a ser, assim como as terras da família, propriedade daquele homem que a manteve por dez anos trancada num quarto vigiado por homens. Ali, ela era obrigada a trabalhar, trançando peneiras que eram diariamente recolhidas por uma negra.

31 Ibid., p. 30.

32 Ibid., pp. 30-1.

Antônio, frequentemente, destrancava o quarto, obrigava Isaura-avó a lhe dizer “eu te amo” e a estupra em seguida, como fizera no dia em que dizimou sua família. Isaura-avó teve quatorze filhos; a mais nova, Isaura como ela, era mãe da narradora de mesmo nome. Pouco antes de morrer, a avó, que nunca conseguira se vingar do marido, conta para a neta a história acima mencionada, que manteve por toda vida em segredo.

Em *Sombras de julho*, romance narrado a muitas vozes, Fábio recebe cinco tiros de Jaime, amigo de escola, devido a uma disputa entre seus pais — Horácio e Joel — pela partilha de água e permanência no negócio da madeira, desejada pelo primeiro e impedida pelo segundo. O confronto ocorre quando Fábio decide enfrentar o oponente paterno e é alvejado pelo amigo que, por sua vez, é obrigado pelo pai a matar o companheiro das muitas aventuras de infância:

quando chega à fazenda de Joel e atravessa a primeira ponte, uma segunda, que é menor, e avista dentro do pátio os três homens e diz a eles, eu vou passar, já três armas, engatilhadas, estão apontadas para ele e a resposta é uma só: aqui você não passa, seu filho da puta! E quando, ainda em cima do cavalo, perplexo e sem querer acreditar, sente que está baleado, e tudo começa a rodar, a sua primeira reação, desesperado, foi implorar que não o matassem, pois queria viver. Mas em seguida, instantes apenas, ao sentir que tomou o segundo tiro, o terceiro, o quarto, o quinto, talvez o sexto, e ver que a morte, através de Jaime, se aproxima, e que aqueles homens, aos seus olhos, não são mais que três vultos, sombras que dançam à sua frente, e também têm medo, uma espécie de alívio vai apoderando-se dele.<sup>33</sup>

Pelo descrito na cena, Fábio já era esperado e é recebido a balas, vindo a cair do cavalo:

está deitado neste esterco sujo, ingloriamente, esvaindo-se em sangue, e com tantas balas no corpo: duas no peito, duas na barriga e a outra bem no meio da mão, pois você, na hora do desespero, estendeu-a para o Jaime, que não parava de atirar, pedindo clemência; ele, que

disparava como um louco; ele, o seu antigo colega de escola, das brincadeiras, de banhos no rio dos Espelhos e dos jogos, e, agora, o homem que o está matando, e a quem você, como um verme, está pedindo, não faça isso!, não faça isso!, pois eu estou muito novo para morrer. Mas agora é ele, que chorando e também desesperado, está do seu lado, e presta-lhe socorro, e pede-lhe perdão, enquanto o deita no colo, se suja com seu sangue, e diz a você que não queria matá-lo; ah, Fábio!, são tudo imagens, você apenas delira e gostaria que fosse verdade, mas não é; pois agora que, deitado neste chão duro, longe da sua casa e dos seus, você vai revivendo tantas coisas.<sup>34</sup>

Agonizando, Fábio relembra coisas da sua vida, como a professora por quem fora apaixonado e, delirando, supõe que o amigo, arrependido, pede-lhe perdão. Essa cena, que dividi em duas partes, é o mote para o enredo de *Sombras de julho*. O desenrolar dos fatos demonstra como a violência pode assumir formas cada vez mais perversas, produzindo verdades indesejadas para uns, favoráveis a outros. O corpo de Fábio, misturado à bosta de boi e à lama, é recolhido por seu pai, sem que a polícia tenha feito uma perícia na cena do crime. O cabo que estava inicialmente à frente do caso, fora negligente. Já pensando em se aposentar e porque nunca se acostumara às tragédias que faziam parte da sua profissão, desconsidera os procedimentos necessários para início das investigações. O pai da vítima reclama de seu empenho, mas o cabo, já sabendo que receberá uma proposta de Joel, mandante do crime, decide confirmar a versão apresentada por este de que houve tiroteio e de que Fábio foi alvejado apenas com dois tiros, e não com cinco, em legítima defesa. Assim, com o revólver da vítima na delegacia, constata a que a arma está cheia, retirando dela três balas e confirmando para o capitão a versão criada por Joel. O médico legista, que faria a perícia no corpo, estava viajando sem data para voltar.

33 Idem, 1994, pp. 14–5.

34 Ibid., pp. 15–6.

Vê-se que uma outra verdade vai sendo tramada, substituindo, ponto por ponto, os acontecimentos daquele dia de julho. As testemunhas moravam na Fazenda dos Maia e confirmaram a versão criada, inclusive a de que a vítima fora atingida por dois tiros de Alcides, empregado da propriedade. Todos recebem instruções do que dizer ao capitão e ao juiz no dia do julgamento. Mas uma testemunha não seria comprada. Em seu depoimento, Mirtes “disse que estava na parte de cima do pátio na hora em que tudo aconteceu e, escondida atrás de uma pedra, pois não queria morrer, pôde ver quando Jaime, e só ele, atirou muitas vezes no Fábio, que caiu pedindo socorro, e sem disparar uma única vez. E ainda completou: nem com o revólver não mão ele estava...”<sup>35</sup> A despeito de esse depoimento desestabilizar o processo, Joel prossegue firmemente na construção de uma versão que livre a si e ao filho da cadeia. O advogado prepara Jaime para sustentar a versão criada de que Fábio agrediu primeiro e que Alcides matara para defender o patrão.

Com a volta do médico legista, tempos depois, é realizada a exumação do corpo para confirmar que fora atingido por duas balas de calibre 38, ficando claro que o legista fora comprado por Joel. O juiz também aceita suborno e conduz o julgamento absolvendo dois dos acusados: pai e filho. Alcides, por sua vez, fora condenado a uma pena leve. Na cadeia, cumprindo sentença, acreditava que receberia dinheiro por ter assumido o crime, mas morreu pelas mãos de um detento na mesma cela; em Ingaí corre a história de que foi Joel o mandante. Em suas reflexões, lone, sua esposa, também demonstra acreditar nessa versão:

*Disseram, nos dias de sua morte [de Alcides], que tudo não passou de uma discussão à-toa, por causa de um prato de comida, derramado por um companheiro de cela. Quanto a isso, eu tenho as minhas dúvidas, e prefiro acreditar que a decisão de matá-lo, com medo da verdade, depois, já estava tomada por Joel, muito antes que o empregado imaginasse, tamanha era a devoção que tinha pelo meu marido. Também, quando colocaram o homem junto dele, tudo já devia estar combinado com a polícia.*<sup>36</sup>

Aqui se vê até onde vai o poder maquiavélico de Joel, pois o assassino, condenado a quase cem anos de prisão (o mesmo de *A dança dos cabelos*, chamado Jó, e contratado por Antônio), seria em breve transferido para Ribeirão das Neves. Mirtes não comparece ao julgamento; dias antes fora expulsa da cidade, sob o risco de ver sua família pagar por sua insubordinação. A absolvição do mandante e do executor transforma, na visão de Horário, seu filho em algoz e os criminosos em vítimas, revelando a prática comum de não condenar quem tem dinheiro e influência política.

As consequências desse ato violento reverberam ainda por muito tempo. Joel suicida-se. Helena, a mãe de Fábio, é internada numa casa de saúde em Belo Horizonte e posteriormente em Barbacena, após uma fuga que a leva direto para Rosas Brancas, pacata cidade onde encontra Jaime e o mata.

*O último conhaque* é a única das quatro narrativas com narrador em terceira pessoa. Relata a história de um homem não nomeado, que retorna a Santa Marta depois de quase trinta anos para o velório da mãe Maria Lucas Lasmar. Seu regresso, tão logo sabido, causa movimentações na vida de Rodrigo Lima, que, a mando do tio, Rogério Lima, assassinou o pai desse homem que, pouco antes de ele partir de sua cidade natal, com o compromisso firmado com a mãe de nunca mais regressar, nem mesmo para o velório dela. Mas o filho regressa, o que provoca em si uma série de recordações e o desejo de lembrar como era o pai. Rodrigo, já bem situado na vida política da cidade, sente naquele retorno uma ameaça e planeja matar o filho do doutor Juko Lucena.

O filho conhece quem era o pai pelo que a mãe contava nas viagens que fizera a São Paulo para visitá-lo. Ele

*era médico, faria trinta e nove anos quando morreu, não tinha parentes em Minas, nunca falava dos seus que haviam ficado no norte, bebia muito, de tudo, fumava mais ainda, e adorava política: único assunto que realmente o empolgava e sobre o qual (sua mãe lhe contara) ele falava*

35 Ibid., p. 66.

36 Ibid., p. 99.

horas seguidas, dono de argumentos e de um discurso que, de tão seguros, conveniam com facilidade e encantavam até os adversários, que se calavam para ouvi-lo. “Ele tinha esse dom”, sua mãe também falou, completando em seguida, e não sem uma pontinha de orgulho que, sem querer, deixava transparecer: “Parecia um Carlos Lacerda.” E por causa da política, porque iria se candidatar a prefeito de Santa Marta, ele foi baleado na escada de sua casa, dias após a convenção do partido, a então UDN, que acabou indicando-o por ampla maioria e com a certeza de que, daquela vez, reconquistaria a prefeitura, há mais de duas décadas nas mãos dos adversários, ou melhor, sob o mando de um único homem: Rogério Lima. Seu pai levou três tiros, todos nas costas, e cambaleou sala adentro já sem o jogo das pernas, arrastando-se e olhando para sua mãe, para sua irmã e para ele, como se pedisse socorro, até cair em cima da mesa, depois de jogar algumas cadeiras no chão e de ser amparado por sua mãe, que gritava desesperada. E morreu sem dizer uma só palavra.<sup>37</sup>

A rivalidade política e o receio de perder o poder fizeram com que Rogério Lima planejasse o assassinato de Juko Lucena e pusesse o sobrinho para executar. Os três tiros nas costas indicam que a vítima estava desprevenida e morre sob os olhos da família, que, desesperada, testemunha impotente sua morte. A mãe também conta ao filho quem era o assassino:

Rodrigo Lima, o assassino de seu pai, alguns anos depois que o matara e logo após sua volta para Santa Marta, se metera em outros crimes, mas sempre como mandante, pois, não só pela covardia como também pela posição que já ocupava na cidade, não podia mais ter participação direta em mortes ou em outros desmandos tão próprios não só dele mas também de toda a sua família, que tudo sempre fez para se manter no poder. “O poder, meu filho, sempre o poder”, sua mãe lhe disse. Poder este que Rodrigo herdou de seu tio, Rogério Lima, este sim, o verdadeiro responsável pela morte de seu pai.<sup>38</sup>

Devido à sua posição, Rodrigo não mata mais, mas manda matar. O poder lhe impede de sujar diretamente as mãos, poder herdado, talvez, como prêmio por ter matado outrora o oponente político do tio. E assim o destino político de Santa Marta vai se perpetuando nas mãos dessa família, que refina os modos de praticar violência, mas nunca deixa de fazê-lo. Tanto é que o retorno do filho de Juko Lucena faz com que Rodrigo aja e contrate Lúcio Santos e seus homens—Valdeir, Nivaldo e Rui—para matarem o viajante. Antes, porém, de empunharem qualquer arma, outras práticas violentas são utilizadas para, num requinte de tortura psicológica, intimidar o alvo. Na primeira delas os matadores utilizam um cachorro como aviso, conforme se lê a seguir:

quando apaga a luz [da cozinha], ele ouve, vindo do terreiro, um baque surdo, parecido com alguma coisa que tivesse caído ou se soltado de algum lugar. “Teria sido um galho da pitangueira?” E, nos instantes seguintes, ainda inseguro, resolve sair para ver e, devagar, muito devagar, começa a abrir a porta. Leva as mãos à boca e recua aterrorizado quando vê ali, na sua frente, todo coberto de sangue mas ainda vivo, um pequeno cachorro negro, que também estava com um dos olhos arrancados mas ainda preso por uma fina membrana, formando um quadro de horror. E então ele ouve uma voz dizendo “Isso é apenas o começo...”<sup>39</sup>

Na manhã seguinte a esse episódio, um bilhete é deixado debaixo da porta com o aviso de que ele teria quarenta e oito horas para deixar a cidade se não quisesse morrer picado, e sua família também, como o cachorro. O homem sente medo e pensa em partir. No dia da partida, a prima Maria Tereza, que o acompanhara desde sua chegada, vai à casa dele se despedir e encontra, sobre a mesa, um bilhete com o seguinte dizer: “Prima, tome esse último conhaque por mim.”<sup>40</sup> Ela corre para o quarto e encontra

37 Idem, 1998, pp. 14–5.

38 Ibid., pp. 19–20.

39 Idem, 1994, p. 92.

40 Ibid., p. 141.

a cama de casal desarrumada e, em cima dela, ao lado da antiga arma e, espalhadas entre os lençóis, estavam várias cartas que Maria Tereza, sem querer acreditar no que elas revelavam, foi lendo estarrecida. O homem, com uma expressão tão perplexa quanto a sua, os olhos abertos e já muito pálido, tinha uma pequena mancha vermelha no peito, bem em cima do coração.<sup>41</sup>

E aqui a última das violências: o homem, pressionado e torturado psicologicamente, não espera que o matem, ele mesmo tira a própria vida, pondo fim ao medo que tivera de ser alvejado pelo assassino do próprio pai.

Feita essa apresentação de algumas cenas de violência nas quatro narrativas, passo agora a algumas reflexões sobre o tema, retomando os conceitos de civilização e de barbárie, entendida aqui como sinônimo de violência. Se, num primeiro momento, a barbárie está para o mundo rural, lugar de isolamento, sem acesso a escola, às benesses da política etc., Santa Marta não se enquadraria nessa definição, já que é um município ordenado pelas leis do estado, inclusive palco de disputa política em *O último conhaque*, portanto, dotado de modos urbanos e de brandos costumes. Ingaí, pequena cidade no sul de Minas, é um município rodeado de fazendas. O que dizer então das práticas violentas realizadas nessas duas localidades por diversos modos e requintes? O que me parece que pode surgir como uma possível resposta a essa questão é que a barbárie não é um problema mais do espaço, como defendido pela literatura do século XIX, mas do indivíduo, como tentarei argumentar.

No caso de *O sol nas paredes*, o narrador-personagem mata o gato que matou o passarinho. Estaria ele combatendo um ato violento com uma atitude violenta? O gato, ao matar o pintassilgo, está praticando uma violência, uma barbaridade? Se penso do ponto de vista humano, sim; mas se penso do ponto de vista animal, talvez não. Teria o gato percepção do espaço que o rodeia? Teria ele matado o pássaro para se vingar? Teria o animal, assim como o narrador-personagem, planejado meticulosamente a morte do pintassilgo? Não me parece que essas sejam ações comuns aos animais, que não têm, como o homem, poder e controle sobre o

mundo. Mas a morte do gato traduz violência e o narrador-personagem tem consciência de que pratica um ato violento, tanto que o faz fora do alcance de outras pessoas, porque há, por parte desse sujeito, certo poder sobre o mundo, como o de discernir entre o que é ou não violência.

É também possível comparar o narrador-personagem ao gato. Quando ele disfire os tiros contra os 12 jovens, assim como o gato, não tinha poder sobre o mundo à sua volta, ou consciência da existência de um mundo para além de si, razão pela qual age em praça pública, diferente de quando estrangulou o gato. Portanto, ao voltar do surto, não reconhece em si o homem que praticou ato tão bárbaro.

Os homens de *A dança dos cabelos*, *Sombras de julho* e *O último conhaque* têm entre si algo em comum: são homens que planejam e mandam matar, cujas “maneiras e repertório civilizados são exterioridades, máscaras, falsificação”.<sup>42</sup> Nesse aspecto, quando o narrador-personagem de *O sol nas paredes* planeja matar o gato, aproxima-se de Antônio, Joel, Rogério e Rodrigo, quando este, numa outra fase da sua vida, elabora um plano para matar o filho da vítima que fizera outrora, mas deles se distancia quando executa o felino, aproximando-se dos executores, como Jaime, Rodrigo e os matadores contratados por Antônio. A diferença está no fato de que o narrador-personagem não executou o gato a mando de alguém; não há para ele qualquer pena, já que matar animais não era caracterizado crime, mas não deixa de ser um ato violento.

Comparando os mandantes dos crimes com os executores, há que se observar que, no caso de Jaime, este fora obrigado pelo pai, que queria fazer dele um Sanches como ele, e não um Miranda como a mãe. O filho se iguala ao pai quando se torna assassino do amigo de infância. Rodrigo, quando mata Juko Lucena, o faz a mando do tio; foge e volta tempos depois para Santa Marta e se estabelece como político. Parece que o poder sobre a cidade é o prêmio pelo serviço executado. Os matadores de *A dança dos cabelos* sequer têm nomes; são apenas executores de

41 Ibid., p. 142.

42 MORAES, 2007, p. 12.

um serviço para o qual foram pagos, assim como os homens contratados por Rodrigo, que também vieram de fora, a despeito de não executarem o serviço. Que diferença pode haver entre os mandantes e os matadores? Pesam sobre os primeiros duas práticas criminosas: porque planejam e porque pagam para que se cumpra o planejado. No desejo de manterem as boas maneiras, manuseiam técnicas que lhes garantem a preservação de uma imagem falsa de homens civilizados. Esses dois perfis de homens se igualam porque as ações que praticam não lhes pesam na consciência, como ocorre com Jaime, que, ao puxar o gatilho, mudou para sempre o destino de sua vida, mas também se diferenciam porque uns podem comprar os serviços daqueles que só podem executar e têm nessa prática um meio de vida.

Antônio manda matar, acompanha de perto cada passo da ação e dela participa, porque, além das mortes, decapitação e incêndio realizados pelos jagunços, ele estupra, humilha, espanca, tranca, escraviza, toma posse de Isaura e das terras de sua família. Diferente dos outros mandantes, Antônio se coloca ao lado dos executores, além de estender tanto quanto possível suas práticas violentas, já que se torna marido de uma das vítimas. Nesse sentido, o casamento, um ato civilizado, pode ser visto como uma prática hedionda para a esposa, que tem que conviver com o homem que destruiu sua família.

Em *Sombras de julho*, Joel apaga a verdade elaborando outra no lugar. O cabo, o capitão, o legista, o juiz, a polícia e Alcides são subornados, com exceção de Mirtes, que, inicialmente, é a única testemunha que apresenta a verdade dos fatos, contrariando a narrativa elaborada por Joel. Como Mirtes não se curva, é expulsa da cidade. Esse episódio me faz lembrar Foucault, em *Do governo dos vivos*, que recorre à tragédia *Édipo rei* para tratar das relações entre governo e verdade, mencionando os mecanismos aletúrgicos que emolduram a peça e demonstrando os diferentes modos de extração da verdade.

No romance de Carlos Herculano Lopes há um jogo fragmentado em oito partes, que precisam se constituir na totalidade de verdade, razão pela qual todos aqueles que poderiam expressar uma fração dessa verdade são subornados, de modo a negarem qualquer

posição que impeça a verdade dos acusados de ser instituída. Exceção seja feita a Mirtes, cujo depoimento confronta diretamente essa verdade, motivo pelo qual não permitem que compareça diante do juiz. Mirtes recusa o vínculo que Joel estabelece com os demais, ficando como testemunhas apenas aqueles cujo depoimento ou ação ratifica a versão criada por ele. A palavra justa, portanto, é a do mandante; Alcides é condenado como executor, contrariando a ideia de que sobre os mandantes deveria recair sentença mais pesada, já que foram absolvidos. A verdade que é obtida, portanto, não mantém vínculos com o acontecido naquele dia de julho, já que Mirtes desterrada e Alcides morto não oferecem mais perigo. Foucault demonstra como na peça de Sófocles as metades da verdade têm uma escala descendente. Primeiro há “o nível do deus e de seu adivinho. Temos, em seguida, o nível médio dos reis, Jocasta e Édipo, que quase põem à vista o assassinato e depois, bem abaixo, os dois servidores, pastores e escravos, um, servidor coríntio do rei Políbio, o outro, servidor tebanos de Jocasta e Laio”.<sup>43</sup> No caso do romance, Joel e Jaime estão para o deus e seu adivinho; os subornados estão para os reis; Mirtes e Alcides estariam para os pastores. Exatamente por estarem num nível menos elevado nessa estrutura social é que sua palavra, a única que elucidaria verdadeiramente o fato, é silenciada.

*O sol nas paredes, A dança dos cabelos e Sombras de julho* são narrados em primeira pessoa e com tal singularidade que merecem ser observados sob esse aspecto. *O sol nas paredes* é dividido em 38 fragmentos, com 24 deles narrados em primeira pessoa e 14 em terceira, sendo que em dois fragmentos primeira e terceira pessoas dividem a voz narrativa. Contudo, ao se conhecer as condições em que o narrador-personagem conta sua história, evidencia-se que as ocorrências de terceira pessoa têm uma razão particular. Uma delas é porque ele, o narrador, se reporta a outras personagens que transitam pelo relato; a outra diz respeito ao fato de que esse narrador-personagem está internado num hospício e de lá conta, num ritmo delirante, os fatos que culminaram em sua reclusão. Há episódios, como o do tiroteio contra os jovens,

43 FOUCAULT, 2014, p. 32.

em que aparece uma terceira pessoa, mas que soa como um disfarce, um afastamento da cena narrada. Ao analisar comparativamente alguns fragmentos, percebe-se que a terceira pessoa do discurso remete ao homem em surto psicótico. Ao sair desse estado, não reconhece em si mesmo essa condição, passando a haver, portanto, duas vozes narrativas para um único narrador.

Em *A dança dos cabelos*, há uma narradora-personagem que escreve inscrevendo a si, a mãe e a avó como vozes que saem do estado de silenciamento em que se encontravam, criando uma tradição de mulheres, já que todas têm o mesmo nome, recurso comum à tradição patriarcal, que é aqui utilizado para ironizar essa mesma tradição. Isaura-avó quebra um silêncio de décadas para contar a história de violência que deu origem àquela família. Isaura-mãe conta não só sua história de assujeitamento a um homem que a trata como objeto, abandona-a, troca-a por outra, mas também como o recebe de volta e põe fim à vida dele. Isaura-neta é subtraída do convívio familiar para se tratar, por sugestão do padre que a estuprou. O surgimento individualizado dessas vozes revela um lento, mas necessário percurso de empoderamento pela palavra e de superação dessas experiências traumáticas.

*Sombras de julho* é narrado com várias vozes em primeira pessoa e dá a impressão de que as personagens estão prestando depoimento. Um aspecto interessante é que o primeiro fragmento é narrado por Fábio, que morre em seguida. Há também dois narradores em terceira pessoa, um que tenta costurar os acontecimentos e outro, com marcação em negrito, que se dirige a Fábio. Num fragmento desse primeiro narrador em terceira pessoa, lê-se que o cabo foi transferido para a divisa com a Bahia, aposentando-se anos depois e tornando-se dono de cinco fazendas, “escreveu um livro de memórias, recheado por estas e outras histórias, entre elas a do homem que matou o padre, foi excomungado e passou o resto da vida acorrentado em uma solitária na penitenciária de Neves”.<sup>44</sup> E aqui parece haver uma piscadela do autor para o leitor. Não seria esse homem o mesmo contratado por Antônio, em *A dança dos cabelos*, para matar a família de sua esposa? Isso demonstra que os matadores circulam, trabalham para muita gente e as histórias se cruzam.

O que percebo nessas narrativas de Carlos Herculano Lopes é a provocação ao debate das condições, modos e formas de narrar na literatura contemporânea. A voz em primeira pessoa e principalmente de onde ela emerge parecem questões a serem consideradas, principalmente porque as inúmeras vozes que emergem dos textos aqui apresentados, todas elas numa perspectiva polifônica, se afastam dos valores que correspondem a uma perspectiva patriarcal, pois as percepções de um esquizofrênico, de três mulheres, de três gerações distintas, vítimas de várias formas de violência, e a multiplicidade de vozes que emergem de *Sombras de julho* operam um desrecale na história da literatura brasileira recente, com narradores e narradoras descentrados, se contrapondo a uma tradição conservadora. Narrar passa a ser testemunhar e interpretar um tempo histórico que poderia ter sido condenado à mudez, mas se transforma na possibilidade de se contar e/histórias na perspectiva dos esquecidos.

44 LOPES, 1994, p. 67.

## REFERÊNCIAS

- AMORIM, Cláudia. A fragmentação do discurso e da palavra: a escrita delirante de António Lobo Antunes. *Matraga*, Rio de Janeiro, vol. 20, n. 32, pp. 115–72, jan./jun. 2013.
- BRANDÃO, Luiz Alberto. Espaços literários e suas expansões. *Aletria – revista de estudos de literatura*. Belo Horizonte, n. 15, vol. 1, pp. 207–20, jan./jun. 2007.
- CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. Capitalismo e esquizofrenia. vol. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *Do governo dos vivos*. Curso no Collège de France (1979–1980). Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*. Literatura e experiência urbana. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- LOPES, Carlos Herculano. *O sol nas paredes*. 3 ed. Belo Horizonte: Edição do autor, 2000.
- . *O último conhaque*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- . *Sombras de julho*. 3 ed. São Paulo: Atual, 1994.
- . *A dança dos cabelos*. 3 ed. São Paulo: Atual, 1993.
- MORAES, Anita Martins Rodrigues de. *O inconsciente teórico – investigando estratégias interpretativas de Terra sonâmbula*, de Mia Couto. São Paulo: FAPESP/Annablume, 2009.
- . *Os limites da civilização na escrita do sertão: um estudo das categorias civilização e barbárie em alguns romances brasileiros*. 88 fls. Dissertação (mestrado) em Teoria e História Literária. Campinas: IEL – Unicamp, 2002.
- STAROBINSKI, Jean. *As máscaras da civilização*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

# MURILO MENDES: O POETA PLURAL

WESLEY THALES DE ALMEIDA ROCHA

... porque dentro de mim discutem um mineiro, um grego, um hebreu, um indiano, um cristão péssimo, relaxado, um socialista amador.

Murilo Mendes, "Microdefinição do autor"

Nascido em Juiz de Fora, em 13 de maio de 1901, Murilo Mendes é um dos poetas mais fundamentais de nossa tradição literária, como também um dos mais surpreendentes. Seja pela complexidade de seu pensamento, a envolver perspectivas múltiplas e díspares, seja pela singularidade de sua linguagem, dissonante e extremamente metafórica, a obra desse autor mineiro continua sendo um desafio para qualquer leitor, mesmo o mais experimentado.

Poeta reconhecido, em nossa literatura, pela associação com o Surrealismo, Murilo Mendes encarnou, até o fim da vida, a figura do “franco atirador” ou, como se autodenominará em *Poliedro* (1972), a do “menino experimental”. Com seu verso “endiabrado, explosivo, irreverente”, como o caracterizou o crítico José Guilherme Merquior,<sup>1</sup> e com suas visões insólitas, a compor a imagem de um mundo em tensão, o poeta sempre se colocou a abalar as colunas da ordem, sejam as da tradição literária, sejam as da percepção da realidade:

**Mundo, campo de experiência dos demônios.  
Os demônios sitiam o plano inefável onde Deus pensa a harmonia do mundo.**<sup>2</sup>

Esse modo excêntrico de trabalhar o poema ficará como a marca deixada pela obra do autor na literatura moderna brasileira. Pelo modo singular como expressou os dilaceramentos da vida moderna, a poesia de Murilo Mendes teria sido deflagradora de um radical senso de modernidade a partir do qual lhe tocou realizar uma renovação mais ampla da nossa lírica.<sup>3</sup> Contrastando com os modelos de “uma tradição estabelecida no predomínio do sentimental-convencional, sem arestas nem conflitos, sem asperezas de expressão e sem sustos de comunicação”, a poética desse autor mineiro provoca, segundo as palavras de Merquior, um “descarrilamento” no leito da lírica tradicional de língua portuguesa, alargando e desajustando em muitos planos o seu complexo de problemas e códigos estéticos.<sup>4</sup> Por isso Murilo será apresentado por Manuel Bandeira como “talvez o mais complexo, o mais estranho e seguramente o mais fecundo poeta desta geração”.<sup>5</sup>

O primeiro livro de Murilo Mendes, *Poemas*, de 1930, já impactou significativamente

o cenário da literatura brasileira. Suas composições, escritas entre 1925 e 1929, são trabalhadas com base em procedimentos criativos radicalmente novos até para os arautos de nosso Modernismo, como Mário de Andrade. Inclusive, foi o poeta-crítico paulista quem dividiu em *Poemas* a emergência de uma “nova ordem de criação”, pautada na “negação de toda inteligência superintendente”.<sup>6</sup> Esse livro (que era, na compreensão de Mário, o mais importante de uma leva de publicações que marcavam o ano de 1930, entre elas *Libertinagem*, de Bandeira, e *Alguma poesia*, de Drummond) pode ser visto como transcendendo o próprio espírito do Modernismo brasileiro, indo além das questões ligadas à identidade nacional, ao cotidiano e à história do país, trazendo à tona problemas de mais gravidade, atinentes à complexidade do humano; assim também com o modo de expressão, que ultrapassa os limites do despojamento verbal e formal (buscado tanto pelo Modernismo dos anos 1920) e visa atingir uma dramaticidade peculiar, inclusive pela exploração das potencialidades tanto construtivas quanto destrutivas da linguagem.

Afinado com o espírito da vanguarda, além de dotado de uma curiosidade inigualável pelas questões da forma poética, Murilo Mendes se mostrou um obstinado pesquisador das tendências estéticas em voga em seu tempo. Sua escrita envolve um complexo de visões em tensão em sua época e o uso de procedimentos criativos variados em experimentação na pintura, na música, no cinema e na própria literatura em ascensão naquele momento. É, pois, situando a poética muriliana entre os complexos estéticos da modernidade que melhor se compreendem as principais determinantes de seu pensamento e de seu modo de expressão.

1 MERQUIOR, 2013, p. 71.

2 “Vida dos demônios”, *Poemas*; MENDES, 1997a, p. 104.

3 MERQUIOR, 2013, p. 71.

4 Ibid.

5 BANDEIRA. In: MENDES, 1997, p. 34.

6 ANDRADE, 1974, p. 45.

Conforme conjectura o próprio Murilo Mendes, é sob o signo da crise e da tensão que a sensibilidade moderna se apresenta na arte e na literatura, determinada por fatores como a flutuação e a instabilidade de ideias. Ela envolve, sempre, um efeito de “choque de surpresa”, de espanto, e, por conseguinte, o confronto com as bases culturais e sociais assentadas na tradição.<sup>7</sup> A emergência da sensibilidade moderna no cenário artístico e cultural brasileiro, entre 1916 e 1930, teria se dado, de acordo com Murilo Mendes, com esse poder disruptivo, de modo a provocar como que um abalo no organismo cultural e social do país.<sup>8</sup> O impulso revolucionário dos nossos primeiros modernistas se volta contra as correntes estéticas então dominantes (o idealismo simbolista e o Naturalismo convencional), mas também contra as estruturas sociais e culturais que lhes servem de base. Em termos políticos, o modernismo da geração de 1920 será o preparador de um clima de embates, que vai deflagrar na Revolução de 1930; preparação que se funda, como anotou Mário de Andrade, na criação, por parte do movimento, de “um estado de espírito revolucionário e de um sentimento de arrebatamento”.<sup>9</sup>

Porém, o senso de tensão que o Modernismo trazia como marca de sua investida contra a tradição mostrava-se agudo, antes, no seu próprio estatuto interno, isto é, na relação mantida entre os vários grupos ou autores a ele vinculados. Muitos embates, devidos não apenas a diferenças de cunho estético, mas também ideológico, foram travados dentro do movimento. Por causa dessas diferenças, José Guilherme Merquior pôde dizer que o Modernismo Brasileiro foi mais um complexo estilístico do que uma escola propriamente, “feito da convivência ou fricção de estilemas tipicamente ‘arte moderna’ com vários traços a rigor bem pré-modernos (porque prolongamentos de formações artísticas anteriores)”.<sup>10</sup>

É possível localizar Murilo Mendes, nesse período de sua formação intelectual e poética, no centro da arena em que se dão esses primeiros embates em torno do nosso Modernismo. Isso porque, embora não participando diretamente de nenhum movimento definido, o poeta estava antenado com tudo o que acontecia de novo e captava, à sua

maneira, os influxos de modernidade que vinham de fora e os que se produziam por aqui. Em 1922, ano em que ocorre a Semana de Arte Moderna em São Paulo, Murilo Mendes já vivia no Rio de Janeiro. Em carta a Laís Corrêa de Araújo, datada de 1º de dezembro de 1969, o poeta declara que acompanhou “com interesse e simpatia” o movimento, mas não aderiu a ele publicamente justamente por se encontrar ainda “em regime de ‘noviciado’ ou aprendizagem”.<sup>11</sup> Porém, no decorrer da década, ele buscará alguma aproximação, publicando poemas nas revistas modernistas de São Paulo, *Terra Roxa e Outras Terras* e *Revista de Antropofagia*, além de em *Verde*, revista modernista de Cataguases, Minas, Gerais.

Mas o vínculo mais estreito que Murilo Mendes estabelece, nesse período, é com o grupo formado, no Rio de Janeiro, em torno do pintor e pensador Ismael Nery. Em reuniões quase que diárias, sob a liderança de Nery, eram articulados leituras e debates sobre arte, filosofia e ciência. Desse relacionamento, sairá a inclinação demonstrada por Murilo, em sua criação dos anos 30, para três linhas de pensamento ou estéticas: o Essencialismo, corrente filosófica criada por Nery e repertoriada pelo próprio Murilo; o Surrealismo, cujo conhecimento o pintor trouxe de uma de suas viagens à França; e o Catolicismo, a que o poeta se converterá em 1934, por ocasião da morte de Nery, que era seu amigo e mentor.

Observando o primeiro livro de Murilo Mendes, *Poemas*, é possível perceber a presença desses vários discursos (o modernista, o essencialista, o surrealista, o espiritualista, além de outros) no horizonte de criação do poeta. Murilo Mendes parte de uma observação crítica da vida social brasileira naqueles anos 1920, expondo com mordaz ironia o contraste entre o provincianismo característico de nossa vida social e cultural e os ventos

7 MENDES, 1996, p. 105.

8 Ibid.

9 ANDRADE, 1974, p. 241.

10 In: MENDES, 1997, p. 11.

11 MENDES, 1969, apud ARAÚJO, 2000, p. 197.

de modernidade que começavam a soprar no Brasil. Expõe, assim, a face burlesca e um pouco trágica de um país que deseja se modernizar, mas não consegue; o contrassenso entre nossa “bagunça” peculiar e o imperativo de “ordem e progresso”. Veja-se por estes versos de “Sesta”, que mostram a preguiça de início de tarde se contrapondo aos interesses comerciais e capitalistas:

A buzina distante dum automóvel  
chega até aqui com um som de lundu.  
Um mulatinho magro com o desenho  
certo  
chupa um pirulito devagarinho.  
Dentro das casas pensativas  
as meninas caem na madorna.

A música das serrarias aumenta a  
sonolência...  
Os comerciantes torcem pra nenhum  
freguês entrar.<sup>12</sup>

Observando-se o poema acima, é possível notar o modo como Murilo Mendes articula algumas tônicas do Modernismo dos anos 1920 à sua linguagem e perspectiva: o quadro do cotidiano vulgar (captado sob uma ótica realista e crítica, ao modo dos Andrades) é constantemente recortado por visões oníricas à beira do delírio (bem ao feitio surrealista). O efeito será uma visão contraditória (porque de um lado objetiva e de outro subjetiva) de uma realidade contraditória, em que o racional, reprimindo o irracional, melhor o revela, em que a ordem, impondo-se sobre a desordem, melhor a expõe. A propósito, observe-se, nestes versos de “Prelúdio”, como o espaço urbano, com a natureza modelada esquematicamente por “um distinto engenheiro alemão”, destoa da desordem interior que marca o sujeito lírico:

Jardins comportados, gramas bem  
aparadas, morros polidos,  
nenhum pássaro rompe a calma do ar  
com um grito agudo,  
caminharemos devagar como pessoas de  
outro mundo...  
Abafando a explosão de nossas almas  
despedaçadas.<sup>13</sup>

Murilo Mendes tem em vista, nesse poema, o “achatamento” da paisagem urbana operado

sistematicamente ao longo do século XX, em importantes cidades do mundo, como seria o caso do Rio de Janeiro. Como anotou Marshall Berman, eliminar o “caos” da vida urbana seria o objetivo principal desse projeto. Mas, nele estaria implicado também um “desolador achatamento” do pensamento social e das subjetividades. A neutralização das forças anárquicas e explosivas que a própria modernidade urbana um dia suscitara é o que se insinua como componente ideológico desse urbanismo.<sup>14</sup> No poema de Murilo Mendes, o mundo exterior é metonimizado na imagem da paisagem urbana composta a partir desses parâmetros, erigindo-se um espaço unidimensional, raso, vazio de possibilidades: nenhum pássaro a romper a “calma do ar” (até ele administrado) com um grito agudo (um grito de desespero). Essa paisagem estéril vem chocar com a subjetividade em ebulição do sujeito moderno. Em seus “jardins bem comportados, gramas bem aparadas, morros polidos”, ela “abafa” a explosão das “almas despedaçadas”. Mas, podemos ver, não as próprias almas; estas terão apenas a interioridade como espaço para sua manifestação convulsiva, de modo que, se não chegam à explosão, experimentam a “implosão”. As forças internas põem-se em ebulição, envolvendo-se uma com a outra e gerando uma potência nova, em devir ainda, mas já sensível.

Em outros pontos desse mesmo livro, quando a pressão mais se acentua, não há jeito de conter as forças em ebulição. Aí, então, as “almas despedaçadas” explodem contra a esfera exterior e quebram a ordem determinada por uma única perspectiva, introduzindo também a do sonho e a do delírio. No poema a seguir, “Atmosfera desesperada”, é significativo como essa explosão determina a forma despedaçada como se configuram os próprios versos, com os fragmentos da enunciação dando a ver os fragmentos dos mundos em choque:

12 “Sesta”, *Poemas*; MENDES, 1997a, p. 93.

13 “Prelúdio”, *Poemas*; MENDES, 1997a, p. 101.

14 BERMAN, 2007, p. 200.

Uma escada lateral por onde as formas  
descem,  
os sonhos sobem, vidas  
entrevistas num relâmpago...  
Noite  
molhada, noite de fim do dilúvio, mundo  
suspenso,  
luz difusa de astros que mal aparecem num  
ângulo do céu,  
vertigem.<sup>15</sup>

Em outros momentos, a materialidade do cotidiano vem se chocar com os voos do poeta por esferas espirituais, em que habitam anjos, a Virgem Maria, o Espírito de Deus e até mesmo demônios. Um senso de negação, de contraposição, ao mundo terreno sobretudo, faz-se também notar nesses poemas. Eles articulam a imagem de um mundo no qual o sujeito se sente asfixiado e com o qual ele se debate, forçando, assim, seus limites e a ele contrapondo a visão da eternidade.

Nas duas últimas partes de *Poemas*, intituladas “A cabeça decotada” e “Poemas sem tempo”, a presença de Ismael Nery faz-se ainda mais evidente, inclusive pelo sentido religioso de caráter mais pessoal e enigmático. Em “Saudação a Ismael Nery”, as ideias e os traços artísticos do pintor e desenhista são como que aplicados à sua própria imagem. Esta, por sua vez, é aproximada à de um criador divino, que, situado além dos limites do tempo e do espaço, investe-se de uma potência “magnética”, que tudo envolve em seus braços, assim dando vida ao que parece inanimado:

Acima dos cubos verdes e das esferas azuis  
um Ente magnético sopra o espírito da  
vida.  
Depois de fixar os contornos dos corpos  
transpõe a região que nasceu sob o signo  
do amor  
e reúne no abraço as partes  
desconhecidas do mundo.<sup>16</sup>

Murilo parece, neste poema, fazer uma dupla referência: aos desenhos e pinturas de Nery, permeados de figuras inumanas, como manequins, estátuas, máquinas, investidas de vida (mas, uma vida frágil, dilacerada, que, por isso, não pode se compor integralmente); e à doutrina filosófica criada pelo amigo e batizada, pelo próprio Murilo Mendes, de

Essencialismo. Por ela, Ismael Nery pregava a abstração do tempo e do espaço como forma de “compreensão total” da vida.<sup>17</sup>

O Essencialismo, como reverbera Murilo Mendes, tem por pressuposto o diagnóstico de que “o mal do homem moderno consiste em fazer uma construção de espírito dentro da ideia de tempo”; mas, trazendo o tempo “no seu bojo a corrupção e a destruição”, perde-se o homem do “valor permanente e definitivo, valor que o tempo não ataca”, e que é “trazido pelo Cristo”: o equilíbrio. Dirá Murilo: “A doutrina essencialista combate a desproporção. Prefere-se a uma sabedoria desproporcionada uma ignorância harmônica, porém deseja-se uma sabedoria harmônica”.<sup>18</sup> Como forma de alcançar essa “sabedoria”, Nery propunha que se colocasse o sujeito como o centro da vida, de modo “que possa ter sempre a perfeita relação das ideias e dos fatos”.<sup>19</sup> A implicação dessa proposição no âmbito da experiência poética é capital: frente ao inevitável descentramento dos impulsos e dos signos, deveria colocar-se o poeta como eixo referencial, ponto de equilíbrio, reunindo e reconciliando o disperso.<sup>20</sup>

Contudo, é mais pela *dualidade ambivalente*, jogando e sendo jogado com os outros anseios e as outras perspectivas em movimento, que o Essencialismo se apresenta na poesia de Murilo Mendes. Diríamos, então, que ao invés da “retificação do desequilíbrio”, da “correção” do que se supõe “errado” e “defeituoso” na existência humana, a que se propunha a doutrina criada por Nery e seguida por Murilo — o Essencialismo — temos aí, mais significativamente, a expressão do ser dilemático então a demandá-las; o ser vincado entre os sentidos e o pensamento, o corpo e a alma, entre a imanência e a transcendência, o tempo e a eternidade. A essência a ser captada aí é nada pura, redutível a

15 “Atmosfera desesperada”, *Poemas*; MENDES, 1997a, p. 112.

16 “Saudação a Ismael Nery”, *Poemas*; MENDES, 1997a, p. 115.

17 MENDES, 1996, p. 53.

18 *Ibid.*, p. 51.

19 *Ibid.*, p. 52.

20 FRIAS, 2000, p. 292.

uma imagem imutável: a do homem, a do ser humano. Por isso, o sujeito poético, na escrita muriliana, mostra-se descentrado e desarticulado, em choque com os limites da existência, mas também com os da eternidade.

Assim, pois, se na criação muriliana o poeta se coloca como o “centro de relações”, como se supõe da doutrina de Nery, não é na forma de “ponto de convergência” (como acredita Frias), mas sim de ponto de entrecruzamento, de atravessamento, das forças contrastantes. O mesmo se perceberá no âmbito da composição, pela deflagração de emoções ambíguas que nele se observam. A expressão se formula por um processo criativo no qual as perspectivas em tensão na subjetividade do poeta se projetam umas contra as outras, lançando sobre o poema os signos, símbolos e sentidos pertencentes ao seu próprio domínio.

O efeito do entrecruzamento de perspectivas e tendências estéticas na constituição da poética, que subjaz ao livro *Poemas*, é o que Mário de Andrade chamou de “elasticidade de pensamento”, “intercâmbio de todos os planos”, e o que entendemos como sendo a liberdade que se dá o poeta de compor seu poema num movimento espontâneo e, por isso, irregular, que rejeita a imposição de uma ordem única. Como dirá o próprio Murilo Mendes no poema “Novíssimo Orfeu”, de *As metamorfoses*: “A poesia sopra onde quer”,<sup>21</sup> resistindo, desse modo, a qualquer movimento que vise lhe impor um direcionamento específico. E esse lirismo indeterminado que o poeta desenvolve está, antes de tudo, voltado à expressão dos dilaceramentos que fundam a experiência existencial e histórica do sujeito moderno. Nessa poética, tanto o mundo quanto o poeta e o poema mostraram-se tocados por um senso de dispersão e de desordem, que vai ao ponto da explosão:

Múltiplo e desarticulado, longe como o diabo  
nada me fixa nos caminhos do mundo.<sup>22</sup>

Esses diálogos com tendências diversas, aberto em *Poemas*, não apenas se manterão, mas se intensificarão na produção muriliana ao longo das décadas de 1930 e 1940. *História do Brasil*, o livro subsequente a *Poemas*, apresenta, com a irreverência típica do modernismo dos anos 1920

(principalmente Oswald de Andrade), uma revisão crítica e sarcástica da história do país. Com seu senso de humor ferino, que coloca contra a narrativa oficial da história uma outra versão, anárquica e irreverente, os poemas desse livro têm muito da tensão e do desajuste que fundam o senso de modernidade de Murilo Mendes. Porém, essa irreverência faz o poeta perder de vista questões de mais gravidade psicológica e filosófica, que sempre estiveram no núcleo de força de sua poética. Aliás, talvez essa tenha sido a razão pela qual o próprio poeta veio a renegar o livro quando da publicação de suas *Poesias* (compilação de seus livros de poemas, em 1955).

É *O visionário*, escrito entre 1930–1933, mas publicado apenas em 1941, que retomará as linhas mestras da poética multifacetada e explosiva de Murilo Mendes. Além do tom jocoso e desmistificador (próprio à escrita modernista dos anos 1920), esse volume traz, mais forte ainda que o primeiro livro, muito das lições essencialistas de Ismael Nery. Poemas como “Mulher em todos os tempos”, “Dilatação da poesia”, “Formas alternadas” e “O namorado e o tempo” exploram o tema da transitoriedade, a angústia ante os limites do tempo e do espaço, ante a descontinuidade entre a imanência e a transcendência, especialmente a partir da figura feminina.

Porém, são o ideário e a estética surrealista o que domina com mais força em *O visionário*, como será também em *Os quatro elementos* (escrito em 1935, mas vindo a lume em 1945), *A poesia em pânico* (1937), *As metamorfoses* (1944), *Mundo enigma* (1945) e *Poesia Liberdade* (1947). Esses livros constituem os pontos altos da poética muriliana até, pelo menos, o início dos anos 1950: o transfiguracionismo imagético, que explora os limites e deslimites do mundo sob uma ótica visionária, além de um erotismo entre cósmico e carnal muito forte, que remete à tônica do *amour fou* de Breton, líder da vanguarda deflagrada na França.

Como já adiantamos, o contato de Murilo Mendes com o Surrealismo se dá também através de Ismael Nery. Em 1927, o pintor e

21 MENDES, 1997e, p. 361.

22 “Cantiga de Malazarte”, *Poemas*; MENDES, 1997a, p. 96.

pensador paraense teria feito uma viagem para Paris e lá travado contato com alguns nomes do movimento, entre eles André Breton, Marcel Noll e Marc Chagall. Retorna extremamente interessado pela doutrina surrealista e a incute em seus companheiros de grupo, entre eles Murilo Mendes. Essa descoberta será, para o poeta juiz-forano, extremamente impactante, um *coup de foudre*, como ele dirá; e, especialmente, pelo que o Surrealismo possuía de inconformismo, como também pela atmosfera poética de que partia, “baseada na acoplagem dos elementos díspares”.<sup>23</sup>

A fortuna crítica de Murilo Mendes, em geral, fala do Surrealismo na obra do poeta a partir do *tópos* da conciliação dos contrários, da integração de elementos contraditórios no plano onírico, tal como pregado por Breton, no *Primeiro Manifesto Surrealista*. Este seria, no entanto, um ponto contraditório no próprio pensamento surrealista. A superação da contradição entre os estados do sonho e da vigília será, para o próprio líder do movimento, inatingível: “Parto à sua conquista, *certo de não consegui-la*, mas bem despreocupado com minha morte, vou suputar um pouco os prazeres de tal posse”.<sup>24</sup>

A investida nas potencialidades do sonho, no Surrealismo, não supõe um abandono do real. Pelo contrário, o interesse pela ótica onírica coaduna com a visada crítica, que tanto vem da percepção aguda das antinomias da realidade, na experiência de um mundo em trepidação, quanto envolve o intenso e permanente embate com as determinações dessa realidade, na busca pela liberação da subjetividade dos atravancadores de seu movimento livre. O poeta autêntico, segundo o Surrealismo, “é o insumisso por excelência: só pode estar em luta contra todas as ordens estabelecidas”.<sup>25</sup> E o interesse pelo sonho está na mesma medida que pela revolução, na produção de obras que vão de impacto contra a percepção “normal” do cotidiano.

Em Murilo Mendes, também, a dimensão onírica vem investida de um senso de realidade que faz do elemento surreal arma de visada crítica da realidade. Dificilmente, nos poemas de nosso autor, o insólito faz surgir uma imagem de deleite ascensional pleno. Antes, expõe visceralmente, pelo choque do suprarreal, a face grotesca da realidade. O poético, nesse sentido, põe-se menos a

mergulhar nos sonhos e mais a “sacudi-los”. Temos aí, então, um jogo de *estranhamentos* do sujeito com o mundo, consigo mesmo, com o outro e até mesmo com Deus ou com a eternidade, como nos versos abaixo exemplificam:

Posso eu mesmo parar na esquina da rua,  
Entrar subitamente no automóvel  
Aos gritos  
E, derrubando os anjos da Assistência,  
Boxear com a eternidade.<sup>26</sup>

Há momentos em que esses estranhamentos, abastecidos de um sentido de revolta, investem-se de uma carga utópica, a imprimir na poética muriliana um forte impulso revolucionário e crítico. Este, aliás, será um dos elementos de base do radical senso de modernidade apresentado pelo poeta. Como salientou José Guilherme Merquior, conjugando consciência crítica e fantasia alucinada, Murilo Mendes deu a sua poesia um desdobramento dialético muito próprio: ela capta e, ao mesmo tempo, enfrenta as tensões do mundo contemporâneo, na medida em que imprime no real os seus próprios golpes, através de um forte sentido de alarme.

Isso o poeta o faz com as armas típicas da linguagem surrealista: aproximações insólitas entre termos, imagens e visões contrastantes, o jogo polissêmico e a tonalidade exasperada. Um poema de *O visionário* intitulado “O filho do século” articula bem esses princípios todos. Nele, a experiência subjetiva, como que envolta numa atmosfera de pesadelo, exprime-se como aplacada por impulsos disruptivos que põem o sujeito lírico em total dissenso consigo mesmo e com o mundo. Desse desacordo surge uma investida de caráter revolucionário que conduz o sujeito para o meio de uma revolta, em vários sentidos, “armada”. Interessante notar como o poema, verso a verso, vai desdobrando o plano da intimidade para

23 MENDES, 1997j, p. 1238.

24 BRETON, 1985, p. 45 (grifos nossos).

25 DUROZÓI; LECHERBONNIER, 1972, p. 116.

26 “A palavra Lisol”, *O visionário*; MENDES, 1997b, p. 221.

a coletividade. O impulso revolucionário que o distingue deflagra-se, primeiro, no plano da subjetividade, na ruptura que faz o sujeito lírico com tudo que diga respeito a seu eu particular:

Adeus valsa “Danúbio Azul”  
Adeus tardes preguiçosas  
Adeus cheiros do mundo sambas  
Adeus puro amor  
Atirei ao fogo a medalhinha da Virgem.<sup>27</sup>

A tomada de consciência, por parte desse sujeito, do mundo em que vive — o mundo moderno — exprime-se pelo signo da “queda” (“Cairei no chão do século XX”). E nessa tomada de consciência ele é empurrado para fora de si mesmo, para o meio das “multidões famintas justiceiras”:

Aguardam-me lá fora  
As multidões famintas justiceiras  
Sujeitos com gases venenosos  
É a hora das barricadas  
É a hora do fuzilamento, da raiva maior.<sup>28</sup>

A partir desse ponto, a desordem, o caos, toma conta tanto desse sujeito quanto do mundo no qual ele se projeta, e ainda do próprio poema. Deflagra-se uma “guerra civil” no centro do mundo como no da fatura poética. Gases venenosos, fuzis, aviões-caças põem-se em circulação. Em correspondência a essas armas estão as palavras, com seu poder destruidor também ativado. O poema termina com a imagem tipicamente surrealista de “anjos-aviões” carregando “o cálice da esperança”. Apesar deste sinal de conciliação que se insinua ao longe, o assombro continua vivo, na medida em que resta ao sujeito o vazio deixado por toda a destruição causada (“Tempo e espaço firmes porque me abandonastes”). Murilo, desse modo, mantém aceso aquele “senso de alerta e de alarme” que Merquior discerniu como o horizonte para o qual nos dirigem “suas perturbadoras visões”.<sup>29</sup>

Quando é o corpo investido de desejo que o senso do insólito atinge, a perturbação ganha a medida de um estouro, de uma explosão. É com toda a violência que o desejo incide sobre o sujeito, movendo sonhos e, por eles, o tempo e o espaço. É o caso do poema abaixo, a expor imagens fragmentárias de um corpo agonizante e convulso, propiciador de uma experiência como a de um delírio:

A noite curva...  
Seios pendurados na janela da terra.  
Uma larga mão vermelha  
me chama em alguma parte.  
Mensagem do tacto dum espírito do ar,  
cheiro das namoradas, noite curva.<sup>30</sup>

Alucinações como a do poema acima distinguem-se pelo poder de sugestão de suas imagens, que dão aos objetos uma movência singular, o que responde bem à orientação surrealista. Mas, observe-se, esses objetos investem-se no sujeito, movendo-o também, mas pela via da perturbação, da dilaceração. A ambivalência domina em todos os pontos, denotando a situação fundamental que está na base da expressão: o impasse do sujeito entre o que nele influi a dimensão da realidade e, ao mesmo tempo, a dos sonhos; em suma, o sujeito encontra-se nessa linha tênue (“Abismos, pontes da noite”) entre dois estados entrecortantes e a “cortarem-lhe” igualmente “a cabeça”.

O desejo aparece aí como o poder sombrio que lança o sujeito lírico nessa dilaceração. Ele emerge de múltiplos lados (dos “seios pendurados na janela”, do aceno de uma “larga mão vermelha”, da “mensagem dum tacto do espírito do ar”, do “cheiro das namoradas”). Ele ataca em diversas frentes, aplacando os múltiplos sentidos (a visão, o tato, a audição, o olfato), num movimento sinestésico que lembra o dos simbolistas. E ele também lança o sujeito em múltiplas direções, para “acima do abismo e do pensamento”, de volta à juventude incendiária da adolescência e em direção à morte, nos dilaceramentos que ela provoca.

Seu ambiente é a noite; mas, a noite é aí, também, o próprio corpo em que o desejo assoma. A “noite curva”, significante enigmático, que pode fazer alusão ao tempo do desvio da virtude e da ordem, o tempo em que “mergulhamos no mundo dos sonhos, onde reina a natureza, onde não existe lei, mas apenas

27 “O filho do século”, *O visionário*; MENDES, 1997b, p. 240.

28 *Ibid.*

29 MERQUIOR, 2013, p. 74.

30 “Evocações simultâneas”, *Poemas*; MENDES, 1997a, p. 111.

sexo, crueldade e metamorfose”, para dizer com Camille Paglia.<sup>31</sup> A noite aí, também como metáfora para o erotismo, que é, como afirma a mesma pensadora estadunidense, “um reino tocado por fantasmas. É o lugar além dos confins, ao mesmo tempo amaldiçoado e encantado”.<sup>32</sup>

E a cena, no poema acima, é mesmo de delírio: os mortos, “nivelados no tempo”, ganham corpo frente aos olhos do sujeito lírico; o “quarto nupcial” é um túmulo; e no olho da morta vê-se um seio. Ao invés de penetrar o corpo da noite, é “a asa do vento” que dela se desloca que vem a penetrar o sujeito lírico, desandando a bater, a chacoalhar os impulsos dentro dele. Nesse transe que experimenta, ele erra por esferas sombrias e entrecortadas, até chegar diante da miragem da morte. O movimento erótico vai ao atravessamento de todos os limites, de tal forma que se chega ao desconhecido de tudo, inclusive de si mesmo. Todo esse desvario termina, enfim, com a cabeça do sujeito cortada (no sentido só de atravessada ou, também, de decepada?) pelas imagens, ao mesmo tempo voluptuosas e mórbidas que contra ele se investem. Assim, pela convulsão cega dos sentidos, o sujeito lírico de “Evocações simultâneas” experimenta como que um abalo, uma explosão da ordem que sustenta a própria vida, o próprio eu. O conhecimento da morte se insinua nessa dilaceração sem termo.

Essa potencialidade incitadora que o desejo erótico apresenta será um dos elementos complexificadores da inclinação religiosa, que, especialmente a partir de *Tempo e eternidade*, Murilo Mendes coloca no centro de gravitação de sua poesia. Assim como ocorre com o Essencialismo, os dogmas da fé cristã são, na poesia muriliana, mais postos em confronto com os outros anseios e compromissos do sujeito. Junto ao catolicismo, na verdade, Murilo irá encontrar os signos para expressão da “selvagem angústia” de se viver em luta consigo mesmo, com o mundo e até com Deus. Assim é que o cristianismo apresentado pelo poeta, em sua escrita, se mostra demasiado heterodoxo, permeado de tensões e ambiguidades.

Embora em *Poemas* essa espiritualidade já se fizesse sensível, é o livro *Tempo e eternidade* (publicado em 1935) que marca a entrada mais deliberada do discurso religioso cristão no complexo poético de

Murilo Mendes. Até 1933 refratário a elos mais estreitos com grupos marcadamente religiosos, o autor passará, em 1934, quando da morte de Ismael Nery, por uma aguda crise existencial, que o levará à conversão ao Catolicismo. Os poemas de *Tempo e eternidade* são escritos sob os efeitos dessa crise, neles se fazendo patente o anseio de encontrar, junto aos signos da doutrina católica, um sentido para o drama da existência. Porém, em que pese esse anseio, são as tensões que o motivam o que se afirma com maior força nesses poemas. Neles, o poeta não se mostra em “atitude de tranquilo conforto espiritual, alienado da realidade”; antes, se dá a ver tomado por pesadas angústias, relativas à duplicidade de ser entre a humanidade e a divindade, entre o pecado e a graça. Esses impasses comprimem o sujeito num cenário de descrença e desânimo, levando-o, por vezes, à vacilação de sua fé e à conformação no pecado, como se pode ver nos versos abaixo, de “Angústia e reação”:

Há noites intransponíveis,  
Há dias em que para nosso movimento  
em Deus.  
Há tardes em que qualquer vagabunda  
Parece mais alta do que a própria musa.  
Há instantes em que um avião  
Nos parece mais belo que um mistério  
de fé,  
Em que uma teoria política  
Tem mais realidade que o Evangelho.  
Em que Jesus foge de nós, foi para o Egito:  
O tempo sobrepõe-se à ideia do eterno.<sup>33</sup>

O núcleo deflagrador da expressão, na composição acima, é claramente a consciência que tem o sujeito lírico da duplicidade de seu ser: entre a filiação ao eterno e os enredamentos do plano terreno, para o qual mais pende. Em face do envolvimento com o mundo, com a beleza do mais prosaico (“qualquer vagabunda”, “um avião”, “uma teoria política”), ele experimenta uma espécie de vacilação em sua fé, uma queda em relação ao sentido

31 PAGLIA, 1992, p. 15.

32 Ibid.

33 “Angústia e reação”, *Tempo e eternidade*; MENDES, 1997c, pp. 252–3.

religioso da existência, adequando-se à tônica do tempo. E, na consciência dessa falta, ele chega à angústia, esse sentimento de impotência do espírito em sua tarefa de constituir o ponto de síntese na relação da alma com o corpo, do divino com o terreno, segundo a conceituação de Kierkegaard, em *O conceito de angústia*.<sup>34</sup> Sob a consciência da gravidade da finitude e da iminência do pecado, o espírito se perturba e perturba ainda mais a relação que deveria mediar. O movimento da subjetividade passa, aí, a ser duplo e ambíguo: ao mesmo tempo em que fundado na condição do humano enquanto separado de Deus e do eterno, na consciência inquieta dessa condição “acaba infalivelmente descobrindo a parte do eu que é eterna”.<sup>35</sup> E essa parte, antes recalcada, irrompe violentamente:

É necessário morrer de tristeza e de nojo  
 Por viver num mundo aparentemente  
 abandonado por Deus,  
 E ressuscitar pela força da prece, da  
 poesia e do amor.  
 É necessário multiplicar-se em dez, em  
 cinco mil.  
 É necessário chicotear os que profanam  
 as igrejas  
 É necessário caminhar sobre as ondas.<sup>36</sup>

Veja-se como esses últimos versos são carregados de uma “violência emocional” que vai ao ponto da colocação do homem e do mundo sob uma ameaça extrema, ecoando em sua cólera a de Deus. Sem conseguir, então, sair dos enredamentos da história e nem conciliar o eterno e o temporal em sua subjetividade, o próprio sujeito clama ao divino uma intervenção “violentíssima”. Somente o Fim do Mundo ou mesmo a morte poderiam aplacar os tormentos do sujeito lírico, arrancando-o da esfera terrena e de sua duplicidade.

Em *A poesia em pânico* (escrito entre 1936–1937 e publicado em 1938), a crise do sujeito dividido entre o divino e o terreno, o sagrado e o profano se agudiza ainda mais. O caráter heterodoxo da religiosidade do poeta mostra-se aqui ainda mais intenso, principalmente, pela acuidade do pecado como princípio detonador da relação do sujeito consigo mesmo, com o outro e até com Deus. Sem conseguir se desvencilhar da posse dos desejos carnisais, o sujeito lírico dos poemas

desse livro em tudo vê motivo para uma excitação e uma impulsão sexual. Até a Igreja aos olhos dele é erótica e voraz:

A igreja toda em curvas avança para mim,  
 Enlaçando-me com ternura — mas quer  
 me asfixiar.  
 Com um braço me indica o seio e o  
 paraíso,  
 Com outro braço me convoca para o  
 inferno.<sup>37</sup>

Em face de tantas tentações, o poeta passa a vivenciar em seu íntimo uma terrível batalha consigo mesmo, mas também com os signos da religião. A experiência do pecado conduz ao sentimento de culpa e este à autocondenação:

Eu digo ao pecado: Tu és meu pai.  
 Eu digo à podridão: Tu és minha irmã.  
 A presença real do demônio  
 É meu pão de vida cotidiano:  
 Minha alma comprime a aleluia gloriosa.<sup>38</sup>

Nesses poemas, ainda, Deus comumente aparece não como expressão de um amor inquestionável, mas como o “Grande Inquisidor”. É a imagem do Deus colérico — não de Deus como mau, mas como pronto a colocar o homem sob tormentos e exigências extremas a fim de aumentar seu temor — que se insinua aí.

E, invariavelmente, o “Julgamento Divino” transfere-se do plano individual para o plano coletivo, assumindo uma conotação escatológica. A morte, a Guerra, o “Fim do Mundo”, a “Volta do Cristo” surgem, na poesia de Murilo Mendes, como formas de se punir a humanidade pelo Mal por ela feito. Isso é mais patente ainda em *As metamorfoses* (1938–1941) e *Mundo enigma* (1942), livros nos quais a

34 KIERKEGAARD, 2011, p. 47.

35 FARAGO, 2011, p. 110.

36 “Angústia e reação”, *Tempo e eternidade*; MENDES, 1997c, pp. 252–3.

37 “Igreja mulher”, *A poesia em pânico*; MENDES, 1997d, p. 303.

38 “O impenitente”, *A poesia em pânico*; MENDES, 1997d, p. 286.

problematização do humano passa a se dar também em vista dos conflitos no âmbito da história (ambos os livros são escritos sob as sombras da Segunda Grande Guerra). Em vários poemas desses, temos o poeta diante de Deus ou da amada (que, por si sós, já lhe infundem sentidos contraditórios), dilacerado principalmente pelas notícias da guerra e pela visão de um mundo em ruínas. A fuga para outra realidade, para uma dimensão mística, é recorrente. Porém, nessa transposição de planos, o que não se perde é o senso agônico da experiência. Ainda que numa outra dimensão, em que impera o “princípio de prazer”, vemos o sujeito lírico se debatendo com forças ambíguas e misteriosas. Como diz à sua amada, no verso final do “Poema lírico”: “as fronteiras entre amor e morte são secretas”.<sup>39</sup>

A expressão da subjetividade dilacerada passa a se dar, aqui, a par de um anseio premente de salvação. A instabilidade e a inquietude continuam dando o tom, mas as múltiplas aspirações parecem encontrar um veio comum, representado pela necessidade de reordenação do caos em que se transformou o universo humano:

Perdi-me no labirinto  
Para melhor me encontrar.  
Os destroços do céu desabam sobre mim  
tremor de pensamento.  
 (“Poema deslocado”, *Mundo enigma*;  
MENDES, 1997f, 386).

Em *Poesia Liberdade* (1943–1945), a ambivalência entre esse senso de dilaceração e o de unidade se faz ainda mais expressiva. A conciliação, por mais ansiada que seja, é, digamos, apenas *agonicamente* ansiada e não chega a configurar-se de modo a aplacar as forças em dissenso; antes dá expressão ao tormento subjetivo que serve de ensejo à elaboração lírica. As angústias e embates com um “mundo mutilado” são ainda patentes, tal como nestes versos do poema “Elegia nova”:

O horizonte volta a galope  
Curvado sob o martelo.

É noite: e dói.<sup>40</sup>

Mas, a ideia de um novo “concerto” do mundo aos poucos se insinua, fazendo a poética

muriliana encaminhar-se mais em direção à convergência do que à divergência (como nos livros anteriores). O “anseio de conciliação” se insinua junto à busca por promover, através do poema, um novo “concerto” do mundo, como se pode ver por estes versos de “Ofício Humano”, do mesmo *Poesia Liberdade*:

O poeta abre seu arquivo — o mundo —  
E vai retirando dele alegria e sofrimento  
Para que todas as coisas passando pelo  
seu coração  
Sejam reajustadas na unidade.<sup>41</sup>

Se *Poesia Liberdade* apresenta essa ambivalência entre a conciliação ansiada e as feridas ainda abertas de uma “luta corpo a corpo” com o mundo, *Contemplação de Ouro Preto* (1949–1950) não deixa de marcar, ele também, uma posição ambígua, tanto no que diz respeito à experiência histórica (que constitui seu tema base) quanto acerca do domínio estético. Em ambos, o passado ressoa como uma voz perturbadora, que desarranja o que o tempo acomodou. No plano estético especificamente, apesar de ser possível identificar, nesse livro, a propensão a uma maior contenção e concreção, tal como na poética do autor a partir da década de 1950, marca significativamente os poemas “o recurso às desconcertantes imagens contrapostas, à sua reverberação cromática, ao ritmo largo ou sincopado da frase, à habilidade da inserção do coloquial entre as tonalidades soturnas da voz poética”, conforme assinalado por Laís Corrêa de Araújo.<sup>42</sup> Desse modo, temos ainda, em *Contemplação de Ouro Preto*, os signos de uma poética dilacerada, marcada por um “confrontar-se” constitutivo, inspirado no cenário entre clássico e barroco, entre concreto e abstrato, da cidade setecentista mineira homenejada, como ilustram os versos abaixo de “Motivos de Ouro Preto”:

39 “Poema lírico”, *As metamorfoses*;  
MENDES, 1997e, p. 316.

40 “Elegia nova”, *Poesia Liberdade*;  
MENDES, 1997g, p. 419.

41 “Ofício Humano”, *Poesia Liberdade*;  
MENDES, 1997g, p. 408.

42 ARAÚJO, 2000, p. 103.

Ouro Preto para o futuro um dia se voltara,  
Gerando no seu bojo a nova tradição...  
Acelerando a história, a vida deslocou.  
Mas a lenda combate aqui a história:  
Seus espectros e igrejas permanecem  
Pelo ciúme da morte resguardados.<sup>43</sup>

*Siciliana* (1954–1955), *Tempo espanhol* (1959) e *Convergência* (1963–1966) já trazem uma poética sob outras bases. Murilo Mendes, cuja vida, nesse período, foi marcada por diversas viagens e a mudança definitiva para a Europa, vai se tornando um poeta de feitio mais contemplativo e menos inquieto. Agora sob a face de um explorador consciente e disciplinado dos limites da linguagem, seu exercício criativo passa a atender às determinações de um *projeto*. O poema não mais tende a expressar um drama subjetivo, mas a compor uma visão crítica e criativa de lugares, paisagens, obras e objetos, personalidades artísticas ou literárias de eleição do poeta. Os dois primeiros livros citados, inspirados na paisagem e na cultura da Itália e da Espanha, respectivamente, marcam-se pela aspereza e a intangibilidade da linguagem e da forma poética. Tais aspectos, extraídos de um mergulho físico e imaginativo por esses “lugares de eleição”, dão fundamento a um processo criativo pautado na concreção do verbo, na síntese entre os elementos formais e, sobretudo, na contenção da enunciação.

*Convergência*, por sua vez, explora ainda mais fundo essas bases, porém com um veio experimental mais acentuado. Marcará esse último livro de poemas publicado em vida por nosso autor uma disciplina exercida sobre a matéria poética, com a construção e a ordenação, em bases gráficas inclusive, atuando como princípios norteadores. A “inteligência superintendente” (que Mário de Andrade viu como deliberadamente ausente no livro *Poemas*) comparece agora, fundindo os elementos díspares, fazendo-os convergir a um centro de irradiação dos significantes e das significações. Em “Texto de informação”, abaixo citado, temos o poeta expondo as bases de sua escrita, nesse segundo momento, como afinada com a estética de diversos artistas em destaque na cena contemporânea de então:

Eu tenho a vista e a visão:  
Soldei concreto e abstrato.

Webernizei-me. Joãocabralizei-me.  
Francisponjei-me. Mondrianizei-me.<sup>44</sup>

Como salienta Castañon Guimarães, essas referências não apenas apontam afinidades estéticas, mas acabam por “compor uma arte poética, ainda que não sistemática e abrangente”.<sup>45</sup> Nesses versos, Murilo estaria, além de indicando os criadores que operaram a linguagem (a matéria artística) de uma maneira afim à sua nesse período, explicitando a reformulação por que passou sua prática criativa, tal como atestado no modo como são grafados os nomes dos homenageados: em forma de verbo, e no pretérito perfeito, o que indica um antes e um depois — e um processo de mudança, de conversão a uma nova matriz de criação.

O que nesses últimos livros remete ao primeiro momento da produção literária de Murilo Mendes é o senso de desajustamento, desarticulação, em especial da linguagem. A desarticulação da estrutura aristotélica da poesia e o desajustamento da ordem discursiva estão entre os distintivos dos últimos livros de nosso poeta. E, embora a crise do humano e do mundo esteja ainda sob as suas vistas, como se pode ver por um poema icônico de *Convergência*, que é “Desomem”, a laceração do verso que, agora, ele promove atende mais a princípios construtivos do que expressivos.

De qualquer modo, é a imagem de Murilo Mendes como o “franco atirador”, o “menino experimental” (que evocamos no início deste artigo) que ainda se afirma nessa poética, como fora em toda sua obra. São, como tentamos evidenciar, muitos os núcleos de força a se projetarem nessa criação, fazendo dela uma trama múltipla, tensa e permeada de ambiguidades. Com Murilo Mendes, experimentamos a poesia como uma “*máquina construtora-destruidora*”, produtora de

43 “Motivos de Ouro Preto”, *Contemplação de Ouro Preto*; MENDES, 1997h, p. 459.

44 “Texto de informação”, *Convergência*; MENDES, 1997i, p. 706.

45 GUIMARÃES, 1993, p. 212.

desordens porque de vertigens. E essa experiência, se é perturbadora, pela complexidade de questões envolvidas e pelo desarticulado da linguagem e da forma às quais chega o poeta, não deixa de ser também fascinante. É espantoso e, por isso mesmo, encantador atravessar planos e planos díspares no raio da imaginação vigorosa de Murilo Mendes.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. A poesia em 1930. In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. 5 ed. São Paulo: Martins, 1974, pp. 27–48.
- . O movimento modernista. In: *Aspectos da literatura brasileira*. 5 ed. São Paulo: Martins, 1974.
- ARAÚJO, Lais Corrêa de. *Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia, correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BANDEIRA, Manuel. Apresentação de Murilo Mendes. In: M. Mendes. *Poesia completa e prosa*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, pp. 34–7.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução de Luiz Forbes. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- DUROZOI, Gérard; LECHERBONNIER, Bernard. *O Surrealismo*. Coimbra: Almedina, 1972.
- FRAGO, France. *Compreender Kierkegaard*. Tradução de Ephraim F. Alves. 3 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- FRIAS, Joana Matos. A poética essencialista de Murilo Mendes. In: *Línguas e Literaturas*. Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, XVII, 2000, pp. 287–305.
- GUIMARÃES, Júlio Castañón. *Territórios/Conjunções: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1993.
- KIERKEGAARD, Sören. *O conceito de angústia: uma simples reflexão psicológico-demonstrativa direcionada ao problema dogmático do pecado hereditário*. Tradução de Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- MENDES, Murilo. *Recordações de Ismael Nery*. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Editora Giordano, 1996.
- (1997a). *Poemas (1930)*. In: *Poesia completa e prosa*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, pp. 83–124.
- (1997b). *O visionário (1930–1933)*. In: *Poesia completa e prosa*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, pp. 195–242.
- (1997c). *Tempo e eternidade (1934)*. In: *Poesia completa e prosa*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, pp. 243–62.
- (1997d). *A poesia em pânico (1936–1937)*. In: *Poesia completa e prosa*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, pp. 283–310.
- (1997e). *As metamorfoses (1938–1941)*. In: *Poesia completa e prosa*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, pp. 311–71.
- (1997f). *Mundo enigma (1942)*. In: *Poesia completa e prosa*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, pp. 375–97.
- (1997g). *Poesia liberdade (1943–1945)*. In: *Poesia completa e prosa*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, pp. 399–439.
- (1997h). *Contemplação de Ouro Preto (1949–1950)*. In: *Poesia completa e prosa*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, pp. 455–540.
- (1997i). *Convergência (1963–1966)*. In: *Poesia completa e prosa*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, pp. 623–740.
- (1997j). *Retratos relâmpago (1965–1974)*. In: *Poesia completa e prosa*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, pp. 1193–295.
- MERQUIOR, José Guilherme. Notas para uma murilosopia. In: M. MENDES. *Poesia completa e prosa*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, pp. 11–21.
- . Murilo Mendes: ou a poética do visionário. In: *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. 3 ed. São Paulo: É Realizações, 2013, pp. 71–90.
- PAGLIA, Camille. *Personas sexuais: Arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.



Aline Alves Arruda

Professora adjunta de Literatura do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Minas Gerais (IFET-MG), campus de Betim. Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com a tese *Carolina Maria de Jesus: projeto literário e edição crítica de um romance inédito* (2015). Mestre em Teoria da Literatura pela UFMG, com a dissertação *Ponciá Vicêncio: um Bildungsroman feminino e negro* (2007). Membro do grupo de pesquisa Mulheres em Letras, da UFMG.

Andréa de Paula Xavier Vilela

Mestre e Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com a tese *Lúcio Cardoso: o traçado de uma vida*. Professora da Universidade FUMEC e da Escola de Belas Artes da UFMG, desenvolvendo pesquisas na área de Metodologia Interdisciplinas, envolvendo os campos do Design e da Arte na área de Design Social. Coautora de livros de Arte para a Educação Básica.

Andréa Sirihal Werkema

Professora adjunta de Literatura Brasileira da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), onde é Coordenadora geral do Programa de Pós-Graduação em Letras. Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Autora dos seguintes livros: *Literatura brasileira em foco VIII – Outras formas de escrita* (2018); *Variações sobre o romance II* (2018); *Variações sobre o romance* (2016); *Figurações do real* (2017); *A crítica literária brasileira em perspectiva* (2013); *Macário, ou do drama romântico em Álvares de Azevedo* (2012).

Anelito de Oliveira

Professor da Universidade Estadual de Montes Claros (UEMC). Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP), com pós-doutorado em Teoria Literária pela Universidade de Campinas. Foi editor do *Suplemento Literário de Minas Gerais* de

1999 a 2003. Autor, entre outros trabalhos de crítica e criação, de *A aurora das dobras* (Inmensa, 2013), ensaio sobre a poesia de Affonso Ávila; *O iludido* (Páginas Editora, 2018), narrativas ficcionais; e *Degredo* (Sangre Editorial, 2019)

Angelo Oswaldo de Araújo Santos

Advogado, jornalista, escritor, curador de arte e gestor público, é membro da Academia Mineira de Letras. Exerceu três mandatos de Prefeito Municipal de Ouro Preto (1993–96, 2005–08, 2009–12) e duas gestões à frente da Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais (1999–2002, 2015–18). Foi Presidente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN, 1985–87) e do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM, 2013–14), tendo sido Chefe de Gabinete e Ministro interino de Celso Furtado no Ministério da Cultura (1986–88). Foi o Curador brasileiro da exposição *Brésil baroque: entre ciel et terre*, no Petit Palais de Paris (1999–2000), e de *Três Séculos de Arte Brasileira*, no Palazzo Reale de Milão (2004). Como jornalista, editou o *Suplemento Literário de Minas Gerais* (1971–73), tendo criado e editado o caderno “Pensar”, do *Estado de Minas* (1997–99), além de colaborado com o *Jornal do Brasil* e *Folha de São Paulo*.

Antônio Sérgio Bueno

Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e Professor de Literatura Brasileira da mesma universidade. Autor de *O Modernismo em Belo Horizonte – década de vinte* (UFMG, 1982), *Affonso Ávila* (UFMG, 1993), *Vísceras da Memória: uma leitura da obra de Pedro Nava* (Editora UFMG, 1997). Recebeu o Prêmio Gilberto Freyre, da União Brasileira dos Escritores – Menção Especial –, pelo livro sobre a obra memorialística de Pedro Nava, 1999.

Audemaro Taranto Goulart

Professor Titular da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas).

Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP), Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Autor de *O arco da literatura* (Paco Editorial, 2017), *O conto fantástico de Murilo Rubião* (Lê, 1995), *Introdução ao estudo da literatura* (Lê, 1996) e *Introdução ao estudo do estruturalismo* (UCMG, 1976).

Claudia Campos Soares

Professora Associada da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), com a dissertação *O afã e a insolvência: a marca do dilaceramento na poética de Adélia Prado*. Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP), com tese sobre Guimarães Rosa. Autora de *A crítica literária brasileira em perspectiva* (Ateliê, 2013) e editora assistente de *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*.

Constância Lima Duarte

Professora de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), pesquisadora do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), e coordenadora do Grupo de Pesquisa Letras de Minas/Mulheres em Letras. Dentre os livros publicados, estão: *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*, de Nísia Floresta Brasileira Augusta (1989); *Nísia Floresta: vida e obra* (1995; 2 ed. 2008); *Nísia Floresta: a primeira feminista do Brasil* (2005); *Mulheres em Letras: antologia de escritoras mineiras* (organizadora, 2008); *Mulheres de Minas: lutas e conquistas* (2008), *Dicionário de escritoras portuguesas* (coautoria, 2009), *Escritoras de ontem e de hoje* (coautoria, 2012); *Arquivos femininos: literatura, valores, sentidos* (organizadora, 2014); *Mulheres em Letras: memória, transgressão, linguagem* (organizadora, 2015); *Imprensa feminina e feminista no Brasil – Séc. XIX – Dicionário ilustrado* (2016, 2 ed. 2018).

Daniela Magalhães da Silveira

Professora Adjunta da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Mestre e Doutora em História Social da Cultura pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Autora

de *Fábrica de contos: ciência e literatura em Machado de Assis* (Unicamp, 2010). Possui vários artigos publicados em revistas científicas, referentes a Machado de Assis e Bernardo Guimarães, especialmente sobre as temáticas escravidão e trabalho doméstico, casamento e condição feminina, leitura e leitores no século XIX.

Eduardo Assis Duarte

Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Autor de *Jorge Amado: romance em tempo de utopia* (1996), *Literatura, política, identidades* (2005), e organizador, entre outros, de *Machado de Assis afrodescendente* (2007), e da coleção *Literatura e Afrodescendência no Brasil: antologia crítica* (4 vol., 2014), Coordena o “literafro” — Portal da Literatura Afro-brasileira —, com informações biobibliográficas, críticas e excertos de 140 autoras e autores, disponível no endereço [www.letras.ufmg.br/literafro](http://www.letras.ufmg.br/literafro).

Eliana da Conceição Tolentino

Professora associada da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Mestre e Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Desenvolve pesquisas sobre periódicos e escritores mineiros. Participou de organização de livros, como *O futuro do presente* (Editora UFMG) e *As letras da política* (Editora Mauad X). Tem ensaios publicados nos livros *Sobrevivência e dever da leitura* e *Figurações do íntimo*, pela editora Autêntica.

Emílio Maciel

Doutor em Estudos literários pela Universidade Federal de Minas Gerais e Professor Associado de Teoria Literária do Departamento de Letras do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Publicou ensaios sobre Almeida Garrett, Leopardi, Drummond, Coetzee, Bob Dylan, Cornélio Penna, Antonio Candido, entre outros. Atualmente desenvolve pesquisa sobre as figurações do apagamento no romance brasileiro moderno, tendo como eixo uma leitura em contraponto de “Dom Casmurro”, “S. Bernardo” e “Grande sertão: veredas”.

Eneida Maria de Souza  
Professora Titular e Emérita da Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil. Doutora em Literatura Comparada pela Université de Paris VII. Pesquisadora 1A do CNPq, com o Projeto do Acervo de Escritores Mineiros intitulado *Retratos da cultura popular: diário, ficção, iconografia*. Presidente da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC, 1988–1990). Autora de *A pedra mágica do discurso* (1988); *Traço crítico* (1994); *O século de Borges* (1999); *Crítica cult* (2002); *Tempo de pós-crítica* (2007); *Pedro Nava – o risco da memória* (2004); *Janelas indiscretas – Ensaio de crítica biográfica* (2011); *Modernidade toda prosa*, em coautoria com Marília Rothier Cardoso (2014). Organizadora de *Correspondência – Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa*, Prêmio Jabuti 2011.

Fabício Marques  
Doutor em literatura comparada pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Jornalista, foi editor do *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Publicou os seguintes livros de poesia: *Samplers* (Relume Dumará, 2000, Prêmios Culturais de Literatura do Estado da Bahia), *Meu pequeno fim* (Scriptum, 2002), *A fera incompletude* (Dobra Editorial, 2011, finalista dos Prêmios Portugal Telecom e Jabuti) e *A máquina de existir* (Pedra Papel Tesoura, 2018). Também é autor de *Wander Piroli: uma manada de búfalos dentro do peito* (Conceito, 2018), *Uma cidade se inventa* (Scriptum, 2015, finalista do Prêmio Jabuti), *Dez conversas* (entrevistas com poetas contemporâneos, edição bilingue, Gutenberg, 2004, finalista do Prêmio Jabuti) e *Aço em flor: a poesia de Paulo Leminski* (ensaio, Autêntica, 2001). Organizou, para a Editora da UFMG, *Sebastião Nunes* (2008) e *Papel Passado* (seleção de poemas de Libério Neves, 2013). Juntamente com Tarso de Melo, organizou a antologia digital *Inventar la felicidad. Muestra de poesía brasileña* (Vallejo & Co., 2016). Participa de antologias e festivais de poesia no Brasil e no exterior.

Ivete Lara Camargos Walty  
Doutora em Literatura Comparada e Teoria Literária pela Universidade de São Paulo (USP), com pós-doutorado na Universidade de Ottawa, Canadá. É professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia

Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas) e professora aposentada da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Pesquisadora nível 1C do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), é organizadora do livro *Literatura marginal, sua crítica* (Hucitec, 2018); e autora de *A rua da literatura e a literatura da rua* (Editora UFMG, 2014), *Corpus rasurado: exclusão e resistência na narrativa urbana* (Autêntica, 2005) e *O que é ficção* (Brasiliense, 1985), além de artigos em periódicos nacionais e internacionais.

Jacynto Lins Brandão  
Doutor em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo (USP) e Professor Titular e Emérito da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Foi Vice-Reitor da UFMG e Diretor da Faculdade de Letras, atuando no ensino de graduação e pós-graduação. Publicou, dentre outros, *O fosso de Babel* (Nova Fronteira, 1997), *A poética do hipocentauro* (Editora UFMG, 2001), *A invenção do romance* (Editora da UnB, 2005), *Em nome da (in)diferença* (Editora da UNICAMP, 2014), *Antiga Musa: arqueologia da ficção* (Relicário, 2015), *Ele que abismo viu: epopeia de Gilgámesh* (Autêntica, 2017). Membro da Academia Mineira de Letras.

João Antonio de Paula  
Mestre em Economia pela Universidade de Campinas (UNICAMP) e Doutor em História Econômica pela Universidade de São Paulo (USP). Professor Titular do Departamento de Ciências Econômicas e do Cedeplar da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Foi Pró-Reitor de Planejamento e Desenvolvimento e Pró-Reitor de Extensão da UFMG. Pesquisa nas áreas de economia e história, com ênfase em história econômica e economia política. Autor de, entre outros, *A presença do espírito de Minas* (Editora UFMG), *Francisco Iglésias: o caminho do historiador* (Conceito Editorial), *Instituições de planejamento e de desenvolvimento de Minas Gerais* (Editora 2 Linhas), *Crítica e emancipação humana* (Editora Autêntica), *O ensaio geral: Marx e a crítica da economia política* (Editora Autêntica).

Kelen Benfenatti Paiva  
Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Professora de Literatura Brasileira e de Literaturas de Língua Espanhola do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sudeste de Minas Gerais (IFET), Campus São João del-Rei, onde exerce a função de Coordenadora do Curso de Letras. Integra os grupos de pesquisadores do Acervo de Escritores Mineiros da UFMG e do Grupo Letras de Minas. Possui publicações na área de Literatura, destacando-se trabalhos sobre Henriqueta Lisboa, sobre acervos de escritores mineiros, epistolografia e produção de autoria feminina.

#### Leda Martins

Poeta, ensaísta e dramaturga. Doutora em Letras/Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); Mestre em Artes pela Indiana University, Estados Unidos. Pós-Doutorado em Performances Studies pela New York University, Tisch School of the Arts, Department of Performance Studies, Estados Unidos, 1999–2000 e 2009–2010. Professora Associada da UFMG entre 1993 e 2018. Professora Visitante da New York University, Tisch School of the Arts, 2010. Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da UFMG, de 2010 a 2012. Diretora de Ação Cultural da UFMG, de 2014 a 2018. Autora de *Cantiga de Amores*; *O moderno teatro de Qorpo Santo*; *A cena em sombras*; *Afrografias da memória*; *Os dias anônimos*. No prelo: *Performances do tempo espiralar e outros ensaios*.

#### Lucia Castello Branco

Escritora, psicanalista, Professora Titular da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG e Professora Visitante do PPLITCULT do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia. Mestre em Literatura Luso-Brasileira pela Indiana University, Estados Unidos, e Doutora em Estudos Literários pela UFMG. Realizou três pós-doutorados (Universidade Nova de Lisboa, University of California e Universidade Federal do Rio de Janeiro), em Literatura Comparada e em Teorias Psicanalíticas, e um estágio sênior, na Emory University, Estados Unidos, sob a supervisão de Shoshana Felman.

#### Márcia Marques de Moraes

Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP). Professora do Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). É especialista na literatura de Guimarães Rosa, com ênfase em pesquisas sobre o romance *Grande Sertão: Veredas*. Autora de *A travessia dos fantasmas: literatura e psicanálise em Grande Sertão: Veredas* (Editora Autêntica e PUC MG) e de dezenas de capítulos de livros sobre a obra de Guimarães Rosa, além de artigos em periódicos de circulação nacional e internacional. Publicou também capítulos e artigos sobre a ficção de Chico Buarque, a poesia de Drummond, a narrativa de Clarice Lispector, a literatura de Murilo Rubião.

#### Marcos Rogério Cordeiro

Graduado em História pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Mestre e Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com tese sobre *Os Sertões*. Fez pós-doutorado em estudos literários: Literatura Brasileira, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), sob supervisão do Professor Dr. Roberto Acizelo. Atuou como docente na Universidade Federal de Juiz de Fora, UNIVALE e Universidade Federal de Viçosa, sendo atualmente Professor Associado de História da Literatura Brasileira na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Dedicase a pesquisa das relações e implicações entre Literatura e História, com foco principal na tradição cultural brasileira, tendo publicado trabalhos sobre Claudio Manuel da Costa, Machado de Assis, Euclides da Cunha, Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Antonio Candido e Roberto Schwarz, entre outros. Coordena um grupo de pesquisa na Faculdade de Letras da UFMG sobre “Realidade e Realismo” e integra grupo de estudos sobre o tema juntamente com professores e pesquisadores de diversas instituições do Brasil e do exterior.

#### Maria do Rosário A. Pereira

Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professora de Língua Portuguesa, Literatura Brasileira e Edição nos cursos técnicos e de graduação do CEFET-MG. Publicou *Linhas*

*cruzadas: literatura, arte, gênero e etnicidade* (em coautoria com Maria Inês de Moraes Marreco, 2011) e *Entre a lembrança e o esquecimento: a memória nos contos de Lygia Fagundes Telles* (2018), além de diversos capítulos de livros e artigos em periódicos.

Maria Inês de Almeida

Professora da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), de 1994 a 2016, desenvolvendo pesquisas, como bolsista do CNPq, com a experiência literária indígena. Liderou o Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas Literárias: escrita, leitura, traduções, criando o Acervo Indígena da UFMG, coordenando o curso de Formação Intercultural de Educadores Indígenas da UFMG (FIEI/ Prolind, 2006–2011), a edição de 130 obras de autoria indígena e o projeto MIRA! Artes Visuais Contemporâneas dos Povos Indígenas. Atualmente é Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagem e Identidade da Universidade Federal do Acre, onde coordena o Laboratório da Interculturalidade.

Mário Alex Rosa

Mestre e Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP), com os seguintes estudos: *A confiança de uma despedida: uma leitura do livro Farewell de Carlos Drummond de Andrade e A dualidade na poesia de Armando Freitas Filho*. Atua como Professor de Literatura Brasileira e de Projeto Editorial. Administra minicursos e oficinas sobre o ensino de poesia, dedicados em especial aos seguintes autores: Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto, Ferreira Gullar e Armando Freitas Filho. Exerce curadoria para festivais de literatura. Trabalha como editor da Editora e Livraria Scriptum. Atualmente realiza estágio de pós-doutorado no CEFET-MG, tendo como pesquisa a relação entre poesia e tipografia nas edições da Editora Noa Noa.

Nabil Araújo

Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor de Teoria da Literatura nos cursos de graduação e de pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Vice-Diretor e Coordenador de Licenciaturas do Instituto de Letras da UERJ. Líder do grupo de pesquisa interinstitucional

“Retorno à Poética: imagologia, referenciação, genericidade”. Organizou *A crítica literária e a função da teoria: reflexão em quatro tempos* (2016) e coorganizou *Variações sobre o romance* (2016), *Variações sobre o romance II* (2018) e *Imagens de Fausto: história, mito, literatura* (2017). Pela sua tese, *O evento comparatista: na história da crítica/no ensino de literatura*, recebeu o Prêmio UFMG de Teses, em 2014, e o Prêmio ANPOLL de Teses, em 2016. Seu projeto “Ensino de literatura e desenvolvimento da competência crítica: uma ‘terceira via’ didático-pedagógica” foi premiado pela Fundação Carlos Chagas como a melhor experiência educativa inovadora realizada por docente de Licenciatura, em 2014. Em 2015, foi contemplado com o Prêmio Docência Dedicada ao Ensino Anísio Teixeira, conferido pela Sub-Reitoria de Graduação da UERJ.

Paulo Fonseca Andrade

Doutor em literatura comparada pela UFMG e professor adjunto de literatura e ensino de literatura do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia. É autor de *Livra-me* (2002) e *O dia sem poeta* (2015), além de coorganizador de *As literaturas infantil e juvenil... ainda uma vez* (2013).

Raquel Beatriz Junqueira Guimarães

Professora Adjunta da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Mestre e Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Atualmente coordena o grupo de pesquisas *Versiprosa* e a pesquisa “A livre circulação do verso: grupos, projetos e publicações”, na qual discute as formas atuais de produção e circulação da literatura brasileira, em especial os textos em verso. Coordenadora do Centro de Estudos Luso-Afro-Brasileiros da PUC Minas, onde dirige uma série de trabalhos voltados para a divulgação da cultura de língua portuguesa. Suas publicações mais recentes são o artigo “Ruffato: um escritor e um projeto de nação”, publicado na revista Estudos de literatura brasileira contemporânea, n. 51, em coautoria com Ivete Lara Camargos Walty; a organização do Caderno CESPUC 30, intitulado “Poesia ontem e hoje”, em parceria com Elzira Divina Perpétua; o livro *Literatura marginal e sua crítica*, pela editora Hucitec, em coautoria com Ivete Lara Camargos Walty.

### Sérgio Alcides

Doutor em História pela Universidade de São Paulo (USP) e Professor Associado da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Poeta e crítico literário, autor de *Armadilha para Ana Cristina e outros textos sobre poesia contemporânea* (Verso Brasil, 2016) e *Pier: poemas* (Editora 34, 2012), dentre outros.

### Telma Borges

Professora Adjunta da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e do Mestrado em Letras da Universidade Estadual de Montes Claros. Coordena o Grupo de Pesquisa Nonada, no qual desenvolveu o projeto Enciclopédia do Grande Sertão, e o projeto Performances do Narrador em Narrativas Contemporâneas: perspectivas e ensino, financiado pela FAPEMIG. Tem vários artigos publicados em periódicos e capítulos de livros. Organizou os livros *Ser Tao João* (2011) e *Literatura e Criação Literária II – a travessia dos sentidos* (2017).

### Wesley Thales de Almeida Rocha

Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com tese sobre a poesia de Murilo Mendes, e Mestre em Estudos Literários pela mesma Universidade. Professor de Língua Portuguesa e Literatura no Instituto Federal do Norte de Minas Gerais (IFNMG). Dedicar-se, especialmente, ao estudo da poesia, com enfoque para questões relacionadas às poéticas modernas, poéticas de vanguarda, a relação entre literatura e história e entre linguagem e subjetividade.



## A

- Abdala Júnior, Benjamin, 367  
 Abreu, Caio Fernando, 29, 147  
 Abritta, Conceição Parreiras, 48  
 Abritta, Oswaldo, 195  
 Adorno, Theodor, 286, 362  
 Agamben, Giorgio, 212–3, 285  
 Agostinho, Cristina, 148  
 Aguiar, Melânia Silva de, 213, 264, 266, 273, 398  
 Albano, Celina, 31  
 Alcides, Sérgio, 14  
 Aleijadinho (Antônio Francisco Lisboa), 13, 25, 71, 118–9, 283, 301, 352, 390  
 Aleixo, Pedro, 26, 103  
 Aleixo, Ricardo, 26, 30, 52–3, 220–1, 289  
 Alencar, Cosette, 148  
 Alencar, José de, 111, 175  
 Alighieri, Dante, 394  
 Almeida, Edwrigens Ribeiro Lopes de, 41  
 Almeida, José Américo de, 194  
 Almeida, Júlia Lopes de, 37, 352  
 Almeida, Lourenço de, 25, 155  
 Almeida, Lúcia Machado de, 17, 41, 112  
 Almeida, Manuel Antônio de, 115, 117  
 Almeida, Márcio, 28  
 Almeida, Maria Inês de, 14  
 Almeida, Martins de, 26, 91–2, 138, 195  
 Almeida, Presciliana Duarte de, 37  
 Almeida, Wesley Thales de, 15  
 Alpoim, José Fernandes Pinto, 25  
 Altman, Fábio, 112  
 Alvarenga, Lucas José de, 158  
 Alvarenga, Manuel Inácio da Silva, 158, 189–90, 235–6, 238  
 Alvarenga, Octávio de Mello, 142  
 Alvarenga, Terezinha, 48  
 Alves, Castro, 246  
 Alves, Francisco, 97  
 Alves, Heitor, 26  
 Alves, Luiz Carlos, 139, 145  
 Alvim, Maria Ângela, 48  
 Alvim, Maria Lúcia, 48  
 Amado, Jorge, 87, 194, 249, 256, 258, 352  
 Amado, Milton, 105  
 Amaral, Chico, 110  
 Amaral, Tarsila do, 26–7, 91  
 Amaro, Austen, 297  
 Amis, Kingsley, 135  
 Anchieta, José de, 152  
 Andrada, Gomes Freire de, 276  
 Andrade, Carlos Drummond de, 9, 15, 17, 19–20, 26–30, 32, 42, 65, 70, 90–5, 97–100, 104–7, 109–11, 118, 137–9, 141–2, 144, 165, 194–6, 213–20, 235, 238, 243, 283, 285–9, 295–6, 298, 303, 323–4, 330, 351–4, 356, 387–97, 417  
 Andrade, Djalma, 105, 111  
 Andrade e Moraes, José de, 230  
 Andrade Filho, Oswald de, 91  
 Andrade, Letícia Pereira de, 121  
 Andrade, Mário de, 26, 29, 32, 44–5, 87, 90–100, 118, 137, 142, 194, 198, 288, 296–7, 303, 307, 351–2, 355–6, 387–8, 417–8, 421, 427  
 Andrade, Moacir de, 103–5, 111, 139  
 Andrade, Odin, 111  
 Andrade, Oswald de, 26–8, 91, 96, 98–9, 118, 137, 175, 194–5, 302, 421  
 Andrade, Paulo Fonseca, 14  
 Andrade, Rodrigo Melo Franco de, 92, 139–40  
 Andrade, Walter, 142  
 Andrés, Maria Helena, 31  
 Andrés, Maurício, 31  
 Andruetto, Maria Teresa, 204, 207  
 Angelo, Ivan, 18, 26, 28, 109, 111, 144–5  
 Ângelo, Miguel, 297  
 Angiolillo, Francesca, 218  
 Anjos, Augusto dos, 137  
 Anjos, Cyro dos, 18–9, 26, 29, 63, 72–4, 76, 81, 139, 141–2, 351  
 Anjos, Jorge dos, 289  
 Anjos, Kdu dos, 126  
 Anjos, Waldemar Versiani dos, 142  
 Antônio, João, 117  
 Antonioni, Michelangelo, 146  
 Apocalypse, Álvaro, 28, 31  
 Apollinaire, Guillaume, 26  
 Arantes, Euro, 28, 109, 144  
 Araújo, Alcione, 110  
 Araújo, Bárbara de (Zilah Corrêa de Araújo), 45  
 Araújo, Henry Correia de, 30, 59  
 Araújo, José Oswaldo de, 26  
 Araújo, Laís Corrêa de, 19, 27, 29–31, 45, 47, 65, 144, 163–4, 167–9, 318, 352, 355, 418, 426  
 Araújo, Maria Lysia Corrêa de, 45, 64–5  
 Araújo, Nabil, 14–5  
 Araújo, Zilah Corrêa de, 45, 65, 148  
 Arbex, Daniela, 362  
 Áreas, Vilma, 65  
 Arinos, Afonso, 27, 138, 192  
 Aristóteles, 282, 309, 316  
 Arlt, Robert, 136  
 Arminda, Maria, 396  
 Arrigucci, Davi, 101  
 Arruda, Aline, 15  
 Arruda, Félix (Djalma Andrade), 105  
 Artières, Philippe, 349  
 Assis, Luiz Fernandes de, 18, 148  
 Assis, Machado de, 40, 51, 58, 63, 111, 141, 308, 318, 337, 345–6, 362, 382  
 Assumpção, Carlos de, 51  
 Assumpção, Itamar, 248  
 Assunção, Paulinho, 30, 146  
 Ataíde e Mello, Pedro Maria Xavier de, 25  
 Ataíde, Manuel da Costa, 13, 301  
 Ataíde, Tristão de (Alceu Amoroso Lima), 87  
 Atalibinha, 104  
 Attias-Donfut, Claudine, 134  
 Augusto, Ronald, 52  
 Augusto, Sérgio, 107  
 Austen, Jane, 253  
 Ávila, Afonso, 27, 29–31, 45, 63–4, 144, 151, 153–4, 157–60, 197, 216, 231, 283, 289, 297, 303, 352  
 Ávila, Carlos, 30  
 Ávila, Sara, 31  
 Ávila, Teresa de, 165, 167  
 Azerêdo, Terezinha, 28, 65  
 Azevedo, Aluísio, 377  
 Azevedo, Álvares de, 25, 136, 191  
 Azorín (José Martínez Ruiz), 134

## B

- Bachelard, Gaston, 175, 395  
 Bacon, Francis, 312  
 Baldwin, James, 51  
 Balzac, Honoré de, 71–2  
 Bandeira, Manuel, 15, 45, 71, 95, 107, 194, 216, 287, 303, 324, 331, 351, 375, 417  
 Bandinelli, Baccio, 297  
 Barba Azul (Carlos Drummond de Andrade), 106  
 Barbacena, visconde de (Luís Antônio Furtado de Mendonça), 225  
 Barbosa, João Alexandre, 281

- Barbosa, Rogério Andrade, 60  
 Barbosa, Ruth Maria, 65  
 Barca, Pedro Calderón de la, 154–5, 157  
 Barile, João Pombo, 31–2  
 Barradas, João de Sousa, 226  
 Barreto, Antônio, 110  
 Barreto, Benito, 18, 143  
 Barreto, Lázaro, 30  
 Barreto, Lima, 51, 115, 117, 137, 381  
 Barreto, Tobias, 136, 192  
 Barros, Manoel de, 220  
 Barroso, Maria Alice, 252  
 Barthes, Roland, 176  
 Bastide, Roger, 352  
 Bataille, Georges, 94, 164–7, 169–70  
 Baudelaire, Charles, 122, 301  
 Beauvoir, Simone de, 133  
 Beck, Julian, 30  
 Beirão, Nirlando, 111  
 Benjamim, Marcos, 31  
 Benjamin, Walter, 122, 288  
 Bense, Max, 146  
 Bento XIV, papa (Prospero Lorenzo Lambertini), 229  
 Berman, Marshall, 419  
 Bernardes, Diogo, 269  
 Bernis, Yeda Prates, 48  
 Betto, Frei (Carlos Alberto Libânio Christo), 110, 145  
 Beviláqua, Clóvis, 136, 192  
 Bilac, Olavo, 111, 136, 180  
 Bishop, Elizabeth, 39  
 Bispo, Chico, 105  
 Bizari, Edoardo, 362  
 Blanchot, Maurice, 208  
 Boaventura, Maria José, 201  
 Bobadela, conde de (José Antônio Freire de Andrada), 234, 276  
 Boileau-Despréaux, Nicolas, 190, 231  
 Bolívar, Arduíno, 26  
 Bonassi, Fernando, 117  
 Bonifácio, José, 190  
 Bopp, Raul, 97  
 Borges, Brasil, 110  
 Borges, Jorge Luis, 47, 136, 256  
 Borges, Telma, 15  
 Borgia, César, 143  
 Bormann, Maria Benedita, 377  
 Bosi, Alfredo, 56, 194  
 Boulez, Pierre, 146  
 Bourdieu, Pierre, 281  
 Braga, Antônio Carlos, 64, 146  
 Braga, Belmiro, 25  
 Bragança, Catarina de (Catarina Henriqueta), 152  
 Braga, Newton, 106–7  
 Braga, Rubem, 27, 106–8  
 Branco, Camilo Castelo, 63  
 Branco, Carlos Castello, 27, 142  
 Branco, Joaquim, 28  
 Branco, Lucia Castello, 14, 17, 48, 148, 176, 179, 201, 207  
 Brandão, Beatriz, 16, 25, 36–7, 46  
 Brandão, Ignácio de Loyola, 148  
 Brandão, Ildeu, 27, 29, 146  
 Brandão, Jacques do Prado, 27, 142  
 Brandão, Jacyntho Lins, 9, 11, 148  
 Brandão, Januário Cardoso de Almeida, 183  
 Brandão, João Lúcio, 138  
 Brandão, Joaquim Inácio de Seixas, 235  
 Brandão, Luiz Alberto, 399–401  
 Brandão, Ruth Silviano, 46, 148, 176  
 Brant, Alice Dayrell Caldeira, 39, 148  
 Brant, Fernando, 30, 110  
 Brant, Vera, 48  
 Brasil, Assis, 197, 352  
 Brayner, Sonia, 379  
 Braz, Júlio Emílio, 57, 59  
 Brecheret, Victor, 26  
 Breiner, Cristóvão, 290  
 Bretas, Rodrigo José Ferreira, 25  
 Breton, André, 421–2  
 Brito, Mário da Silva, 352  
 Britto, Paulo Henriques, 218  
 Broca, Brito, 91, 376, 382  
 Brontë, Emily, 253  
 Brown, Norman, 309  
 Bueno, Alexei, 41, 284, 287  
 Bueno, Amador, 35  
 Bueno, Antônio Sérgio, 15  
 Buffon, conde de (João Antônio Freire de Andrada), 228  
 Bulhões, Marcelo, 384  
 Buñuel, Luis, 78, 134  
 Burroughs, William, 136  
 Burton, Richard, 25, 28  
 Burton, Victor, 95
- C**
- Cabral, Antônio dos Santos, 27  
 Cabral, Astrid, 65  
 Cacaso (Antônio Carlos de Brito), 19, 214–6  
 Caetano, Ana, 116  
 Calabrese, Omar, 404  
 Calder, Alexander, 146  
 Calvino, Italo, 401  
 Camarate, Alfredo, 103  
 Camargo, Iberê, 395  
 Camargo, Oswaldo de, 51  
 Camargos, Daniel, 20  
 Caminha, Adolfo, 377  
 Camões, Luís de, 134, 179, 228, 269, 274  
 Campello, Myriam, 65  
 Campoamor, Ramón de, 134  
 Campomori, Maurício, 118, 127  
 Campos, Augusto de, 29, 221  
 Campos, Francisco, 29  
 Campos, Geir, 63  
 Campos, Haroldo de, 29, 180, 197, 221, 231  
 Campos, Milton, 26, 28–9, 95  
 Campos, Paulo Mendes, 9, 26, 29, 107–8, 110–11, 142  
 Camus, Albert, 133, 144  
 Cançado, José Maria, 116, 293–5, 301  
 Cançado, Maura Lopes, 19, 43, 163–5, 168–72  
 Canclini, Néstor, 89  
 Candido, Antonio, 18, 21, 27, 29, 31, 103, 106, 113, 136, 189–91, 197, 213, 220, 225, 235, 269, 285, 287, 293, 352, 369, 383  
 Candiottto, Luciano Zanetti Pessôa, 115  
 Canedo, Gregoriano, 138, 141  
 Capanema, Gustavo, 26, 92, 390  
 Cardoso, Adauto Lúcio, 254  
 Cardoso, Celina Ferreira, 65  
 Cardoso, Fausto, 254  
 Cardoso, Joaquim, 63  
 Cardoso, Joaquim Lúcio, 253–5  
 Cardoso, Lourdes, 254  
 Cardoso, Lúcio (Joaquim Lúcio Cardoso Filho), 15, 18–20, 39–40, 72, 76, 80–1, 140, 252–60, 284, 289  
 Cardoso, Maria Helena, 39–40, 44, 148, 254–5, 260  
 Cardoso, Maria Wanceslina, 253–6  
 Cardoso, Marília Rothier, 100  
 Cardoso, Matias, 180  
 Cardoso, Regina, 254  
 Carelli, Mário, 256, 259  
 Carlos II, rei da Inglaterra, Escócia e Irlanda, 152  
 Carlos IV, rei da Espanha, 134  
 Carvalho, Ana Cecília, 65  
 Carvalho, Antonio de Albuquerque Coelho de, 275–6  
 Carvalho, Aracy Moebius de, 370  
 Carvalho, Campos de, 143  
 Carvalho e Melo, Sebastião de, 234  
 Carvalho, Guilherme Afonso de, 299  
 Carvalho, Horácio de, 377  
 Carvalho, José Arimateia de, 28  
 Casanova, Pascale, 281  
 Castello, José Aderaldo, 192, 197  
 Castilho, Antônio Feliciano de, 135  
 Castillo-Durante, Daniel, 120  
 Castro, Amílcar de, 31, 283, 289  
 Castro, Rosália de, 167  
 Cavalcânti, Coutinho, 303  
 Cavalcanti, Di, 123

Cendrars, Blaise (Frédéric Louis Sauser), 27, 91  
Cervantes, Miguel de, 133–4  
César, Guilhermino, 26–7, 29, 92, 98, 107, 140, 194–5, 295, 324  
Cézanne, Paul, 296  
Chagall, Marc, 422  
Chamoiseau, Patrick, 51  
Chateaubriand, Assis, 107  
Chaves, Aureliano, 30  
Cidade, Hernani, 352  
Clair, Janete, 48, 148  
Claver, Ronald, 66  
Clemente, José (Moacir de Andrade), 103, 105  
Coelho, Frederico, 92  
Coelho, Jacinto do Prado, 352  
Coelho, Joaquim-Francisco, 395  
Coelho, Marco Antônio Tavares, 142  
Coelho, Nelly Novaes, 65, 352  
Coelho Neto, Marcos, 301  
Coelho, Rogério, 17, 122–3, 126–7  
Colasanti, Marina, 110  
Colina, Paulo, 51  
Comte, Auguste, 376  
Cordeiro, Marcos Rogério, 15  
Correia e Alvarenga, Manuel José, 229  
Correia, Raimundo, 136  
Cortázar, Júlio, 31  
Costa, Brás Martins da, 391  
Costa, Cláudio Manuel da, 15–6, 119, 151, 157, 189–90, 213–4, 216, 226, 229, 231–6, 238, 265–78, 283–9, 396  
Costa, Daniel, 122  
Costa e Silva, Artur da, 26  
Costa, João Paulo Gonçalves da, 30, 32, 146  
Costa, Madu, 48, 57, 59  
Cotó, João (Eduardo Frieiro), 138  
Coutinho, Afrânio, 190, 192–4, 196–7  
Coutinho, Domingos Cardoso, 233  
Couto, Ribeiro, 352  
Crespo, Ángel, 30, 352  
Crispim, Antônio (Carlos Drummond de Andrade), 106  
Cruz, Ana, 60  
Cruz e Souza, João da, 51, 137, 193, 281, 287  
Cruz, Manuel da, 230  
Cruz, San Juan de la, 165  
Cummings, Edward Estlin, 135  
Cunha, Euclides da, 137–8, 381  
Cunha, Fausto, 28, 284, 287–8  
Cunha, João Paulo, 103  
Cunha, Leo, 111  
Cunha, Tristão da, 193  
Cuti (Luiz Silva), 51

## D

Dalcastagnè, Regina, 127  
d'Alvim, Guy (Alphonsus de Guimaraens), 104  
Danilo, Sérgio, 28, 64  
Dantas, Audálio, 40  
d'Anvers, Hadewich, 165  
Dardot, Liliane, 31  
Darío, Rubén (Félix Rubén García Sarmiento), 135  
Darwin, Charles, 376  
Daumier, Honoré, 299  
d'Avray, Jacques (José de Freitas Valle), 25  
Defoe, Daniel, 73, 253  
Degas, Edgar, 296  
Degois, Augusto, 145  
Delly, M. (Jeanne & Frédéric de la Rosière), 96  
Depestre, René, 51  
Derrida, Jacques, 349  
Dias, Fernando Correia, 27, 140–1  
Dias, Fernão, 41, 233, 352  
Dias, Francisco Martins, 104  
Dias, Gonçalves, 175, 191, 345  
Dias, Marcos Antônio, 60  
Dickinson, Emily, 167  
Dikamba, Jorge, 57, 59  
Dilthey, Wilhelm, 134  
Diniz, Albertina, 38  
Diniz, Francisca Senhorinha da Mota, 17, 37–8  
Diniz, Tania, 48  
Diniz, Vladimir, 30, 146  
Dinorah, Maria, 65  
Djalma, cacique, 181  
Doebelin, Alfred, 144  
Dolabela, Marcelo, 116, 122  
Donga (Ernesto Joaquim Maria dos Santos), 90  
Dornas Filho, João, 27, 98  
Dostoiévski, Fiódor, 75, 371  
Dourado, Autran, 18, 27, 63, 72, 142–4, 220  
Drummond, Francelina Ibrahim, 25  
Drummond, Maria Julieta, 42, 44  
Drummond, Roberto, 18, 26, 30, 109–10, 146  
Duarte, Constância Lima, 14  
Duarte, Eduardo Assis, 14, 46, 249  
Duarte, Maria Auxiliadora Moreira, 65  
Duarte, Miguel de Ávila, 98  
Duchamp, Marcel, 220–1  
Dulci, Luiz Soares, 116  
Duque, Gonzaga, 193  
Durão, Santa Rita, 189, 236, 238  
Dutra e Melo, Antônio Francisco, 191  
Dutra, Waltensir, 287–8  
Duval, Alfredo, 387

## E

Echegaray, José, 134  
Eco, Umberto, 146  
Eliot, Thomas Stearns, 135  
Elisson, Ralph, 51  
Emmer, Janete Stocco, 148  
Erimanteu, Driásio, 235  
Ernesto, Pedro Paulo, 142  
Espírito de Antônio Carlos (Moacir de Andrade), 105  
Etcheverry, Manoel Graña, 42  
Etienne Filho, João, 28  
Eudócia, 255  
Evaristo, Conceição, 9, 15, 17–8, 45–6, 51–3, 56–7, 148, 243–7, 249–51  
Evaristo, Joana, 56, 243

## F

Fabbrini, Fernando, 111  
Faillace, Tânia, 29, 65–6  
Fantini, Marli, 370  
Faria, Otávio de, 74, 87, 258–9  
Faria, Ricardo Moura, 148  
Faria Tavares, Rogério, 9, 21  
Farnese, Flávio, 335  
Félix, Camila, 124  
Ferlinghetti, Lawrence, 136  
Fernández, Macedonio, 136  
Ferrara, Maria Amorim, 48  
Ferreira, Ascenso, 352  
Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda, 290  
Ferreira, Jerusa Pires, 179  
Ferreira, Jurandir, 148  
Ferréz (Reginaldo Ferreira da Silva), 117  
Figueiredo, Wanda, 28, 65  
Figueiredo, Wilson, 27, 142  
Filho, Adonias, 197  
Fischer, Luís Augusto, 138  
Fitzgerald, Francis Scott, 135  
Flaubert, Frederic Moreau de, 72  
Flaubert, Gustave, 371, 376–7  
Fonseca, Antônio Isidoro da, 25  
Fonseca, Edmur, 27, 142  
Fonseca, Mariano José Pereira da, 236  
Fonte-Boa, Cristóphoro, 195  
Fontenelle, Laéria, 323  
Fontes, A., 159  
Forster, Edward Morgan, 135  
Fortes, Bias, 29  
Fóscolo, Avelino, 26, 138  
Foucault, Michel, 362, 413  
França Júnior, Oswald, 18, 26, 147  
Francis, Paulo, 112  
Franco, Caio de Melo, 273  
Freire, Junqueira, 191  
Freire, Marcelino, 117  
Freitas Filho, Armando, 137, 216

Freitas, Sena, 377–8, 380–1  
Freud, Sigmund, 112, 163, 254, 309, 368  
Freyre, Gilberto, 293  
Frias, Joana Matos, 421  
Frieiro, Eduardo, 18, 29–30, 103–4, 138–9  
Fusco, Rosário, 26–7, 92, 142, 194–5

**G**

Gabeira, Fernando, 146  
Gagnebin, Jeanne Marie, 121–2  
Galdós, Benito Pérez, 134  
Galeno, Henriqueta, 352  
Galvão, Walnice, 368  
Gama, José Basílio da, 189–90, 234, 238  
Gama, Luiz, 51, 57  
Gama, Vasco da, 274  
Garbuglio, José Carlos, 198  
García, Germán Pardo, 307  
García, Hélio, 31  
Garcia, Othon Moacir, 197  
Garnier, Baptiste Louis, 335, 343, 345–6  
Gato Félix (Moacir de Andrade), 105  
Gato, Manuel de Borba, 41  
Genette, Gérard, 297, 300, 303  
Giffoni, Luís, 17, 112, 148  
Ginsberg, Allen, 136  
Girondo, Oliverio, 136  
Godoy, Maria Lucia, 110  
Goethe, Johann Wolfgang von, 370–1  
Goff, Jacques Le, 356  
Goldoni, Carlo, 158  
Gomes, Carlos, 175  
Gomes, Dulílio, 28, 30–1, 64–6  
Gomes, Lindolfo, 25  
Gomes, Nilma Lino, 57, 60  
Gomes, Núbia Pereira, 52  
Gomes, Renato Cordeiro, 401  
Gonçalves, Ana Maria, 45–6, 57  
Gonçalves, José Eduardo, 148  
Gonçalves, Marcos Augusto, 137  
Góngora y Argote, Luis de, 154, 157  
Gontcharov, Ivan, 73  
Gonzaga, Tomás Antônio, 15–6, 36, 118–9, 157–9, 189, 226–9, 236–8, 267, 272, 353  
Goulart, Audemaro Taranto, 15  
Gouvêa, Jaime Prado, 18, 30–2, 64, 145–7  
Goya, Francisco, 134, 299  
Grammont, Guiomar de, 48, 66, 149  
Gravatá, Hélio, 106  
Gregori, Ana Elisa, 48  
Grieco, Agripino, 105  
Guadalupe, Antonio de, 156  
Guedes, Lino, 51

Guerra, Gregório de Matos, 249, 298  
Guignard, Alberto da Veiga, 27, 41, 146  
Guillén, Jorge, 352  
Guimaraens, Alphonsus de, 15–6, 25, 104, 137, 193, 216, 281, 283, 285–8, 290–1, 396  
Guimaraens, Archangelus de, 193  
Guimaraens Filho, Alphonsus de, 29, 287, 351  
Guimaraens, João Alphonsus de, 26, 92, 95, 98–100, 139–41, 194, 285–8  
Guimaraens, Lucas, 30  
Guimaraes, Bernardo, 15–6, 18, 25, 136–7, 191–3, 335–47  
Guimaraes, Carmen Schneider, 65  
Guimaraes, Constança, 286  
Guimaraes, Horácio, 193  
Guimaraes, Júlio Castañon, 101, 427  
Guimaraes, Paulo Campos, 29–30  
Guimaraes, Raquel Beatriz Junqueira, 14  
Guimaraes, Valmiki Vilela, 145, 319  
Guiraldes, Ricardo, 136  
Gullar, Ferreira, 145

**H**

Haeckel, Ernst, 136  
Halloway, John, 135  
Hall, Stuart, 98  
Hatherly, Ana, 30  
Haussmann, Georges-Eugène, 89  
Hawking, Stephen, 307  
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 71, 285  
Helena, Lucia, 65  
Heliadora, Bárbara, 16, 35–6, 44, 352  
Hemingway, Ernest, 112, 135  
Henfil (Henrique de Souza Filho), 9, 220  
Henriques Neto, Afonso, 137, 287  
Herkenhoff, Paulo, 89  
Hermann, Sigrid, 145  
Hessel, Lothar Francisco, 151, 153–4  
Hitler, Adolf, 21, 303  
Hobbes, Thomas, 312  
Hogarth, William, 299  
Hohlfeldt, Antonio, 326  
Holanda, Karla, 259  
Holanda, Sérgio Buarque de, 232, 293, 396–7  
Hollanda, Heloisa Buarque de, 116, 137  
Homero, 72  
Honória, 44  
Horta, Antônio Carlos de Andrade, 296  
Houaiss, Antônio, 365  
Houdon, Jean-Antoine, 297  
Hunt, Peter, 201

**I**

Iglésias, Francisco, 27, 29–31, 142, 146  
Ingarden, Roman, 198

Iser, Wolfgang, 312  
Issa, Farida, 65

**J**

Jacobsen, Jens Peter, 73  
Jakobson, Roman, 30  
Jardim, Rachel, 41, 65, 148  
Jesus, Carolina Maria de, 39–40, 51, 55–7, 120–1, 148, 243  
Jiménez, Juan Ramón, 135  
João VI, rei de Portugal, 227  
João V, rei de Portugal, 13, 155, 229  
Jobim, Helena, 110  
Jobim, Tom, 110  
Johns, Jasper, 297  
José I, rei de Portugal, 229, 235  
José, Oiliam, 176  
Joyce, James, 144, 146  
Júnior, Araripe, 193  
Júnior, Azevedo, 26, 103

**K**

Kafka, Franz, 307  
Kaxixó, Glayson, 181  
Kerouac, Jack, 136  
Keynes, John Maynard, 135  
Kierkegaard, Sören, 425  
Kilkerry, Pedro, 137  
Kroeber, Carlos, 145  
Kubitschek, Juscelino, 29, 63  
Kuini, Ibã Huni, 179  
Kuini, Ike Muru Huni, 177

**L**

Lacan, Jacques, 164–8, 170–1, 176, 178, 286, 370  
Lago, Angela, 9, 17, 201  
Lajolo, Marisa, 111  
Lange, Francisco Curt, 31  
Lapa, Manuel Rodrigues, 238  
Lara, Cecília de, 115  
Laterza, Moacyr, 28, 283  
Lautréamont, Comte de, 143  
Leal, Ferreira, 377  
Leite, Alcione Ribeiro, 65  
Leite, Maurício Gomes, 145  
Leme, Pedro Taques de Almeida Paes, 233  
Leminski, Paulo, 216  
Leonardos, Stella, 352  
Lesky, Albin, 312  
Lessa, Aureliano, 25, 136, 191  
Lévi-Strauss, Claude, 178–9  
Libânio, Samuel, 298  
Lima, Alceu Amoroso, 137, 142  
Lima, Augusto de, 26, 192  
Lima, Geraldo França, 143  
Lima, Jorge de, 352  
Lima, Luiz Costa, 103, 197

- Lima, Pontes de Paula, 142  
Lins, Álvaro, 45, 197, 377  
Lisboa, Henriqueta, 9, 15, 18, 25, 29–30, 44–5, 137, 167, 290, 349–56  
Lisboa, João de Sousa, 157–8  
Lisboa, Manoel Francisco, 118  
Lispector, Clarice, 30, 107, 148, 194, 207–8, 243, 260, 311, 324  
Llansol, Maria Gabriela, 163–4, 168–70, 177  
Lobato, Manoel, 28, 30, 112  
Lobato, Monteiro, 137  
Lobo Filho, Blanca, 352  
Lobo, Francisco Rodrigues, 269  
Lopes, Carlos Herculano, 15, 18, 110, 149, 399–402, 404, 413–4  
Lopes, Rogério, 70  
Lopes, Silvina Rodrigues, 165, 205  
Lorca, Federico García, 134  
Lorenz, Günter, 361, 364, 367, 370  
Lucas, Fábio, 27, 29–30, 63, 144, 197, 323–4, 351–2  
Luís XIV, rei da França, 154  
Luís XVI, rei da França, 227  
Lukács, György, 84, 133  
Lutz, Bertha, 38  
Lyon, Sandra, 65  
Lyotard, Jean-François, 88  
Lyra, Pedro, 137
- M**
- Macedo, Joaquim Manuel de, 111, 191, 346  
Machado, Ângelo, 17  
Machado, Aníbal, 18, 41, 92, 139–40, 296–7  
Machado, Antônio de Alcântara, 97  
Machado, Carolina, 41  
Machado, Duda, 145  
Machado, Edgar da Mata, 193  
Machado Filho, Abílio, 30  
Machado Filho, Aires da Mata, 30, 63, 146  
Machado, Maria Clara, 41, 48  
Machado, Paulo, 41  
Machado, Simão Ferreira, 153, 230  
Machado, Zita, 148  
Maciel, Emílio, 14  
Maciel, Gualter Gontijo, 105  
Maciel, Maria Esther, 46–7, 110, 148, 167  
Madureira, Pedro Paulo de Sena, 324  
Magaldi, Sábado, 27, 142, 151, 156–7  
Magalhães, Beatriz d'Almeida, 148  
Magalhães, Gonçalves de, 190–1  
Magalhães, José Vieira Couto de, 191  
Magalhães, Valentim, 192  
Mahin, Luiza, 46, 57  
Maia, Eolo, 118
- Mailer, Norman, 136  
Malard, Letícia, 20, 48, 109, 148  
Malina, Judith, 30  
Mallarmé, Stéphane, 146, 177, 301  
Mallet, Pardal, 377  
Malraux, André, 133  
Malta, Augusto, 90  
Manet, Édouard, 296  
Mannheim, Karl, 134  
Mann, Thomas, 77  
Mansur, Gilberto, 28  
Mansur, Guilherme, 30–1, 289  
Maravall, José Antonio, 282, 284  
Marcos, Plínio, 117  
Maria Antonieta, rainha da França, 227  
Maria, Antonio, 107  
Maria I, rainha de Portugal, 227, 236  
Maria, Joana, 159  
Marias, Julián, 134  
Mariátegui, José Carlos, 136  
Maricá, marquês de (Mariano José Pereira da Fonseca), 236  
Maris, Stella, 48  
Marques, Ana Martins, 19, 30, 46, 48, 214, 216–7, 238  
Marques, Fabrício, 14, 26, 30, 219–20, 297  
Marques, Ivan, 99  
Marques, Oswaldino, 29, 197  
Marreco, Maria Inês de Moraes, 39  
Marschner, João, 145  
Martín-Barbero, Jesús, 89  
Martins, Cristiano, 63  
Martins, Heitor, 145  
Martins, Leda Maria, 14, 48, 60  
Martins, Madu Vivacqua, 31  
Martins, Max, 29  
Martins, Oliveira, 135  
Marx, Roberto Burle, 63, 256  
Mascarenhas, Alexandre Roberto, 228  
Mascarenhas, Juliana de Sousa, 227  
Mateus, Agostinho Manduca, 177  
Matos, Josadac, 28  
Matos, Marco Aurélio, 142  
Matos, Mário, 30  
Matoso, Glauco, 220  
Mattos, Ilmar Rohloff de, 232  
Mauro, Humberto, 27  
Medeiros, Jefferson, 127  
Meireles, Cecília, 44, 119–20, 137, 167, 256, 351–2  
Meireles, Jacinta Carlota de Oliveira, 37  
Mello e Souza, Laura de, 231, 286  
Mello, Maria Amélia de, 65  
Mello, Thiago de, 63  
Melo, João Batista, 111
- Melo, José Mascarenhas Pacheco Pereira Coelho de, 235  
Melo Neto, João Cabral de, 194, 218  
Melo, Osvaldo André de, 28  
Melo, Suzy de, 118  
Mendes, Francisco de Moraes, 111  
Mendes, Lucas, 112  
Mendes, Martins, 195  
Mendes, Murilo, 9, 15, 18, 29–31, 92, 100–1, 137, 194, 216, 286, 289, 416–25, 427–8  
Mendes, Odorico, 191  
Mendes, Oscar, 352  
Menegale, Berenice, 318  
Menegale, Heli, 139  
Menéndez y Pelayo, Marcelino, 133  
Menezes, José Joaquim Viegas de, 25  
Menezes, Luís da Cunha, 25, 119, 237  
Merleau-Ponty, Maurice, 283  
Merquior, José Guilherme, 352, 417–8, 422–3  
Mesquita, Lobo de, 301  
Metastásio, Pietro, 157, 159, 267  
Meyer-Clason, Curt, 368  
Milhaud, Darius, 90  
Milliet, Sérgio, 352  
Mindlin, José, 288, 352  
Miranda, Joaquim Veloso de, 238  
Miranda, Sá de, 269  
Miró, Joan, 134  
Mistral, Gabriela, 167, 352, 356  
Moisés, Massaud, 193, 197  
Molière, 157–8  
Monet, Claude, 296, 300  
Mônica, Violanta, 159  
Monk, Thelonius, 54  
Montalvor, Luis de, 135  
Monteiro, Adolfo Casais, 135  
Montello, Josué, 352  
Moraes, Marcos Antônio de, 351  
Moraes, Nascimento, 51  
Moraes, Vinicius de, 107, 194  
Morais, Frederico, 145  
Morais, Márcia Marques de, 15, 319  
Moretti, Franco, 133  
Moriconi Júnior, Ítalo, 65, 116  
Morley, Helena (Alice Dayrell Caldeira Brant), 39, 148  
Morrison, Toni, 51, 57  
Mota, Dantas, 147  
Moulin, Gabriela, 11, 21  
Moura, Emílio, 26, 29–30, 91–2, 95, 138–9, 146, 194–5, 283, 286, 289  
Moura, Maria Lacerda de, 38  
Moura, Murilo Marcondes de, 215–6  
Mourão, Rui, 18, 26–7, 29, 63, 144–5, 197, 318, 401–4  
Mozart, Wolfgang Amadeus, 329  
Muricy, Andrade, 193–4, 281

## N

Namora, Fernando, 309  
 Nardy, Manuel, 369  
 Nascentes, Antenor, 352  
 Nascimento, Abdias, 51, 253  
 Nascimento, Érica Peçanha do, 116  
 Nascimento, Milton, 248  
 Nava, José, 30  
 Nava, Pedro, 9, 15, 21, 26–7, 29, 88, 91–2, 95–7, 100, 141, 259, 289, 293–304  
 Nazareth, Ernesto, 90  
 Negrão, Renato, 122  
 Nemer, José Alberto, 31  
 Nemésio, Vitorino, 135  
 Nemo (Azevedo Júnior), 103  
 Nery, Adalgisa, 352  
 Nery, Ismael, 418, 420–1, 424  
 Neto, Coelho, 31  
 Netto, Vanessa, 142  
 Neves, Ezequiel, 145  
 Neves, Inácio Parreiras, 301  
 Neves, Irene de Melo, 65  
 Neves, Libério, 30, 146  
 Neves, Tancredo, 31  
 Niemeyer, Oscar, 27, 63, 118  
 Nietzsche, Friedrich, 78, 83, 213  
 Noll, João Gilberto, 148  
 Noll, Marcel, 422  
 Nonato, Raimundo, 117  
 Nora, Pierre, 356  
 Novais, Carlos Augusto, 116–7  
 Nova, Vera Casa, 46–7  
 Nunes, Benedito, 29, 197  
 Nunes, Sebastião, 17, 30–2, 112, 145, 201, 220–1, 283, 289

## O

Oiticica, Hélio, 116, 122, 221  
 Olinto, Antonio, 143  
 Oliveira, Aciomar de, 60  
 Oliveira, Alberto de, 136  
 Oliveira, Anelito de, 15, 31, 54  
 Oliveira, Franklin de, 197  
 Oliveira, José Carlos, 107  
 Oliveira, Mamede de, 193  
 Oliveira, Manuel Botelho de, 152  
 Oliveira, Mendes de, 26  
 Oliveira, Miriam Ribeiro, 118  
 Oliveira, Nelson de, 137, 312  
 Oliveira, Policena Tertuliana de, 37  
 Oliveira, Rosalino Gomes de, 180, 182  
 Orlando, Artur, 136  
 Ortega y Gasset, José, 134  
 Ortigão, Ramalho, 135  
 Osakabe, Haquira, 332  
 Osborne, John, 135  
 Otaviano, Francisco, 103, 191  
 Ovidio, 267, 269  
 Owen, John, 270

## P

Pacheco, Rondon, 30  
 Paes, Garcia Rodrigues, 276  
 Paes, José Paulo, 189, 191–5  
 Paglia, Camille, 424  
 Paiva, Kelen Benfenati, 15  
 Paiva, Mário Garcia de, 30, 146, 148  
 Palmério, Mário, 18, 138, 143  
 Palmireno, Alcindo (Manuel Inácio da Silva Alvarenga), 236  
 Paoliello, Lindolfo, 110  
 Paranhos, Luís Cândido, 298  
 Passô, Grace, 60, 111  
 Passos, John dos, 144  
 Passos, Pereira, 89  
 Patrocínio, Paulo Roberto Tonani do, 115  
 Patterson, Orlando, 247  
 Paula, Branca Maria de, 48, 148  
 Paula, Eduardo de, 31, 145  
 Paula, João Antônio de, 14  
 Paulini, Livia, 48  
 Paz, Octávio, 47, 220  
 Pécora, Antonio Alcir Bernardez, 282  
 Pedro II, imperador do Brasil, 344  
 Peixoto, Francisco Inácio, 26–7, 194  
 Peixoto, Inácio José de Alvarenga, 15, 35, 158, 189, 229, 267  
 Pellegrino, Carlos Roberto, 30, 64, 146  
 Pellegrino, Hélio, 26–7, 29, 107, 142, 289  
 Pena, Cornélio, 259  
 Penido, José Márcio, 28, 64, 146  
 Pennac, Daniel, 206  
 Penteadado, Olívia Guedes, 91  
 Pereira, Adolfo Maurício, 31  
 Pereira, Carlos Alberto Messeder, 137  
 Pereira, Edimilson de Almeida, 30, 52, 217–9  
 Pereira, Elisa, 60  
 Pereira, Francelino, 30  
 Pereira, Lúcia Miguel, 40–1, 148  
 Pereira, Maria do Rosário, 14  
 Pereira, Simão da Cunha, 27  
 Pereira, Terezinha, 48  
 Pereira, Waldemar Euzébio, 53  
 Pessoa, Fernando, 135, 163  
 Petit, Michèle, 202–3, 206, 208  
 Pettinelli, Mariza Vitória, 65  
 Picasso, Pablo, 134  
 Piglia, Ricardo, 213  
 Pimenta, Silvério Gomes, 352  
 Pimentel e Medeiros, José Renato, 28  
 Pinheiro, Adão, 52  
 Pinheiro, Flávio, 108  
 Pinheiro, Israel, 28–9, 63, 146  
 Piñon, Nélide, 30  
 Pinto, Alexina de Magalhães, 17, 201  
 Piroli, Wander, 17, 30, 59, 109, 146–7, 201, 220

Pissarro, Camille, 296  
 Pixinguinha (Alfredo da Rocha Vianna Filho), 90  
 Plauto, 157, 312  
 Polito, Ronald, 289  
 Pombal, marquês de (Sebastião José de Carvalho e Melo), 228, 234–6  
 Pommier, Gérard, 166, 169–70  
 Pompeia, Raul, 303, 377  
 Pongetti, Henrique, 108  
 Pontével, Domingos da Encarnação, 225  
 Pontual, Roberto, 29  
 Pope, Alexander, 190  
 Portela, Lindaura, 259  
 Portella, Eduardo, 197, 285  
 Portinari, Cândido, 27, 63  
 Porto, Sérgio, 107  
 Prado, Adélia, 9, 15, 19, 111, 163–7, 214–6, 323–32  
 Prado, Décio de Almeida, 151–2, 158–9  
 Prado Júnior, Caio, 293  
 Praxedes, Malluh, 48  
 Proença, Cavalcanti, 197  
 Proença Filho, Domicio, 266  
 Proust, Marcel, 293  
 Pujol, Alfredo, 376, 382–3  
 Py, Fernando, 387

## Q

Quatorzevoltas, Ascânio Lopes, 27, 92, 194–5  
 Queiroga, João Salomé, 191–2  
 Queiroga, Manuel Teixeira de, 236  
 Queirós, Bartolomeu Campos de, 9, 17, 21, 200–4, 206–9, 352  
 Queirós, Eça de, 63, 135, 345, 377, 382  
 Queiroz, Flávia, 293  
 Queiroz, Maria José de, 18, 30, 44, 148  
 Queiroz, Rachel de, 42, 194, 258–9  
 Queiroz, Sônia, 48, 179  
 Quental, Antero de, 135

## R

Rabelo, José Maria, 28, 109, 144  
 Raffestin, Claude, 115  
 Rais, Gilles de, 143  
 Ramos, Graciliano, 75, 81, 87, 144, 194, 243  
 Ramos, Maria Luiza, 21, 27, 65, 144, 197–9  
 Rangel, Eliana, 31  
 Rangel, Godofredo, 138  
 Raposo, Lucas, 31, 145  
 Rebinski, Luis, 165  
 Régio, José, 135  
 Rego, José Lins do, 194  
 Rei, Chico, 352

- Reis, Eduardo Almeida, 110  
 Reis, Maria Firmina dos, 51, 246  
 Renault, Abgar, 26–7, 30, 92, 95, 194, 351  
 Renault, Delso, 27  
 Rennó, Elizabeth, 48, 148  
 Renoir, Pierre-Auguste, 296–7  
 Resende, Antônio Lara, 109  
 Resende, conde de (José Luís de Castro), 235  
 Resende, Enrique de, 26, 194–5  
 Resende, Otto Lara, 9, 26, 29, 107–11, 142, 293  
 Rezek, José Francisco, 64  
 Rezende, José Severiano de, 25, 137, 193, 286–7  
 Riancho, Alfredo (Alfredo Camarate), 103  
 Ribeiro, Ana Elisa, 30, 46, 48, 112, 214, 217  
 Ribeiro, Bernardino, 191  
 Ribeiro, Darcy, 18, 143, 293  
 Ribeiro, Ésio Macedo, 256  
 Ribeiro, Júlio, 15–6, 138, 192, 375–84  
 Ribeiro, Mário, 110  
 Ribeiro Neto, Amador, 219  
 Ricardo, Cassiano, 137, 194  
 Ricci, Franco Maria, 30  
 Riccielli, Igor, 122–3  
 Ricieri, Francine, 291  
 Riedel, Dirce Cortes, 197  
 Rilke, Rainer Maria, 166, 170  
 Rimbaud, Arthur, 164–6, 171, 371  
 Rios, Fernando, 28, 65  
 Risério, Antônio, 29, 53  
 Rivera, Bueno de, 29, 63, 146  
 Rocha, Antônio Wagner, 54  
 Rocha, Glauber, 116  
 Rocha, Luiz Otávio Savassi, 298  
 Rocha, Martha Carvalho, 65  
 Rodin, Auguste, 296  
 Rodrigues, Aline Caixeta, 208  
 Rodrigues, Eustáquio José, 60  
 Rodrigues, Lafayette, 335  
 Rodrigues, Nelson, 107, 256  
 Rodrigues, Nina, 99  
 Rojas, Fernando de, 133  
 Romano, Olavo, 110, 138  
 Romero, Sílvio, 136, 192  
 Rónai, Paulo, 352, 363, 392  
 Rosa, João Guimarães, 9, 15, 17–9, 43, 80, 114, 138, 143, 194, 201, 220, 243, 249, 258, 328, 352, 361–70, 389  
 Rosa, Mário Alex, 15, 215–6, 219  
 Rosa, Tomás Santa, 141, 256  
 Rosa, Vilma Guimarães, 43  
 Rosenfeld, Anatol, 197  
 Rouanet, Maria Helena, 65  
 Rouget de Lisle, Claude Joseph, 227  
 Rouxel, Annie, 291  
 Rubião, Murilo, 9, 15, 17, 19, 27–32, 63–4, 143, 145, 307–15, 317–9, 351  
 Rubião, Sílvia, 319  
 Ruffato, Luiz, 117–20, 148  
 Ruiz, Tereza, 244  
 Russell, Bertrand, 135
- S**
- Sabino, Fernando, 9, 17–8, 26, 29, 105, 107–11, 139, 142–3  
 Sabino, Nívea, 60  
 Sade, marquês de (Donatien Alphonse François de Sade), 143  
 Sales, Franklin, 105  
 Sales, Fritz Teixeira de, 27  
 Sales, Herberto, 259  
 Salgado, Matias Antônio, 229  
 Salgado, Plínio, 137  
 Salinger, Jerome David, 329  
 Salles, José Bento Teixeira de, 29, 110  
 Salomão, Wally, 29  
 Samôr, Lucienne, 28, 30, 65  
 Sampaio, Márcio, 28, 31, 145–6, 318  
 Sanazaro, Jacopo, 269  
 Santana, Leo, 32, 356  
 Santana, Patrícia, 57, 60  
 Sant'Anna, Afonso Romano de, 29, 109–10, 137, 146, 323–4  
 Sant'Anna, Sérgio, 18, 28, 30, 32, 64–6, 145–6  
 Santiago, Mietta, 48  
 Santiago, Silvano, 18, 26, 28–9, 72, 87, 91, 93–5, 109, 144–5, 225  
 Santos, Angelo Oswaldo de Araújo, 14, 32, 146  
 Santos, Boaventura Souza, 127  
 Santos, Flávio dos, 100  
 Santos, Gabi, 110  
 Santos, Joaquim Felício dos, 138, 156  
 Santos Júnior, Theotônio dos, 145  
 Santos, Jussara, 48, 57, 60  
 Santos, Roseli Alves dos, 115  
 Sartre, Jean Paul, 133, 144  
 Satúrnio, Glauceste (Cláudio Manuel da Costa), 232, 266–7, 270, 284  
 Schettino, Lacyr, 48  
 Schmidt, Augusto Frederico, 63, 137, 352  
 Schopenhauer, Arthur, 317  
 Schwarz, Roberto, 197  
 Seffrin, André, 256  
 Seixas, Maria Doroteia Joaquina de, 16, 25, 36, 227  
 Sena, Dinho, 146  
 Senna, Homero, 87  
 Senna, Raul Bernardo Nelson de, 63  
 Sepúlveda, Lucas Oliveira, 126  
 Sérgio, Antônio, 135  
 Sevckenko, Nicolau, 381  
 Silva, Antônio José da, 151, 156–7  
 Silva, Chica da, 15, 156  
 Silva, Cidinha da, 48, 57–8  
 Silva, Cidinha Lintz Machado, 65  
 Silva, Filomeno da, 20  
 Silva, Francisco Xavier da, 231  
 Silva, Jair, 104–5  
 Silva, Luís Diogo Lobo da, 276  
 Silva, Luís Vieira da, 229, 236  
 Silveira, Daniela Magalhães da, 15  
 Silveira, Tasso da, 137  
 Silveira, Victor, 104  
 Simões, João Gaspar, 135  
 Siplio, Termindo (José Basílio da Gama), 234  
 Siqueira, Sandra, 65  
 Sisley, Alfred, 296  
 Soares, Camilo, 195  
 Soares, Cláudia Campos, 15  
 Soares, Esdras, 244  
 Sobrinho, Maranhão, 281  
 Sobrinho, Patrício (Moacir de Andrade), 105  
 Sodré, Nelson Werneck, 28, 379  
 Sófocles, 413  
 Sorrenti, Neusa, 48  
 Sousa, J. Galante de, 151  
 Souza, Bernardo Xavier Pinto de, 16, 25  
 Souza, Eneida Maria de, 14, 100  
 Souza, Ennes de, 298, 300  
 Souza, Francisca Arcângela de, 265  
 Souza, José Antônio de, 149  
 Souza, Pompeu de, 107  
 Souza, Roberto Acizelo de, 188, 191  
 Spencer, Herbert, 136, 376  
 Starling, Heloisa, 235  
 Starobinski, Jean, 405  
 Steen, Edla van, 65  
 Stein, Gertrude, 135, 167  
 Stevenson, Robert Louis, 299  
 Stockhausen, Karlheinz, 146  
 Stowe, Harriet Beecher, 343–4  
 Strachey, Lytton, 135  
 Süsskind, Flora, 66, 116, 197, 379  
 Suzuki, Matinas, 109  
 Szejnbejn, Chanina Luwiz, 145
- T**
- Takai, Fernanda, 110  
 Tavito (Luís Otávio de Melo Carvalho), 319  
 Teixeira, Lucy, 142  
 Teixeira, Morse Belém, 142  
 Teixeira, Oswaldo, 90  
 Teles, Fernando, 110  
 Teles, Gilberto Mendonça, 137, 196

- Teles, Goffredo da Silva, 91  
 Tel, Guilherme (Djalma Andrade), 105  
 Tenreiro, Joaquim, 27  
 Teócrita, 269  
 Terra, Eliane, 259  
 Testut, Léo, 296  
 Theo, Ari, 105  
 Thiollier, René, 91  
 Tierney, Gene, 76  
 Tinoco, Diogo Grasson, 233  
 Tiradentes (Joaquim José da Silva Xavier), 44, 225, 229, 352–3  
 Tolentino, Eliana da Conceição, 14  
 Tolstói, Liev, 253, 370  
 Torga, Miguel, 135  
 Trindade, Dagmar, 65  
 Trindade, Solano, 51  
 Tross, Sérgio, 30, 64, 146  
 Trotsky, Leon, 381
- U**  
 Unamuno, Miguel de, 134
- V**  
 Valadares, Benedito, 29  
 Valadares, conde de (José Luís de Meneses), 157, 235, 267, 273–4  
 Valéry, Paul, 281  
 Valle, José de Freitas, 25  
 Varela, Maria Helena, 177  
 Vargas, Getúlio, 27, 93, 100  
 Vasconcelos, Bernardo Pereira de, 228  
 Vasconcelos, Diogo Pereira Ribeiro de, 25, 225–8, 238  
 Vasconcelos e Souza, Luís de, 235  
 Vasconcelos, Sylvio, 110  
 Vaughan, George Washington, 375  
 Vaughan, Maria Francisca Ribeiro, 375  
 Vaz, Sérgio, 122–3  
 Vega, Lope de, 154, 157, 190  
 Veiga, José J., 29  
 Veiga, Xavier da, 25  
 Veloso, Tereza, 31  
 Ventura, Adão, 17, 30, 51–3, 146, 243, 249  
 Ventura, padre, 158  
 Veríssimo, José, 376, 382  
 Verney, Luís Ant3nio, 229  
 Viana, Álvaro, 193  
 Viana, An3zio, 60  
 Viana, Vivina de Assis, 48, 59, 65, 110  
 Vianna, Klauss, 145  
 Vianna, Luís M3rcio, 30, 64, 146  
 Vianna, Pedro Ribeiro, 377  
 Vieira, Ant3nio, 134  
 Vieira, Fl3vio Pinto, 145  
 Vieira, Luís Gonzaga, 28, 64, 66, 146  
 Vilela, Andr3a de Paula Xavier, 15  
 Vilela, Luiz, 18, 28, 30, 64, 66, 145–6  
 Vilhena, Gl3ria, 28  
 Villaça, Alcides, 390, 394  
 Villa-Lobos, Heitor, 26, 90  
 Villalta, Luiz Carlos, 236  
 Villas, Alberto, 112  
 Virg3lio, 269, 394  
 Virg3lio, Carmelo, 352  
 Visconti, Eliseu d'3ngelo, 90  
 V3tor, Nestor, 193  
 Vivacqua, Achilles, 27, 92, 98  
 Voltaire (François-Marie Arouet), 158, 275
- W**  
 Wainer, Samuel, 107  
 Walker, Alice, 51, 57  
 Walty, Ivete Lara, 14  
 Weber, Max, 77  
 Werkema, Andr3a Sirihal, 15  
 Werneck, Humberto, 17, 27–30, 32, 63–4, 66, 103, 109, 111, 146  
 Werneck, Ronaldo, 28  
 West, Kanye, 127  
 Wilson, Colin, 135  
 Wisnik, José Miguel, 366, 388  
 Wolney, Carlos, 31  
 Woolf, Virginia, 135, 144  
 Wray, Ardel, 96
- X**  
 Xacriab3, José Nunes, 182  
 Xavier, Ary, 145  
 Xukuru-Kariri, Gizelma, 181
- Y**  
 Yalorix3, Marlene, 179
- Z**  
 Zagury, Eliane, 65–6  
 Zezinho, 174  
 Ziraldo (Ziraldo Alves Pinto), 9, 111  
 Zola, 376, 378–9  
 Zola, Rog3rio, 121  
 Zorrilha, Francisco de Rojas, 155  
 Zumbi dos Palmares, 59  
 Zuza (Maria de Jesus da Silva), 121

*Idealizador*  
Rogério Faria Tavares

*Organizador*  
Jacyntho Lins Brandão

*Produção*  
Larissa D'arc

*Revisão*  
Mércia Marisa da Silva

*Produção gráfica*  
Leticia Naves  
Vitor Carvalho

*Projeto gráfico*  
Vitor Carvalho

#### CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

L776 Literatura mineira: trezentos anos /  
organização por Jacyntho Lins Brandão;  
apresentação de Rogério Faria Tavares.  
Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2019.  
448p.; il.

ISBN 978-85-63283-06-1

1. Literatura brasileira – Minas Gerais – História e  
crítica. 2. Literatura – Arte e sociedade. I. Título.

CDD: 809 / CDU: 82.09

Ficha Catalográfica elaborada pelo  
Bibliotecário Tiago Carneiro – CRB: 3279

BDMG CULTURAL

*Presidência*

Gabriela Moulin Mendonça

*Diretoria financeira*

Marcos Tadeu de Souza

*Coordenação*

Elizabeth José dos Santos

Érico Grossi

Francisco Roberto Rocha de Carvalho

Larissa D'arc

*Comunicação*

Luiza Serrano

Rafael Amato

*Administrativo (assistência)*

Maria Aparecida Pereira Paulino e Silva



Tiragem  
Tipografia

1000 exemplares  
F Grotesk, Bradford & Latin



Um livro para celebrar, de maneira reflexiva e instigante, a rica produção literária de Minas Gerais e os muitos escritores e escritoras que, a partir daqui, ganharam o Brasil e o mundo com suas histórias e nos legaram obras fundamentais para nosso entendimento como país. Refletir sobre suas obras, preservar e divulgar a memória e também a pesquisa literária em curso é um projeto fundamental para o desenvolvimento cultural do Estado. Desenvolvimento e cultura andam juntos, sempre.

Sérgio Gusmão Suchodolski  
Presidente do Banco de Desenvolvimento de Minas Gerais

Em “Literatura mineira: trezentos anos”, o leitor encontra muito mais do que a história das diversas literaturas de Minas. É um livro para nos haveremos com palavras, versos, prosas, histórias e linguagem. A imaginação literária e as palavras são antídotos contra a intolerância e também lugares de encontro com o outro, com a memória e com a construção de um imaginário coletivo de futuro. Por tudo isso, são o sentimento do mundo.

Gabriela Moulin  
Presidente do BDMG Cultural

Produto de interesse público, este livro foi feito para habitar as salas de aula, as bibliotecas, os centros comunitários e os clubes de leitura de todos os cantos do Brasil. O seu destino é ganhar a estrada, sem limites, e inspirar a reflexão, a crítica e as discussões entre alunos, professores e leitores — sejam quem forem, estejam onde estiverem — sobre esse impressionante patrimônio de trezentos anos. Iniciativa inédita, que faz jus à grandeza de Minas Gerais, a presente obra já nasce como referência indispensável a quem quiser conhecer ou se apaixonar *ainda mais* pela literatura produzida pelos mineiros. Uma aventura irrecusável.

Rogério Faria Tavares  
Presidente da Academia Mineira de Letras

**BDMG,**  
CULTURAL



**BDMG**



**MINAS  
GERAIS**

GOVERNO  
DIFERENTE.  
ESTADO  
EFICIENTE.