



MODERNISMO PERIFÉRICO:  
POÉTICAS DO SÉCULO XX

MARCOS VINÍCIUS TEIXEIRA - DIRLENVALDER DO NASCIMENTO LOYOLLA -  
CÁTIA CANÊDO - SÂMIA REGINA MOURÃO DE SOUSA (ORGANIZAÇÃO)



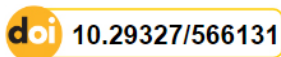
EDITORA  
TODAS AS  
MUSAS

Marcos Vinícius Teixeira  
Dirlenvalder do Nascimento Loyolla  
Cátia Canêdo  
Sâmia Regina Mourão de Sousa  
(Organização)

**MODERNISMO PERIFÉRICO:**  
poéticas do século XX

1ª edição  
São Paulo  
Todas as Musas  
2022

Supervisão Editorial: Fernanda Verdasca Botton  
Editor: Flavio Botton  
Capa e diagramação: Studio Vintage Br  
Marcos Vinícius Teixeira © – Dirlenvalder do Nascimento Loyolla © – Cátia  
Canêdo © – Sâmia Regina Mourão de Sousa ©



É proibida a reprodução total ou parcial desta obra sem a prévia autorização da organização

Conselho editorial  
Eclair Antônio Almeida Filho (Universidade de Brasília – UnB)  
Elizabeth Barros de Sousa Lima (Universidade Federal do Norte do  
Tocantins – UFNT)  
Fernando Jorge dos Santos Farias (Universidade Federal do Pará – UFPA)



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Kátia Aguilar CRB – 8/8898

M691	Modernismo periférico: poéticas do século XX/ Organização de: Teixeira, Marcos Vinícius; Loyolla, Dirlenvalder do Nascimento; Canêdo, Cátia; et. al. São Paulo: Todas as Musas, 2022. 250p. Formato PDF.
	Bibliografia ISBN 978-65-88543-65-8
	1. Crítica literária 2. Literatura Brasileira 3. Modernismo periférico 4. Poéticas da modernidade I. Teixeira, Marcos Vinícius II. Loyolla, Dirlenvalder do Nascimento III. Canêdo, Cátia IV. Sousa, Sâmia Regina Mourão de.
	CDD 869.9
	Catálogo Sistemático Crítica literária 801.9; Literatura Brasileira 869.9; Modernismo periférico 869.919; Poéticas da modernidade 869.913.

**D**edicamos esta obra à memória de Antônio Heriberto  
Catalão Júnior (1971-2021) – amigo, mestre, companheiro de  
sonhos, letras e reflexões.

## SUMÁRIO

Apresentação, a Organização .....	5
A mais modesta herança modernista: o verso de metro regular na poesia brasileira contemporânea Antônio Heriberto Catalão Júnior .....	9
A representação da solidão na poesia de Alberto da Cunha Melo Josimeire Santos da Mata e Paulo Eduardo Benites de Moraes .....	29
As máscaras de Clarice Lispector e Nelson Rodrigues: a repressão do corpo no conto “Miss Algrave” e na peça <i>Toda nudez será castigada</i> Charles Vitor Berndt e Patrícia Leonor Martins .....	47
A tensão local/global em Lima Barreto à luz de Hugo Achugar Joana Pinto Wildhagen .....	70
<i>Bagatelas</i> , de Lima Barreto – ou: modos de se dizer “eu acuso” Dirlenvalder Loyolla .....	87
<i>Bene curris, sed extra viam</i> : poetas satíricos mineiros (1962) de Eduardo Frieiro e a <i>Caractérologie</i> aplicada aos estudos literários Ednaldo Cândido Moreira Gomes .....	111
Entre a moral e o desejo: um estudo de <i>O agressor</i> , de Rosário Fusco Patrick Araújo Pereira e Marcos Vinícius Teixeira .....	134

Entre o humor e o insólito: um estudo de <i>O capote do guarda</i> Marcos Vinícius Teixeira.....	154
Godard e a função-autor: um cinema pessoal Bárbara Monique Monteiro Albuquerque .....	173
O “operário das letras”: limites entre literatura e mercado na obra de Humberto de Campos Cátia Canêdo .....	188
Trauma e deslocamento em <i>As mulheres de Tijucoapapo</i> Isabella Santos Jeremias.....	216
Um estudo do humorismo em “O homem e seu capote”, de Aníbal Machado Edilaine Ortiz .....	229
Sobre os autores e autoras .....	245
Sobre os organizadores e organizadoras.....	250

## Apresentação

Este livro é uma realização do Grupo de pesquisa *Modernismo periférico: poéticas do século XX* e reúne estudos voltados, principalmente, para a literatura brasileira do século passado de autoria de pesquisadores de diferentes instituições e de diferentes regiões do país.

O grupo de pesquisa foi criado em 2017, reunindo professores, pesquisadores e estudantes interessados em literatura brasileira do século XX. O GPMP é certificado pela UEMS / Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, tendo como líderes o Prof. Dr. Marcos Vinícius Teixeira (PPGLEtras – UEMS – Campo Grande-MS) e o Prof. Dr. Dirleivalder do Nascimento Loyolla (PosLet – Unifesspa – Marabá-PA). Embora voltado para autores periféricos do Modernismo, os membros também estudam os autores consagrados, buscando estabelecer um movimento dialético entre os dois universos e contribuir para uma reflexão crítica acerca de autores menos conhecidos ou pouco estudados. Dentre os autores estudados, estão, por exemplo, Agenor Barbosa, Rosário Fusco, Raul Bopp, Manoel de Barros e Aníbal Machado. Além do período modernista, as pesquisas também se voltam para as duas primeiras décadas do século XX e para o período posterior a 1945.

Além dos trabalhos desenvolvidos na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS) e na Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (Unifesspa), tanto no nível da graduação quanto da pós-graduação, o grupo de pesquisa vem consolidando parcerias importantes. Uma delas é vem ocorrendo com o Museu do Ouro de Sabará-MG. O GPMP esteve presente em eventos nos últimos três anos, em especial, na *Semana Nacional de Museus*. Dirigido atualmente por Paulo José do Nascimento Lima e tendo como técnica em assuntos educacionais a Me. Isabella Carvalho de Menezes, o Museu do Ouro tem como um de seus projetos o *Clube de Leitura Iniciados de Aníbal*, por meio do qual vem estabelecendo rico diálogo com o grupo Modernismo Periférico. Em 2018, acadêmicos do grupo tiveram pôsteres de suas pesquisas expostas na cidade histórica de Sabará. Atualmente, um dos projetos nascidos deste diálogo é o livro *Aníbal Machado: um*

*escritor em preparativos*, publicado em 2022 e distribuído gratuitamente pelo museu.

O livro *Modernismo periférico: poéticas do século XX* é uma ação do grupo de pesquisa homônimo e reúne pesquisadores convidados de várias universidades brasileiras. A proposta inicial desta obra foi reunir estudos de crítica literária que tratassem da literatura brasileira do século XX, podendo se voltar para o texto literário, enquanto objeto, pertencente a esse século, ou para questões críticas e/ou teóricas que se relacionem, no universo literário, ao período em questão. O resultado final não ficou distante do projeto inicial de circunscrição ao universo da literatura brasileira – exceção feita a um único estudo que lida com a obra do cineasta franco-suíço Jean-Luc Godard. O livro, portanto, reúne estudos e ensaios que se relacionam a duas grandes áreas, a saber: Modernismo periférico e Poéticas da modernidade. Assim, temos, em relação à primeira área, textos que se dedicam a estudar obras literárias pertencentes ao Modernismo, que permaneceram fora do cânone literário ou que não tiveram o reconhecimento adequado nos livros de História da Literatura. Pertencentes à segunda grande área, estão os estudos dedicados a obras ou temas do universo literário/artístico do século XX. Tanto em um universo quanto em outro, os estudos transitam entre o cânone e o periférico, realizando reflexões críticas que contribuem tanto para a obra ou o tema estudado quanto para a compreensão de um período de grande fertilidade na literatura nacional.

Em seu estudo intitulado “A mais modesta herança modernista: o verso de metro regular na poesia brasileira contemporânea”, Antônio Heriberto Catalão Júnior investiga os pormenores do verso isossilábico a partir de dois poetas; um contemporâneo: Paulo Henriques Britto e um modernista de primeira plana: Mário de Andrade. O segundo capítulo da obra também lida com temática relacionada à lírica; em “A representação da solidão na poesia de Alberto da Cunha Melo”, Josimeire Santos da Mata e Paulo Eduardo Benites de Moraes analisam três poemas do autor pernambucano Alberto da Cunha Melo investigando o tema da solidão. Os pesquisadores, dentro dessa perspectiva, compreendem que a solidão pode ser entendida como um elemento ligado ao fazer poético desse escritor.



Seguindo uma perspectiva comparatista, Charles Vitor Berndt e Patrícia Leonor Martins, em “As máscaras de Clarice Lispector e Nelson Rodrigues: a repressão do corpo no conto “Miss Algrave” e na peça *Toda nudez será castigada*” analisam a questão da repressão do corpo representada no conto de Lispector e na peça de Rodrigues.

Dois capítulos deste livro se voltam para o estudo da obra *Bagatelas*, de Lima Barreto. Em “A tensão local/global em Lima Barreto à luz de Hugo Achugar”, Joana Pinto Wildhagen, refletindo acerca da ideia de nação, investiga o universo de Lima Barreto nas crônicas que compõem o livro *Bagatelas*. A pesquisadora, dentre várias questões, investiga a tensão entre o local e o global, revelando um intelectual que pensou não só o seu país e a sua época, mas se voltou para o periférico e criticou as formas de poder. Já Dirlenvalder do Nascimento Loyolla, no capítulo “*Bagatelas*, de Lima Barreto – ou: modos de se dizer ‘Eu acuso’”, lembrando o “Caso Dreyfus” que motivou o “J’accuse” de Émile Zola, aborda a obra *Bagatelas*, de Lima Barreto, refletindo acerca do intelectual comprometido com a sua época e estabelecendo quatro linhas para o estudo das crônicas do escritor. Em outra perspectiva, embora voltado para um universo semelhante, temos, em “*Bene curris, sed extra viam: poetas satíricos mineiros (1962)* de Eduardo Frieiro e a *caractérologie* aplicada aos Estudos Literários”, de Ednaldo Cândido Moreira Gomes, uma abordagem do ensaio de Eduardo Frieiro relacionada à *caractérologie* (caracterologia) franco-holandesa em que se investiga os fundamentos teórico-metodológicos do crítico.

Dois capítulos do livro se dedicam ao tema do humor em obras do século XX. No capítulo “entre o humor e o insólito: um estudo de *O capote do guarda*”, Marcos Vinícius Teixeira aborda uma novela coletiva escrita por sete escritores no início dos anos 1920 em Minas Gerais. Teixeira investiga a presença do humor, que, de variado modo, perpassa a obra literária. Já no capítulo “Um estudo do humorismo em ‘O homem e seu capote’, de Aníbal Machado”, a pesquisadora Edilaine Ortiz analisa o referido conto do escritor modernista partindo das considerações de Pirandello acerca do humorismo. O tratamento existente no conto, como afirma Ortiz, apresenta o personagem João

Ternura vivendo situações provocadoras de sentimentos contrários como o riso e a dor.

Assim como Aníbal Machado, Rosário Fusco foi aproximado do universo do Surrealismo pela crítica. No capítulo “Entre a moral e o desejo: um estudo de *O agressor*, de Rosário Fusco”, Patrick Araújo Pereira e Marcos Vinícius Teixeira realizam uma leitura do mencionado romance investigando-se a presença de dualidades no universo do personagem David, em especial, que se relacionam ou encontram problematização no âmbito da moral cristã ocidental.

No capítulo “O ‘operário das letras’: limites entre literatura e mercado na obra de Humberto de Campos”, a pesquisadora Cátia Canedo revisita a vida de Humberto de Campos, investigando as formas encontradas pelo escritor para sobreviver por meio de sua produção literária ou de sua escrita. As dificuldades vividas, como afirma em seu estudo, convertem-no num operário das letras.

Em “Godard e a função-autor: um cinema pessoal”, Bárbara Monique Monteiro Albuquerque realiza uma leitura de dois importantes filmes do diretor Jean-Luc Godard, *À bout de souffle* e *Le Petit Soldat*, realizados na década de 1960, partindo da conceituação de função-autor trabalhada por Michel Foucault e da correlação entre autor e diretor.

Em “Trauma e deslocamento em *As Mulheres de Tijucoapapo*”, a pesquisadora Isabella Santos Jeremias realiza uma leitura do mencionado romance de Marilene Felinto analisando a trajetória da narradora-protagonista Rísia. Para isso, Isabella recupera e reflete acerca de questões como expatriação, trauma, identidade, dentre outros.

O livro *Modernismo periférico: poéticas do século XX* reúne, assim, estudos que se voltam para obras literárias e cinematográficas elaboradas ao longo do século passado sob variadas perspectivas de abordagem teórico-metodológica. Desejamos a todos uma ótima leitura.

A mais modesta herança modernista: o verso  
de metro regular na poesia brasileira  
contemporânea

Antônio Heriberto Catalão Júnior



## INTRODUÇÃO

Nenhuma poesia digna do nome, como nenhuma outra arte, é “natural”: não é por acaso que as palavras arte e artifício têm a mesma raiz.

(Paulo Henriques Britto)

Com o trecho que nos serve de epígrafe, Paulo Henriques Britto encerra um trabalho no qual, conforme antecipa em seu resumo, “critica alguns pressupostos e posições comuns entre poetas e críticos contemporâneos” (BRITTO, 2014, p. 27). Uma dessas posições é a ideia de que o verso livre, em oposição às formas ditas tradicionais (e, por isso, atualmente, tidas como datadas e inutilizáveis), “seria descomprometido com qualquer temporalidade, imune a qualquer conceito de regra e, de algum modo, mais ‘natural’ que as formas fixas” (BRITTO, 2014, p. 27).

Como se sabe, essa não é – nem alega ser – uma posição distanciada em relação ao tema. Além de professor e pesquisador, Paulo Henriques Britto é tradutor literário (inclusive de poesia), contista e – o que mais interessa aqui – autor de uma obra poética composta até o momento por oito livros, em que predomina largamente o verso isossilábico e se destaca, entre outras características, uma utilização bastante pessoal do soneto e de metros tradicionais na poesia de língua portuguesa, como o decassílabo e o dodecassílabo.

E mesmo concordando com sua afirmação de que o verso livre se tornou “não uma opção formal entre outras, e sim a forma mais identificada com o poético em si”, assumindo no Brasil a condição de “forma *default* da poesia contemporânea” (BRITTO, 2014, p. 28), reconheçamos: Britto está longe de ser um caso único na atualidade a utilizar preferencialmente formas poéticas tradicionais. Outros poetas de hoje, como Nelson Ascher, Glauco Mattoso e Alexei Bueno também o fazem, assim como, em uma geração pouco anterior à sua, Bruno Tolentino e Alberto da Cunha Melo o fizeram.

Além da opção formal já mencionada, tais autores têm outra característica em comum: embora utilizem o verso de metro regular, não

assumem ou repetem acriticamente os estilos e cadências que a tradição poética pré-modernista produzia; em vez disso, criam ritmos, dicções, vozes poéticas singulares ao se apropriarem deste e de outros recursos tradicionais.

Ao seguir tal caminho, esse grupo de poetas avança em uma trilha que, embora muito menos percorrida que a do versilibrismo costumeiramente associado ao modernismo brasileiro, começou a ser aberta entre nós ainda nos primeiros anos daquele movimento, na década de 1920, por um dos seus mais notórios líderes.

A história está documentada em uma carta que Mário de Andrade enviou a Manuel Bandeira em dezembro de 1925. Nela, o remetente fala da vontade de escrever poemas mais “difíceis” (o “poema pau”, em suas palavras), com menos ornamentos, menor excitação, maior extensão e mais orientados para a manifestação de um pensamento do que para a realidade exterior (CANDIDO, 1990).

Conforme a explicação de Candido (1990), Mário já tinha escrito, em outubro daquele ano, “Louvação da tarde” (ANDRADE, 2013, p. 181-184), um poema em decassílabos brancos com 165 versos que assinala uma importante mudança em sua poesia: a partir desse momento ela passa a ser mais intimista, analítica, meditativa, à maneira do “poema inglês” de Shelley, Keats, Wordsworth, Swinburne, Yeats, “essa gente” citada pelo próprio poeta em sua já mencionada carta.

Ao analisar este poema, Candido destaca seu rigor métrico, “tão discrepante dos postulados modernistas e da conquista do verso livre” e visto ali “pela primeira e única vez na obra de Mário de Andrade” (CANDIDO, 1990, p. 157). Para ele, trata-se de uma exceção formal ligada a dois fatores:

– 1. a busca de certa equivalência com o pentâmetro jâmbico em versos brancos, o *blank verse* usado em muitos dos poemas reflexivos ingleses que o próprio autor diz querer emular;

– 2. um diálogo com as meditações em versos brancos presentes na própria poesia brasileira anterior ao modernismo, em autores como Borges de Barros, Gonçalves Dias, Fagundes Varela e Bernardo Guimarães.

Candido observa que esta escolha “parece marcar paradoxalmente o triunfo do modernismo” (1990, p. 157), na medida em que denota a confiança necessária para incorporar conquistas de vanguarda a esquemas do passado, estabelecendo um diálogo entre o modernismo e a tradição poética que o precedeu. Avançando neste sentido, aponta a adequação entre o verso medido com rigor e o seu conteúdo reflexivo, ditado pelo pensamento, pela ideia. Por outro lado, nota o caráter aparentemente casual das associações e a liberdade com que o poeta manipula uma fórmula tradicional de versificação, “segundo uma dicção fluente de ritmo coloquial” (CANDIDO, 1990, p. 158). Finalmente, sobre este último aspecto, aponta a “maneira folgada” como o decassílabo é usado, subvertendo seu esquema métrico em períodos ora muito curtos ora “em longas emissões que ultrapassam vinte sílabas” (CANDIDO, 1990, p. 158).

#### “LOUVAÇÃO DA TARDE”

Iniciemos com o aspecto mais óbvio da escolha formal feita pelo poeta: disse acima que “Louvação da tarde” é um poema em decassílabos brancos, composto por 165 versos. No entanto, nem todos os seus versos são exatamente decassílabos. Há pelo menos um — o nonagésimo primeiro — que, indiscutivelmente, foge à regra: “De malva... da mais pura malva perfumada...” (ANDRADE, 2013, p. 182).

Esse verso interrompe um devaneio iniciado bem antes, no quadragésimo sexto, com a seguinte estrofe:

Tarde macia, pra falar verdade:  
Não te amo mais do que a manhã, mas amo  
Tuas formas incertas e estas cores  
Que te maquilham o carão sereno.  
Não te prefiro ao dia em que me agito,  
Porém contigo é que imagino e escrevo  
O rodapé do meu sonhar, romance  
Em que o Joaquim Bentineho dos desejos  
Mente, mente, remente impávido essa  
Mentirada gentil do que me falta.  
Um despropósito de perfeições  
Me cerca e, em grata sucessão de casos,  
Vou com ela vivendo uma outra vida (ANDRADE, 2013, p. 181-182).

A partir daí, o “Joaquim Bentinho dos desejos” – que, conforme nos explica Candido (1990, p. 165), corresponde a um mentiroso personagem caipira, então célebre, criado por Cornélio Pires – começa a “mentirada gentil” do que falta ao poeta, fabricando na imaginação o que ele não tem e não é. O corpo se torna saudável, livre de “artritis-mos, faringites e outras específicas doenças paulistanas” (ANDRADE, 2013, p. 182). Vai-se o medo. O rosto fica mais “regular”, mais desejável que o da realidade, e neste ponto lhe escapa um comentário, um pequeno desvio:

Já não falo por ela não, por essa  
Em cujo perfil duro jaz perdida  
A independência do meu reino de homem...  
Que bonita que ela é!... Qual!... Nem por isso (ANDRADE, 2013, p. 182).

“Ela” é Maria, a mulher amada, mas casada e indiferente aos desejos do poeta, e que dá nome à série de poemas em que “Louvação da tarde” se insere (“Tempo de Maria”). Logo após dizer que no “perfil duro” de Maria a independência do seu “reino de homem” se perdeu, ele o demonstra (“Que bonita que ela é!...”) mas em seguida resiste e se recupera: “Qual!... Nem por isso”. E segue adiante.

Antes, porém, de o seguirmos, vale a pena observar a ambiguidade métrica deste último verso. Claro que se pode lê-lo como um decassílabo igual a (quase) todos os demais, desde que para isso a primeira oração que o compõe seja escandida (e lida) assim:<sup>1</sup> Que/bo/**ni**/ta/que e/**la** é. Mais “natural”, no entanto, porque mais semelhante à fala, poderia ser: Que/bo/**ni**/ta/ **que e**/la/ **é**, sem a sinérese entre as duas sílabas finais (“la” e “é”), o que faria desse verso um hendecassílabo. O fato de essa aparente ambiguidade acontecer justamente neste verso, bem no ponto em que se mostra o poeta perdendo a independência do seu “reino de homem” ao devanear sobre a beleza

---

<sup>1</sup> Nas escansões a seguir, utilizo barras para separar as sílabas poéticas e negritos para indicar as tônicas.

de sua desejada Maria, é especialmente digno de menção se considerarmos o que ocorrerá, desta vez de maneira indiscutível, vinte versos adiante.

Mas sigamos. Com disse acima, após negar o devaneio e reassumir o controle (“Qual!... Nem por isso”), nosso “Joaquim Bentine” prossegue, negando “sonhos vãos”, aprendendo com a realidade (“mais esportiva de vencer”) o jeito viril de lidar com a vida (“nua, friorentamente nua” de “quimera”) e se afastando do desejo pela amada e do sentimento que, “em bom português, é amor platônico”, do qual se ri.

Inventa desejar “só conquistas”, uma sucessão de mulheres diferentes que enumera – meninas-de-pensão, costureirinhas, manicuras, artistas, datilógrafas, “brancaranas e louras sem escândalo” –, compondo um “livro de aventuras” entre cujas páginas a imagem “da outra” (Maria) secasse, “que nem folha de malva”, e aí chegamos ao já mencionado verso 91: “De malva... da mais pura malva perfumada...”.

É este o lugar onde, nas palavras do mestre que nos precede (CANDIDO, 1990, p. 165-166), o poeta “tropeça” no perfume da lembrança que, como uma folha seca entre as páginas de um livro, pretendia conservar inofensiva nos arquivos da memória, mas cuja evocação o devolve, ainda que apenas por um verso, às expansões do seu desejo por Maria, o desejo pela amada que, casada e indiferente, o prende. Assim, por um verso que seja, ele não se contém: deixa-se levar pelo sentido (não o que fabrica, mas o que sofre – o sentido *sentido* no corpo que deseja) e abre mão do esforço meditativo e de sua contraface formal, a permanência no decassílabo, para vaguear até o limite além do qual, conforme nossa tradição poética pré-modernista, todo verso é bárbaro: o dodecassílabo.

Do próximo até o último verso, o poeta retoma o decassílabo, fabricando o ser e os teres que lhe faltam até chegar à casa de fazenda para onde vai, com a noite já caindo e a lua aparecendo “bem no alto do espigão, sobre o pau seco”. Mas não terá sido à toa o “tropeço”, único no texto e justamente àquela altura. Ao violar uma única vez a regra que seguiu em todos os demais 164 versos (assumindo-se o septuagésimo primeiro como decassílabo), Andrade não apenas mostra seu domínio sobre a forma escolhida, utilizando-a e moldando-a conforme



seu propósito estético/discursivo, como também, ao fazê-lo, instala no poema um ponto que, por discreto contraste, ajuda a iluminá-lo todo.

Se “Louvação da tarde” é, como afirma Candido (1990), uma “itinerância”, um passeio do poeta por “desabitada rodovia” rural ao fim da tarde, em que

(...) a maquininha me conduz, perdido  
De mim, por entre cafezais coroados,  
Enquanto meu olhar maquinalmente  
Traduz a língua norte-americana  
Dos rastros dos pneumáticos na poeira (ANDRADE, 2013, p. 181),

e se

O doce respirar do forde se une  
Aos gritos pontiagudos das graúnas,  
Aplacando meu sangue e meu ofego (ANDRADE, 2013, p. 181),

não será legítimo notar uma correspondência entre o “forde” (a “maquininha” que o conduz pela tarde) e o olhar que, “maquinalmente”, “traduz a língua norte-americana dos rastros dos pneumáticos na poeira”? Não será também a “língua norte-americana”, além desta (a da máquina que inscreve seus rastros na poeira), o inglês – a mesma (ainda se outra) língua de Shelley, Keats, Yeats e do *blank verse* adotado no poema? E não será, finalmente, este verso, construído e, conforme a já mencionada posição modernista, “artificial” – também “maquinal”, portanto, como o “forde” e o olhar do poeta que nele vai – o veículo, mesmo que metafórico, a conduzi-lo em seu percurso poético-meditativo?

Daí ser possível afirmar que o verso 91 estabelece uma descontinuidade em relação aos que vêm antes e depois dele. No plano do conteúdo, suspende-se o devaneio planejado, intencional, do corpo saudável, do rosto com traçado “regular” (e por isso mais belo e desejável), do saber lidar “esportivamente” com a realidade da vida, da coragem, da virilidade, da vida amorosa aventureira e desprendida, do domínio, enfim, sobre o próprio “reino de homem”, e vem à tona um outro, trazido pela “imagem da outra”, da Maria amada, que ele pretendia arquivar entre as folhas de seu “livro de aventuras” amorosas “que nem

folha de malva”, mas cujo encanto, “da mais pura malva perfumada!...”, insiste e, por um momento (ou verso) que seja, o retém. Já no plano da expressão, o que manifesta esse “desvio” é o “tropeço” métrico, a expansão para o dodecassílabo, única exceção incontestável à regra construtiva do poema — os decassílabos brancos.

Este “duplo contraste”, observado tanto no plano do conteúdo quanto no da expressão, ilumina a homologia mais ampla a partir da qual se constitui o poema. Quanto ao conteúdo, temos a “meditação itinerante” já descrita por Candido (1990, p. 161), em que “o poeta vai de automóvel, que designa por um diminutivo carinhoso e trata como um ser vivo”, pelo caminho da tarde que é “devaneio gratuito, mas reservatório de trabalho: é repouso e é construção” (CANDIDO, 1990, p. 168). Construção que inclui a tarde, o automóvel humanizado, a “desabitada rodovia” e as demais figuras que ela inclui ou atravessa (ou às quais leva), como tudo que o poeta gostaria de ser e de ter, mas lhe falta:

“Louvação da tarde” mostra como o sonho-devaneio promove a fuga provisória do real e como nasce dele o sonho-construção, que é o processo de que resulta a obra literária. Esta é sonho, porque deriva da fantasia; mas é realidade, porque importa num ato positivo de fatura. A obra-feita liga o mundo da fantasia (tarde) ao mundo real, mostrando que são solidários e interdependentes. Por isso “Louvação da tarde” é uma oscilação constante entre eles e desse jogo vai surgindo o poema. Quando o poeta chega de volta à casa da fazenda, a tarde (isto é, o devaneio) acabou, mas o poema está pronto (ou seja, a ação criadora se realizou). Com efeito ao mesmo tempo que o poeta descreve este processo o poema se constrói (CANDIDO, 1990, p. 168).

Já no plano da expressão, o caráter “construído” do poema é manifestado pelo decassílabo, provavelmente o metro mais associado à tradição poética da língua portuguesa — um símbolo, portanto, do “artificialismo” combatido pelo movimento modernista ao introduzir o verso livre no contexto literário brasileiro. Forma previamente definida pelo pensamento, o verso de metro regular estabelece as margens e a moldura para “o esforço de paz interior” (CANDIDO, 1990, p. 163) e impõe ao devaneio contenção e acabamento, regrido e limitando a “naturalidade” da expressão e a fantasia a propósitos estéticos.

Mas, ao adotar o decassílabo, Mário de Andrade não assume os ritmos ou a impostação tradicionalmente associados a ele. Seus versos não são, por exemplo, “sáficos”, “heroicos” ou “provençais”, nem a extensão de seus períodos corresponde à quantidade de sílabas poéticas que o metro lhes reserva. Pelo contrário, reinam a “dicção fluente de ritmo coloquial”, em que “o ritmo e o vocabulário são os da prosa familiar, bem próximos do dia a dia, distantes da solenidade que o metro poderia sugerir”, efeitos que o poeta obtém “nessa maneira folgada de usar o decassílabo”, conforme já mencionado aqui (CANDIDO, 1990, p. 158).

Considerando-se a extensão das orações e períodos que o poeta utiliza em seus versos, esta subversão – ou “manipulação liberta” – da fórmula tradicional é produzida, ainda conforme Candido (1990, p. 158), por uma alternância: aqui, reduzem-se as “falas” a fragmentos “ínfimos”; ali, elas são longas sucessões de sílabas que chegam a medir mais que o dobro do tamanho padrão de um decassílabo. Sob o ponto de vista técnico, estes efeitos são obtidos pelo emprego de dois recursos: 1) no primeiro caso (fragmentação), o uso intensivo dos sinais de pontuação dos versos; 2) no segundo, o *enjambement* (ou cavalgamento, encadeamento entre versos).

De fato, encontrei algum sinal de pontuação (especificamente, vírgula, ponto, reticências, exclamação ou dois pontos), não no final, mas no interior de 83 dos 165 versos que compõem o poema (mais que a metade, portanto), todos induzindo a pausas, breves que sejam, durante sua leitura. Também contei 75 possíveis *enjambements*, que, conforme a lição de Said Ali (2006, p. 45), ocorrem “quando o sentido da frase se interrompe no primeiro e se completa no segundo” versos. Em compensação, houve apenas 30 versos (menos de 20% do total) em que não constatei a ocorrência de nenhuma dessas duas possibilidades.

Com a utilização tão abundante desses recursos, Mário de Andrade consegue dois efeitos em seus decassílabos: por um lado, não obstante sua regularidade métrica, o ritmo do poema é irregular como se fosse escrito em versos livres; por outro, ao produzir esta irregularidade pelo uso extensivo da pontuação típica de um texto em prosa e de um vocabulário coloquial, sua dicção não tende ao canto, mas ao prosaico.

Assim, pelo contraste entre o rigor do metro regular previamente definido e a liberdade com que o poeta o emprega, o plano da expressão manifesta sua homologia estrutural com o plano do conteúdo e sua já observada dualidade entre repouso e esforço, “sonho-devaneio” e “sonho-construção”, naturalidade e artifício.

“OP. CIT., P.P. 164-165”

Ao elaborar seus ritmos e vozes pessoais, poetas contemporâneos como os citados no início deste texto também utilizam as formas, técnicas e padrões versificatórios legados pela tradição com a mesma liberdade demonstrada por Mário de Andrade em “Louvação da Tarde”. Como ele, também assumem dicções que, embora não desprovidas de ritmo e de musicalidade, tendem mais para o prosaico, para a conversa cotidiana (e para o texto escrito em prosa) do que para o canto ou a repetição das melodias e cadências consagradas pela tradição pré-modernista. E, em relação direta com tais características, também nossa leitura de seus metros regulares soa não como a de alexandrinos, decassílabos heroicos, “martelos” ou redondilhas, mas sim como se fossem versos livres. E se os efeitos que produzem são tão semelhantes aos obtidos por Andrade, é porque os recursos e técnicas que empregam são, em grande parte, os mesmos observados na seção (e na análise) acima.

No texto estudado a seguir – “Op. Cit., p.p. 164-165”, de Paulo Henriques Britto (2007, p. 09) –, constatamos a maneira como, juntamente com procedimentos que caracterizam sua obra de maneira mais geral, o autor utiliza esses recursos. Eis o poema:

OP. CIT., PP. 164-65

“No poema moderno, é sempre nítida  
uma tensão entre a necessidade  
de exprimir-se uma subjetividade  
numa personalíssima voz lírica

e, de outro lado, a consciência crítica  
de um sujeito que se inventa e se evade,  
ao mesmo tempo ressaltando o que há de

falso em si próprio — uma postura cínica,

talvez, porém honesta, pois de boa-  
fé o autor desconstrói seu artifício,  
desmistifica-se para o “leitor-

irmão...” . Hm. Pode ser. Mas o Pessoa,  
em doze heptassílabos, já disse o  
mesmo — não, disse mais — muito melhor.

Escolhi analisar este poema porque nele estão presentes, como disse, alguns elementos que são recorrentes na produção poética de Britto, entre os quais podemos enumerar:

1) o caráter intertextual, metalinguístico e metapoético que, neste caso, manifesta-se já em seu título e se desdobra explicitamente em diferentes níveis, a saber: a “ocupação” de onze dos seus quatorze versos por uma longa citação direta; a presença, também nesta citação, de uma outra, a Baudelaire (“leitor-irmão...”); e o encerramento do poema com a comparação entre esse discurso citado e outro, convocado de maneira indireta pelo nome de seu autor (“Pessoa”) que, segundo o sonetista (cuja voz aparece, na forma deste comentário, apenas no último terceto), “em doze heptassílabos, já disse o mesmo — não, disse mais — muito melhor”;

2) a adoção de uma forma fixa, o soneto, com aspectos estruturais que correspondem ao seu modo mais tradicional de presença na poesia de língua portuguesa: quatorze decassílabos organizados em quatro estrofes — duas quadras seguidas por dois tercetos; rimas que seguem um esquema A-B-B-A nas duas quadras iniciais e, nos dois tercetos finais, C-D-E, C-D-E;

3) o predomínio da “melopeia” e da “logopeia” (isto é, do ritmo e das ideias) sobre a “fanopeia” (as “imagens” que, neste poema como em sua obra, não desempenham papel relevante);

4) a maneira pessoal como os recursos tradicionais mencionados acima (a forma fixa do soneto, o decassílabo, as rimas) são empregados em combinação com outros para produzir os sentidos, a cadência, o ritmo do poema – e assim delinear a dicção e a voz do poeta.

Quanto a este uso pessoal da forma e dos recursos tradicionais, o primeiro ponto digno de nota, inclusive pela marcação gráfica das aspas e da pontuação, é o longo período em que se constitui a citação direta (a quem? um crítico ou ensaísta “real”? um personagem de ficção? o próprio autor? ele não diz). Este período se estende pelos doze primeiros versos do soneto – os dois quartetos e o primeiro terceto – e “cavalga” ainda o décimo terceiro (e o último terceto, portanto), com a palavra “irmão...”. Só então aparece o primeiro ponto final do poema.

Durante este longo período, a passagem de um verso a outro acontece das seguintes maneiras: a) oito *enjambements* (nos versos 1, 2, 3, 5, 7, 9 e 12); b) três versos terminados em vírgulas – em que, portanto, se induz à pausa breve na leitura; c) a finalização de um sintagma no quarto verso – último da primeira estrofe, portanto – (“numa personalíssima voz lírica”), seguida por uma estrofe que se inicia em contraposição a ele (“e, por outro lado, a consciência crítica”).

E, radicalizando uma característica já observada em “Louvação da tarde”, não há neste período uma só oração delimitada inteiramente pelo decassílabo, ou seja, que inicie e termine em um mesmo verso, tendo a mesma extensão que ele – efeito produzido não só pela fatura de cavalgamentos como também pelo emprego da pontuação no interior dos versos – neste caso, vírgulas e travessões.

Assim também se desenvolve o resto do poema, o último terceto em que o poeta contrapõe a sua voz à citada, ainda que neste caso se observe uma inversão. Se na primeira parte a regra foi a extensão, nesta predomina a contenção, produzida pelos dois pontos finais (além do último, que encerra o poema), três vírgulas e dois travessões em apenas três versos, picando os períodos de fala.

Também no uso da rima Britto imprime sua marca pessoal, a começar pelo fato de que, embora siga um esquema tradicional (ABBA-ABBA-CDE-CDE), nem todas essas rimas são consoantes, como se

constata em “nítida” e “lírica”, ou, digamos, ortodoxas (por exemplo, “evade” e “há de”, “artifício” e “disse o”). E, como um efeito dos *enjambements* e das pausas no interior dos versos, suas rimas não soam como tais, não produzem a assonância, o “eco” que delas se esperaria, já que os pontos em que elas ocorrem não correspondem, na maioria dos casos, às sílabas finais dos períodos de fala.

O resultado desse uso pessoal da forma fixa assume os elementos mais gerais e exteriores (inclusive gráficos, portanto visuais) de sua estrutura tradicional (a quantidade de versos e de estrofes e seu esquema de organização [4-4-3-3], o metro regular [no caso, o decassílabo] e o esquema rímico). E isso acaba por subvertê-lo, desde o plano da expressão, de sua cadência e ritmo à dimensão das ocorrências – e recorrências – fonéticas, como, conforme veremos a seguir, no plano do conteúdo.

O estranhamento é estabelecido já no título – “Op. Cit., pp. 164-165” –, expressão típica, como se sabe, de um campo da comunicação discursiva que não é o poético ou literário, mas o acadêmico<sup>2</sup>, de origem prosaica e alegadamente técnica, impessoal – uma notação cujo propósito é, por definição, remeter a outro lugar textual, outro enunciado, outra “obra já citada” à qual se recorre novamente, antítese potencial, portanto, da subjetividade e da poesia.

Vai na mesma direção o período de abertura, longa citação direta esparramada por mais de doze versos, como disse acima, em que a sucessão de *enjambements*, sinais de pontuação e afirmações de caráter expositivo – orientadas, portanto, para a explicação objetiva sobre o tema e não para sua apresentação por meio de figuras em um mundo possível – não são típicas do texto poético, mas do acadêmico – prosaico, portanto.

---

<sup>2</sup> Refiro-me a “campos da comunicação discursiva” como os “diversos campos da atividade humana e da vida”, nos quais ocorrem as diferentes interações entre os sujeitos e que dão origem aos diferentes gêneros do discurso – tipos relativamente estáveis de enunciados cujos conteúdos temáticos, estilos e construções composicionais dependerão das diferentes funções da linguagem e das condições e situações de comunicação particulares de cada um desses campos (BAKHTIN, 2003).

Este efeito é reforçado pelo comentário presente nos três últimos versos, iniciado por “Hm” – ponto de inflexão que por si mesmo merece análise. Isso porque, para que leiamos o décimo verso como decassílabo (conforme a regra estabelecida pela tradição e assumida pelo poeta neste soneto específico), temos de escandi-lo assim: “ir/**m**ão...’./Hm./**Po**/de/**ser**./Mas/o/Pes/**so**/a.”. Neste caso, somos obrigados a contar o fragmento “Hm” como sílaba poética, o que não seria possível segundo o critério linguístico-gramatical segundo o qual não há sílabas sem vogais na língua portuguesa. Trata-se, portanto, de uma licença poética. Por outro lado, caso o leitor recuse esta leitura, será obrigado a reconhecer o verso como anômalo em relação aos demais e, também neste caso, um ponto de ruptura justamente no momento em que acontece a troca de turno da voz citada pela do poeta.

A seguir, sucedem-se períodos de fala curtos, delimitados por pontos, vírgulas e travessões: um trissílabo (“Pode ser.”), seguido por um quadrissílabo (“Mas o Pessoa,”), um hexassílabo (“em doze heptassílabos,”) e, concluindo o poema, uma sequência de três quadrissílabos (“já disse o mesmo – não, disse mais – muito melhor”). Esta fala picada é bem menos presente na primeira parte do poema (os doze primeiros versos), em que predominam os longos períodos. Assim, o autor estabelece uma oposição entre o discurso citado, caracterizado pela expansão, e o comentário que lhe dirige, no qual vigora a contenção.

Aqui se nota ainda outra polaridade: ao anonimato do texto citado (cuja autoria não é atribuída a ninguém, o que ressalta seu caráter impessoal), Britto contrapõe uma figura específica do mundo, “o Pessoa” – figura de poeta – e um texto específico, ainda que não identificado pelo nome: os “doze heptassílabos”, medida exata do poema “Autopsicografia”, em que Fernando Pessoa fala do poeta (“um fingidor”). E ao atribuir maior valor a este que, ao dizer menos (doze heptassílabos em vez de doze decassílabos), “já disse o mesmo – não, disse mais – muito melhor”, afirma também o valor do poético sobre o prosaico. Mas, notemos também (e eis aí uma outra oposição, senão contradição subsumida no poema), usa para isso uma dicção que não seria estranha ao texto em prosa: “Mas o Pessoa, em doze heptassílabos, já disse o mesmo – não, disse mais – muito melhor”.



Finalmente, não nos esqueçamos de que o texto é também uma “poética”, um discurso a respeito da poesia – não só porque todo poema o é, em certa medida, ao revelar os temas, as figuras, o estilo de linguagem e a construção composicional escolhidos (e assumidos como “poéticos”, pois) por seu autor. Já no primeiro sintagma do discurso citado (“No poema moderno”) é apresentado o seu assunto, o que se confirma no que vem a seguir (“é sempre nítida uma tensão entre a necessidade de exprimir-se...”) e também no comentário sobre ele. Trata-se, sem dúvida, de um poema sobre o poema, poesia que fala da poesia.

Mas quais seriam então os elementos de uma tal poética? Sem a pretensão de apresentar aqui um inventário exaustivo, limito-me a re-visitá-los aqueles que citei no início desta sessão: 1) seu caráter intertextual, metalinguístico e metapoético; 2) a utilização da forma fixa e do verso isossilábico; 3) o predomínio da logopeia (das palavras e ideias) e da melopeia, ainda que voltada para o ritmo da fala cotidiana e/ou do texto prosaico, sobre a fanopeia (a imagética); 4) o que mais nos interessa aqui: a utilização pessoal, livre e ao mesmo tempo rigorosa, dos recursos e formas legados pela tradição para elaborar o léxico, a sintaxe, a cadência, o ritmo, a dicção, o conjunto de elementos de expressão e conteúdo que, homologando-se reciprocamente, constituem sua voz poética singular.

Pode-se citar, sem dúvida, outros traços, como a afirmação do caráter artificial, construído da obra de arte e do texto poético que a própria escolha da forma fixa e do metro regular já evidencia, com a correspondente rejeição da ideia de espontaneidade ou naturalidade; a incorporação do prosaico, do cotidiano – da palavra, da figura, da sintaxe, do tema, da dicção, até do gênero textual “não-poético”, não elevado, cotidiano ou mesmo técnico – como “matéria de poesia”; a atenção simultânea ao rigor impessoal da forma e à afirmação da liberdade pessoal (construída) ao empregá-la, respeitando suas regras ao mesmo tempo que as subverte. No entanto, mais que destacar as singularidades do poema, neste artigo queremos abordar o que ele tem de típico, recorrente no contexto de uma produção poética que abrange seu autor, mas também outros, como alguns contemporâneos

seus e, claro, um predecessor específico – o poeta de “Louvação da tarde”.

### TRADIÇÃO, MODERNISMO E CONTEMPORANEIDADE: DIÁLOGOS

A esta altura, temos o bastante para discutir o modo como dois poemas específicos – e, por meio deles, seus autores –, vinculados a contextos diferentes, dialogam. Escrito em 1925, passados apenas três anos, portanto, da Semana de Arte Moderna de São Paulo, “Louvação da tarde” tem muito em comum com “Op. Cit., pp. 164-165”, publicado oito décadas mais tarde.

Em um nível mais geral, notamos em ambos a escolha de formas poéticas tradicionais: em “Louvação da tarde”, os decassílabos brancos já presentes em nosso Romantismo e também nos pré-românticos, além do diálogo com o *blank verse* longo e meditativo presente na tradição poética de língua inglesa; já em “Op. Cit., pp. 164-165”, vemos a estrutura de um soneto em sua feição mais frequente na poesia de língua portuguesa: 14 decassílabos, organizados em 4 estrofes – dois quartetos seguidos por dois tercetos – e um esquema rímico do tipo ABBA-ABBA-CDE-CDE. E nos dois casos – o que é a afinidade relevante para este estudo –, observamos a utilização que os dois poetas fazem de recursos como o *enjambement*, a pontuação e a extensão variável dos períodos para construir, no interior dessas formas e medidas tradicionais, o espaço de sua liberdade, de seu ritmo, de sua dicção e, em um sentido mais abrangente, de suas vozes poéticas pessoais.

Além dessa, há outras semelhanças relevantes entre eles, como: 1) a intertextualidade, o caráter metalinguístico e também metapoético de ambos; 2) o efeito prosaico, coloquial, não “cantado” – mas nem por isso menos ritmado – de suas dicções; 3) a escolha de palavras, sintaxes, imagens e situações não “elevadas” e sim mais próximas do dia-a-dia, da realidade e do contexto histórico e social concreto vivido pelos autores; 4) a tensão, no plano do conteúdo, entre “natural” e “construído”, “subjetividade” e “artifício”, “espontaneidade” e “técnica”; 5) a homologação recíproca entre expressão e conteúdo. Tão

digno de interesse, pois, quanto o diálogo desses poemas com a tradição que os precede é o que se estabelece entre eles.

Quando Britto publica “Op. Cit., pp. 164-165”, tanto Mário de Andrade quanto seu poema estão “canonizados” há tempos. Neste sentido, pode-se dizer que, por exemplo, “Cântico do Calvário”, publicado por Fagundes Varela em 1865, está para “Louvação da tarde” (escrito apenas sessenta anos depois) como este está para “Op. Cit., pp. 164-165”. Inegável, assim, a posição de cada um neste diálogo: é Andrade o predecessor cujo poema configura as escolhas assumidas mais tarde por Britto e por outros poetas, como os citados no início deste texto.

Quanto a tal constatação, é importante ponderar alguns aspectos, a começar pelo fato de que, por um lado, algumas das características citadas acima estão longe de se limitar a esses dois poemas. De fato, pode-se dizer que a maioria delas (por exemplo, a dicção coloquial, o léxico informal, as imagens cotidianas) encontram-se há muito incorporadas à poesia brasileira e reconhecidas como parte do legado modernista. Por outro lado, lembro que “Op. Cit., pp. 164-165” não foi analisado aqui por seu caráter singular ou destoante em relação à produção poética contemporânea ou à própria obra de Paulo Henriques Britto, mas pelo motivo contrário: este é um poema com características comuns a outros produzidos pelo mesmo autor e também por outros poetas (sem que isso implique, evidentemente, a ausência de elementos que o singularizem em relação a tais conjuntos); trata-se portanto de um texto estudado pelo seu valor de amostragem, ou seja, por incorporar escolhas e procedimentos partilhados e correntes entre esses autores.

Ressalte-se também que perceber este diálogo não equivale a postular uma “influência”, “consciente” ou não, do predecessor sobre seus pósteros, ou a referência intencional destes àquele. Não nos interessa aqui a realidade psicológica individual, seja de Britto, de seus contemporâneos ou seus predecessores, e sim as relações entre os enunciados que, sucedendo-se e coexistindo na cadeia do discurso, delineiam os contornos de uma prática, de um repertório e de uma tradição nunca acabada, nunca estanque, a se refazer e se reinventar continuamente como herança – retomada, reconfigurada e retransmitida verso a verso, poema a poema, por leitores e poetas.

É este aliás o sentido que atribuo aqui ao termo “herança”: um conjunto de práticas, técnicas, recursos e também experiências, pontos de vista, percepções, sensibilidades e valores a respeito do fazer poético, compartilhado e atualizado (pelo próprio gesto de partilha) pelas gerações de poetas no decorrer do tempo. É a isto afinal que me refiro no título deste trabalho: a incorporação do verso de medida regular, isossilábico, e de formas fixas como o soneto, ao próprio repertório de práticas e técnicas de elaboração poética, observada em autores contemporâneos como os já citados Mattoso, Tolentino, Melo, Ascher, Bueno, Britto e muitos outros, não implica por si só um “conservadorismo” ou “reacionarismo” estético, mas uma prática tão integrada ao legado modernista quanto, por exemplo, o coloquialismo lexical, a sintaxe mais próxima da oralidade, o tom mais prosaico que cantado (empregados, como vimos, por Britto), ou o próprio e tão enfatizado verso livre; neste sentido, mais importante do que simplesmente constatar o emprego dessas formas é compreender a maneira como elas são incorporadas ao discurso de cada um, como cada autor se apropria delas e lhes dá sentidos próprios, pessoais, conforme as particularidades de seu projeto específico, recontextualizando-as e, nesta medida, reinventando-as em vez de simplesmente assumi-las, saudosa, passiva e acriticamente, tal como lhes chegam de outros tempos.

Delineia-se aqui, quanto a este ponto, um possível percurso futuro de pesquisa: identificar e, na medida do possível, mapear, a partir da produção poética do alto modernismo brasileiro (em que “Louvação da tarde” está inserido), as maneiras como esses recursos específicos (o verso isossilábico e a formas – mais ou menos – fixas) têm sido incorporadas e atualizadas pelos poetas brasileiros até a contemporaneidade. Não nos faltam, claro, exemplos “canônicos” desta prática, como Bandeira, Drummond, Jorge de Lima, Cecília Meireles, Vinícius de Moraes, Dante Milano, João Cabral de Melo Neto, entre muitos outros amplamente abordados, já, pela crítica e pelos estudos literários. Quanto a estes, talvez reste a possibilidade de cartografar os diferentes modos e contextos (textuais, especialmente) pelos quais se dão tais diálogos particulares com a tradição, por exemplo quanto ao ritmo, à prosódia, às sonoridades do poema, delineando caminhos e posições

que nos ajudem a localizar (ou ver) melhor esses temas no intertexto poético contemporâneo.

Já quanto aos poetas de hoje (e de há pouco), temos a oportunidade de estudá-los a partir de uma visão mais ampla e mais compreensiva, evitando rótulos e lugares comuns como os mencionados por Britto na epígrafe deste trabalho e nos acercando melhor de suas obras e de suas vozes pessoais, com a devida e indispensável atenção aos próprios termos e escolhas a partir das quais elas se elaboram, não nos esquecendo de que sempre cabe – e caberá – perguntarmos: quais os sentidos, as configurações, os efeitos ao se escrever assim, e não de qualquer outra maneira, este poema específico?

Revela-se assim o triplo motivo pelo qual me referi, no título deste trabalho, ao verso de metro regular como “a mais modesta herança modernista”: em um primeiro sentido, fala-se modesta quando é parca, pouca, escassa a “coisa” a que nos referimos, o que é evidentemente o caso do verso isossilábico se o compararmos à recorrência do verso livre no legado modernista; também é “modesto” o despretenso, o simples, o que não se faz acompanhar de fogos de artifício – o que também, nos parece o caso aqui, na medida em que o centro da ribalta modernista foi e continua sendo ocupado pelo verso livre; finalmente, pode ser também modesta (e por isso mais fecunda) a atitude do leitor que, ao dialogar sem sectarismos e sem preconceitos com seus predecessores, é capaz de incorporar um movimento, um olhar, quem sabe uns passos de dança, ao próprio gesto poético – como tão bem o demonstram, entre outros, Mário de Andrade e Paulo Henriques Britto.

## REFERÊNCIAS

- ALI, Manoel Said. *Versificação portuguesa*. Prefácio de Manuel Bandeira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. v. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- BAKHTIN, Mikhail M. Os gêneros do discurso. In: BAKHTIN, Mikhail M. *Estética da criação verbal*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 261-335.

- BANDEIRA, Manuel. *Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira*. Prefácio e notas de Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Ed. Simões, 1958.
- BRITTO, Paulo Henriques. O Natural e o Artificial: Algumas Reflexões sobre o Verso Livre. *ELyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics*, n. 3, p. 27–41, 2014.
- CANDIDO, Antonio. O poeta itinerante. *Revista USP*, n. 4, p. 157–168, 1990.

# A representação da solidão na poesia de Alberto da Cunha Melo

Josimeire Santos da Mata  
Paulo Eduardo Benites de Moraes



## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A produção poética do pernambucano Alberto da Cunha Melo (1942-2007) pode ser pensada como uma das mais fortes dentro da tradição literária brasileira pós-cabralina. Situá-lo a partir dos diálogos que estabelece com a tradição da modernidade é uma das tarefas empreendidas nesta pesquisa com o intuito de apontar as marcas estéticas que prefiguram uma voz singular. Uma das linhas de força dessa poesia é a retomada da reflexão sobre a condição humana, e, sobretudo do homem em uma busca incessante de si mesmo. As inquietações, frustrações e desilusões do humano podem ser vistas como traços do seu estilo ao longo de sua obra, desde a primeira até a fase de sua maturidade poética. Desse modo, uma das possibilidades de pensar tal produção é considerar que o autor fez de sua obra um projeto coeso no qual o leitor encontrará diversos sentidos de um diálogo contínuo em busca da relação homem-universo.

Parte da presença dessas marcas do interesse na investigação humana pode ser justificada pela formação intelectual do poeta. Formado em Sociologia, José Alberto Tavares da Cunha Melo, nascido em Jaboatão, Pernambuco, em 8 de abril de 1942, falecido no Recife, em 13 de outubro de 2007, foi descendente de poetas; seu avô (Alberto Tavares da Cunha Melo) e seu pai (Benedito Tavares da Cunha Melo) também exerceram o ofício da poesia. Cunha Melo é considerado pela crítica um destaque neste movimento de rebeldia. Foi, além de poeta, jornalista e grande estudioso da literatura, tornando-se, por onze anos, pesquisador da Fundação Joaquim Nabuco, Diretor de Assuntos Culturais da Fundação do patrimônio artístico de Pernambuco (1979/1980 e 1987/1989), assim como sociólogo/pesquisador da Comissão Estadual de Planejamento Agrícola, no estado do Acre, em 1980 e 1981.

Cunha Melo viveu a cultura artística regional de seu tempo, conseguiu o respeito e admiração de seu círculo de escritores, da chamada “Geração de 65”, e conseguiu usufruir de algumas homenagens ainda em vida. A literatura, para o poeta, sempre foi uma atividade do cotidiano e sua experiência sociológica ingressou-o no mundo da imprensa brasileira seja com projetos de sua autoria, seja atuando em



assessorias nos jornais e revistas pernambucanos que possibilitaram exercer seu ofício de editor e escritor. Sua capacidade intelectual lhe rendeu um merecido espaço para publicações de suas experiências literárias e culturais.

O poeta conseguiu destaque no cenário literário brasileiro com a obra *Yacala* (1999), que atravessou o Brasil e foi recepcionada pelo público acadêmico de Portugal e do Brasil com grande efervescência crítica, tendo sido prefaciada por Alfredo Bosi em sua edição brasileira. Com o livro *Meditação sob os Lajedos* pôde ver seu trabalho ser reconhecido como uma das dez melhores publicações nacionais do ano de 2002, e ser premiado com a quarta classificação no concurso realizado pelo Prêmio Portugal Telecom de Literatura Brasileira. O livro *O cão de olhos amarelos e outros poemas* foi o preferido e premiado pela Academia Brasileira de Poesia no ano de 2007. A produção literária de Alberto da Cunha Melo foi estudada e comentada por críticos, pesquisadores e escritores, devido à peculiaridade do poeta.

A segunda justificativa para a presença constante do tema em torno da reflexão sobre o humano consiste na retomada da tradição poética com a qual Cunha Melo estabelece diálogo. Dentre os grandes autores aos quais Cunha Melo pode ser aproximado, citamos o pensamento filosófico e poético de Horácio, além das convicções aristotélicas, para quem a arte é um valor em si. Considerava-se um poeta lírico, preservando o lado da cultura regional e traduzindo o seu encantamento universal. Foi leitor de João Cabral de Melo Neto, de quem herda traços, e sofreu influência de Franz Kafka e João Guimarães Rosa.

Diante disso, nosso foco nesse trabalho é abordar um dos temas mais profícuos da formação do projeto estético de Cunha Melo, qual seja, a poética da solidão. A escolha do nosso foco de leitura justifica-se, por um lado, por ser um tema ainda inexplorado pela crítica literária acadêmica na obra de Cunha Melo, e por outro, porque o estudo da solidão ganha um aspecto relevante por ser uma recorrência constante ao longo da obra do autor e que foi ganhando maturidade à medida que seu projeto foi se consolidando. No presente capítulo, levamos em consideração a hipótese de que a poética da solidão pode ser lida como um princípio da criação poética do autor. Para tanto, apresentamos a análise de três poemas a fim de destacar que o diálogo com tradição

da modernidade, sobretudo no que diz respeito às noções da negatividade e da impossibilidade do poético, ajudam a formar o complexo de imagens que nos remete à solidão e suas representações ao longo da obra de Cunha Melo.

### A REPRESENTAÇÃO DA SOLIDÃO NAS OBRAS DE ALBERTO DA CUNHA MELO

A experiência intelectual e o engajamento literário e social de Cunha Melo contribuíram para uma escrita reflexiva frente à sociedade. O autor conseguiu expressar o sofrimento, o abandono, a desigualdade e a luta do ser humano pela sobrevivência. As leituras de suas obras quase sempre sinalizam a solidão do homem, a qual demarca uma realidade que determina a condição do indivíduo. Assim, um dos focos de sua poesia recai sobre o homem em sua exclusividade, como ponto central do seu desempenho artístico.

O sujeito quase sempre é focalizado sozinho, desamparado e em situação de inquietude no mundo, que vai se mostrando difícil e banal ao mesmo tempo e a solidariedade humana se mostra como um sentimento cada vez mais distante. O poeta, ao enfatizar a reflexão de seu tempo, tematizou a solidão em seus versos, de modo que seu olhar é voltado para a relação do homem com o mundo. Cunha Melo aproveitou sua leitura sociológica e conseguiu expressar os excluídos, priorizando o ser humano que, cada vez mais, vai se distanciando da dignidade.

Desse modo, a solidão do mundo é uma marca na poética de Alberto da Cunha Melo. O poeta consegue transitar em seus diversos poemas com essa temática, apresentando uma escrita de distanciamento do ser humano com o meio:

#### CANTO DOS EMIGRANTES

Com seus pássaros  
ou a lembrança de seus pássaros,  
com seus filhos  
ou a lembrança de seus filhos,  
com seu povo  
ou a lembrança de seu povo,

todos emigram.

De uma quadra a outra  
do tempo,  
de uma praia a outra  
do Atlântico,  
de uma serra a outra  
das cordilheiras,  
todos emigram.

Para o corpo de Berenice  
ou o coração de Wall Street,  
para o último templo  
ou a primeira dose de tóxico,  
para dentro de si  
ou para todos, para sempre  
todos emigram.

(CUNHA MELO, 2017, p. 192-193)

“Canto dos emigrantes” é um dos poemas mais conhecidos do poeta, teve tradução em cinco idiomas: inglês, francês, italiano, hebraico e espanhol. Foi encenado e interpretado pela renomada atriz pernambucana Geninha Rosa Borges e musicalizado por Myriam Brideiro. Em memória à sua obra poética, Alberto da Cunha Melo foi homenageado, em 2007, com a inauguração de sua estátua, no parque Treze de maio, em Recife, que traz o poema em questão.

Considerando o distanciamento do sujeito com o meio, tema presente na poesia de Cunha Melo, o poema conduz a uma leitura cautelosa, porque vai além da mudança da pátria ou do espaço geográfico motivado pelo drama regional. “Emigrar” não necessariamente se refere a uma saída de um determinado espaço. O poema inicia com a palavra “pássaros” que segue em uma interpretação imagética de voo ou mesmo leva ao deslocamento. Há, nos versos do poema, uma tentativa de retirada do ser do mundo, de sua transferência para outro espaço como uma força da qual não se pode evitar.

Tal força pode ser observada no modo mesmo como o poema é construído. Notamos uma escolha interessante no processo de composição sintática do poema pela alternância da preposição “com”, que abre o texto, e da conjunção “ou”, que complementa o verso anterior. A preposição “com” insere no contexto do poema o sentido de uma

situação, isto é, uma associação, um sentido de comunidade, como se nota nos termos aos quais se refere: “pássaros”, “filhos” e “povo”. Todos esses termos confirmam o valor preposicional de “com” em seu sentido de comunidade por meio do movimento de uma ação resultante desse conjunto: termos no plural, o que sugere comunidade, “filhos” pressupõe família e “povo”, o mais exacerbado de todos no sentido comunitário.

Chama atenção, no entanto, a tensão gerada no poema pela interrupção do sentido associativo, de forma imediata, com a escolha da conjunção “ou”, a qual rompe com o contexto de simultaneidade de “com”. O termo ligado à conjunção “ou”, não fortuitamente, é “lembrança”, maximizando a ideia de uma situação incompleta, inalcançável. Nesse sentido, as escolhas gramaticais do poema podem nos ajudar a compreender a ideia que se quer indicar na obra, qual seja, a relação na qual ao cumprir-se um fato, o outro não se cumpre, o que marca o movimento de alternância do poema do início ao fim.

Faz sentido pensarmos na tônica do movimento no poema se levarmos em consideração a reflexão em torno do espaço. A repetição da palavra “emigração”, intensificada sempre ao final de cada estrofe, reforça a ideia de movimento no/pelo espaço. Vale, ainda, explorar um pouco mais a estrutura do poema para reforçar o sentido de movimentação. É possível observar uma continuidade entre as três estrofes do poema. Se na primeira estrofe temos a relação de “com” e “ou”, o que nos sugere a condição de deslocamento da qual o sujeito não tem outra escolha senão ir, a relação entre a segunda estrofe e a terceira é marcada pelas preposições “de” e “para”, indicando a movência de um lugar para o outro: “de uma praia” / “de uma serra” / “para o coração de Wall Street”.

A preposição “de” traz ao poema a indicação de deslocamento. Notamos, na segunda estrofe, a ideia de um afastamento de um ponto limite ao qual o sujeito estaria preso, e mesmo uma fuga de uma procedência anterior, para alargar-se em busca de outro espaço. Nesse sentido, é possível notar a transformação do eu implicado na mudança. O poema insere a perspectiva de transformação de um “eu” na trajetória constante e inescapável, de modo que podemos pensar que

a noção de “emigrante”, tantas vezes repetida ao longo do poema, encerra a própria condição do homem. Mesmo quando chegamos à terceira estrofe, estruturada a partir da preposição “para”, sugerindo a tendência para um limite, o poema se furta do estado de finalidade completa.

A relação de movimento e de transformação gradual pela qual passa o poema, e por conseguinte a ideia de sujeito que representa, parecem atingir seu ponto final com a morte, indicada no verso “para o último templo”, da terceira estrofe. Todavia, nossa leitura aponta para o fato de que a morte, no poema, foge da visão binária e fácil de ser o oposto da vida. Desde a estrutura cambiante do poema, que nos fornece a base para argumentar que se trata de um poema circular e processual, até a noção de migração como a condição do sujeito, fica claro que se trata de um eterno retorno do tempo e do espaço. Desse modo, a morte não é um fim em si mesma, mas antes, é a marca da renovação de um ciclo que se repetirá infinitamente, como podemos ver no *enjambement* final do poema: “para sempre/todos emigram”. A ideia de “sempre” deixa o tempo e o espaço suspensos, e coloca o sujeito novamente em movimento para que possa se dar conta de sua condição errante, de alguém sempre em movimento, “de” um lugar “para” outro ininterruptamente.

O ponto de inflexão proposto por nossa pesquisa busca entender como essa condição errante do sujeito, como pensada e arquitetada no poema acima, tem seu motor criativo na condição sempre solitária do sujeito. Como se pode notar, o poema parte de uma ideia de coletividade no início e se encaminha para a individualidade. Tal percurso parece ganhar ênfase não só nesse poema, mas ao longo da obra de Cunha Melo. Assim, o poeta explora a temática da solidão em sua escrita. Desde sua estreia na literatura, é possível perceber a presença da solidão como um procedimento estético caro à poesia do autor.

Fazer um retorno à produção de Cunha Melo é importante por dois motivos, ao menos: primeiro por se tratar de uma obra densamente construída nas carpintarias da poesia. A forma poética é um elemento nuclear para entender a poesia do autor pernambucano. Nesse sentido, queremos destacar que a obra poética de Cunha Melo é marcada por um projeto solidamente construído ao longo de sua produção; o

segundo ponto no qual nos apoiamos pensa a associação de temas ao projeto arquitetônico de sua obra, isto é, a recorrência de imagens poéticas que formam um universo literário mais amplo e que funciona como motor para a criação.

A poesia albertiana apresenta indagações diante da vida, com uma linguagem criativa ao mesmo tempo em que transmite a ideia de que viver é ser arrastado ao sufocamento, sem possibilidade de deleite ou algum tipo de contemplação. O sofrimento surge em sua poética através dos recursos na escrita, que elucida a dor e o descontentamento, como o próprio poeta descreve em um dos seus poemas: “A palavra sabe doer [...] Sabe degolar a sereia: chamar de gorda a moça feia / Sabe emudecer os aplausos [...] Sabe matar pelo distrito, sem deixar marcas do delito” (CUNHA MELO, 2017, p. 415).

Dentro da sua projeção artística, o autor propõe uma poética racional e intencional, em que aborda a relação do sujeito com o mundo e dos obstáculos com a sociedade, sendo assim, sua obra entra em comunicação com o leitor e expõe sua percepção de mundo, na qual indica uma direção a ser pensada sobre a condição dos marginalizados socialmente, de modo que, os sujeitos indefesos acabam compartilhando das mesmas dores e movimentação no espaço. Diante dessa visão difícil e angustiante, cujo fôlego se configura na forma fixa utilizada, Peron Rios, autor da resenha “Olhar reinventado”, publicada no *Jornal Rascunho*, sobre *Poesia completa* de Alberto da Cunha Melo, ressalta:

Os protagonistas da miséria são sempre cantados na arte incisiva e melancólica de Alberto da Cunha Melo: os doentes agonizantes das enfermarias, os passageiros de ônibus esquecidos, os serventes, os aposentados, os condenados de toda ordem. Nas relações desiguais, em que a barbárie pode se nutrir, o imoral e o algoz não assumem jamais sua identidade real. Muito pelo contrário, facilmente ganham um verniz angelical e tudo logo se mistura (RIOS, 2018).

Conforme o professor e escritor Peron Rios, essa escrita preocupada e desesperada com a vida é perceptível em seus versos. O poeta dá voz aos esquecidos e excluídos, a fim de abrir o campo do poético para o campo do social e do político forçando o leitor a fazer do poema um espaço de reflexão em torno do descaso com o ser humano, em

especial com o pobre, o negro e o fragilizado, que ganham sua atenção. Diante disso, a poesia de Cunha Melo é capaz de transmitir uma reflexão humanística diante das mazelas vivenciadas diariamente. Essa leitura ainda pode ser reforçada por meio da seleção e combinação das palavras, relacionando-as à harmonia entre a forma e conteúdo.

Cunha Melo preza, em sua criação literária, por imagens que representam o estado de abandono, vazio ou isolamento, tais como a casa vazia, a calçada, a lixeira, o deserto, o cão abandonado. São imagens que apontam quase sempre em direção ao abismo, nas quais a figura do homem aflito e silencioso é arquitetada em seu discurso poético, de modo que o homem é guiado ao afogamento na solidão.

O ser em estado de descontentamento caminha em vias da anulação de si, não consegue satisfazer-se em nenhum momento e a vida se torna um tédio. Quando o querer lhe falta, sua existência se torna um caos, um ser que apenas consegue acompanhar suas tragédias. O pessimismo diante da vida na poesia de Cunha Melo aponta para o sentido do afastamento do homem, a vida oscila abrindo o espaço para as reflexões sobre a própria existência de modo mais constante. Tal escamoteamento do algoz, de que fala Rios, pode ser aproximado à tradição moderna da poesia, uma vez que a tônica do negativo irrompe como uma das linhas de força que joga o sujeito no abismo.

Uma das possibilidades de leitura desse caminho do abismo pode ser encontrada na proposta de Hugo Friedrich, em *Estrutura da Lírica Moderna* (1999). Sabemos que o modo mais consensual de compreensão da modernidade passa pela obra e o pensamento de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, desaguando nas principais linhas de força da poesia do Século XX. Friedrich é, certamente, um dos críticos responsáveis pela formalização dessa narrativa em torno da modernidade, o qual, em sua obra supramencionada, elege Baudelaire como o poeta da modernidade. Segundo o crítico alemão, desde *As Flores do Mal* é possível pensar a relação tensiva da poesia moderna entre o sagrado e o profano, isto é, um modo de ver o mundo a partir da lente do cristianismo e outra visão de mundo que parte justamente da ruína da primeira.

Na leitura que Friedrich (1999, p. 59) faz de Baudelaire consta a afirmação de que “seria inimaginável pensar a poesia de Baudelaire

sem o cristianismo”, embora o poeta francês não fosse propriamente um cristão. No fundo, Friedrich se dirige a uma imagem na qual a poesia de Baudelaire vai se fundar, qual seja, a imagem da ruína do cristianismo, o que abre a discussão para pensarmos uma imagem análoga – a do abismo.

Tal leitura levou a discussão em torno da poesia moderna ao campo de rivalidades entre o mito e a história, arena na qual podemos incluir a poesia albertiana. Se em Baudelaire, como já nos indicara a leitura de Walter Benjamin, há uma tensão entre a antiguidade e a modernidade, isso se dá pela “[...] desolação pelo que foi e a desesperança pelo que virá”. “Nessa debilidade”, observa ainda o filósofo, “por último e mais profundamente, a modernidade se alia à antiguidade” (BENJAMIN, 1989, p. 81). A leitura de Benjamin nos mostra que o poeta se vê, então, cindido entre o tempo mítico e o tempo da história. De um lado, o tempo arquetípico do mito, do passado; de outro, o tempo da história, da modernidade. O poeta é o sujeito que se vê entre os tempos, sofrendo a angústia e o luto nostálgico da tradição que tenta reencontrar, mas sofre também com a modernização e as mazelas advindas com o progresso.

Essa fratura, escancarada pela experiência do poeta da modernidade, nos remete ao abismo que o próprio homem enfrenta no mundo. Desde o momento em que o homem deixou o paraíso, o abismo o acompanha. Nesse ponto, vale a pena pensarmos na relação em que a literatura e mito religioso se tocam. O ponto que nos interessa para a pesquisa diz respeito ao fato de que a passagem da compreensão do mundo sob a perspectiva do mito religioso, ou o mito original, para a perspectiva da literatura, marca uma distância no modo de experienciar o mundo. Essa distância pode ser entendida aqui como uma busca constante do sujeito de retorno à origem, ou seja, o espaço literário se realiza como uma experiência de luto pela perda do universo mítico.

Essa é a leitura que Ernest Cassirer nos permite fazer. Para ele, essa passagem “diminui a partir do momento em que a excitação subjetiva se objetiva, ao se apresentar perante o homem como um deus ou um demônio” (CASSIRER, 2006, p. 53). Indo além, o mesmo teórico fala de um afrouxamento constante na relação entre mito e linguagem, sobretudo quando a linguagem, em seu processo de desenvolvimento



histórico, vai deixando cada vez mais o ideal mítico em favor da razão. Para Cassirer, a linguagem “não pertence exclusivamente ao reino do mito; nela opera, desde as origens, outra força, o poder do *logos*” (2006, p. 114).

Diante disso, o poeta apresenta as possibilidades em sua criação e sua conexão com o universo, dentro de uma expressão artística, de modo que seu poema não será correspondido, mas provoca no leitor a ânsia pela interpretação do mundo, através de sua visão poética. Sobre essa forma de encarar o poema, Octavio Paz esclarece:

O poeta consagra sempre uma experiência histórica, que pode ser pessoal, social ou ambas as coisas ao mesmo tempo. Mas, ao nos falar de todos esses sucessos, sentimentos, experiências e pessoas, o poeta nos fala de outra coisa: do que está fazendo, do que está diante de nós e em nós. Mais ainda: leva-nos a repetir, a recriar seu poema, a nomear aquilo que ele nomeia; e ao fazê-lo, revela-nos o que somos [...] (PAZ, 1982, p. 233).

Segundo Octavio Paz, o poema transmite alguma forma de experiência, pois experimenta o tempo, o espaço e a ação humana. O fazer poético, nesse sentido, pode ser pensado como o instante no qual a experiência individual alcança sua representação universal, sendo o poeta capaz de guiar o leitor a buscar a revelação do próprio ser, conduzindo-o a encontrar sentido dentro do próprio poema.

Diante da reflexão sobre o sentido do poema, o poeta pensa sobre o espaço que dá vida à sua criação e a sequência dos acontecimentos que constrói fronteiras e divide o homem entre limite e travessia, em um discurso que nega o sentido, porém promove acesso ao fazer, ao construir significados e a olhar o mundo com negatividade, mas também com possibilidade. Tal relação pode ser analisada na poesia de Cunha Melo. A contenção da forma e o complexo de imagens presentes em seu projeto estético marcam a invenção em sua poesia.

Em suas escrituras, o poeta manifesta uma insatisfação fazendo da negação sua declaração, ressalta que viver não é o suficiente, alertando o ser da sua catástrofe. O poeta da negação cria um cenário em que o homem ao mesmo tempo em que é o centro de tudo é sentenciado ao trágico. O autor exalta em sua poesia um eu poético sempre solitário e nunca alcançado. Leiamos o segundo poema:

## CASA VAZIA

Poema nenhum, nunca mais  
será um acontecimento:  
escrevemos cada vez mais  
para um mundo cada vez menos,

para esse público dos ermos,  
composto apenas de nós mesmos,

uns joões batistas a pregar  
para as dobras de suas túnicas,  
seu deserto particular,  
ou cães latindo, noite e dia,  
dentro de uma casa vazia.

(CUNHA MELO, 2017, p. 415-416)

Nossa leitura, ao se valer da perspectiva de que há um processo de repetição das imagens na poesia de Cunha Melo, procura entender de que maneira tais imagens podem apontar para o lugar do poeta e da própria poesia. Tal caminho parece se dar pelos motivos do símbolo e do acontecimento na poesia. De um lado, o símbolo quase imediatista em sua apresentação rompe a noção da poesia em seu plano unicamente sentimental, isto é, uma forma deliberada de poesia que busca se dar no plano da confiança, forçando a um lirismo romantizado. Ao contrário, a poesia de Cunha Melo se despoja do peso das circunstâncias para se interrogar, serenamente, quanto ao destino do poético e, em última consequência, quanto ao nosso próprio destino, que pode ser o mesmo do poeta. Nesse sentido, a imbricação dos planos sensível e reflexivos ao mesmo tempo marcam uma poesia que se vale das vivências para avaliar o sentido delas numa perspectiva quase impessoal.

No poema “Casa vazia”, destacam-se imagens tais como a figura animal, símbolos da escritura sagrada e elementos da natureza; isso para compor a arquitetura de um poema que mira uma reflexão sobre o estado do poeta e de sua própria poesia. A meditação sobre essas imagens é essencial para percebermos a representação do cósmico, que se divide entre a “casa”, que representa uma dupla relação entre o

cosmo interior e o exterior, e o “vazio”, forçando-nos a pensar no espaço como uma paisagem que nos remete ao estado em que o ser se encontra.

É interessante notar que o título se abre para dois símbolos marcantes; no entanto, a primeira palavra do poema, exatamente "poema", que inicia a primeira estrofe, promove uma terceira abertura de significados. Como articular a relação tríade entre casa, vazio e poema? Pensamos, primeiramente, a casa como um cosmos particular, uma leitura advinda da perspectiva de Gaston Bachelard:

[...] a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo. Até a mais modesta habitação, vista intimamente, é bela (BACHELARD, 1978, p. 200).

Desse ponto de vista, a casa ganha um sentido para além de seu princípio utilitarista. Ainda segundo Bachelard:

[...] é necessário mostrar que a casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio que faz a ligação é o devaneio. O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que frequentemente intervêm, às vezes se opondo, às vezes estimulando-se um ao outro. A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser "atirado ao mundo", como o professam os metafísicos apressados, o homem é colocado no berço da casa. E sempre, em nossos devaneios, a casa é um grande berço. Uma metafísica concreta não pode deixar de lado esse fato, esse simples fato, na medida em que esse fato é um valor, um grande valor ao qual voltamos em nossos devaneios. O ser é imediatamente um valor. A vida começa bem; começa fechada, protegida, agasalhada no seio da casa (BACHELARD, 1978, p. 201).

Diante das reflexões fenomenológicas de Bachelard, pensar a casa sob o ponto de vista do devaneio nos abre a possibilidade de pensá-la no reino das imagens. No poema de Cunha Melo, esse processo de conversão da casa como objeto utilitário para um símbolo múltiplo, capaz de congregar valores como a superposição dos tempos e o sentimento

de um mundo particular, concomitantemente, se dá pela metáfora. Antes de entrar na apresentação metafórica do poema, ainda precisamos pontuar alguma coisa sobre o vazio.

O vazio pode ser pensado, objetivamente, como um espaço da casa, pertencente à casa, o que nos remete à imagem de uma casa em desuso cuja habitação já não existe. De outro modo, agora no plano metafórico, o vazio pode ser tomado como uma extensão dos significados míticos e simbólicos desde a tradição da modernidade. Nesse sentido, o vazio pode ser entendido como o retorno a um tempo e a um espaço antes do próprio poema. Nesse ponto, notamos a grande força da tradição da modernidade no modo de pensar o poema e o vazio.

O vazio pode apontar para o processo de desmaterialização do objeto, que no caso do poema de Cunha Melo, pelo apelo metalinguístico, indica a própria palavra poética como um objeto que se encaminha para o “menos”, para o “vazio”. Nesse sentido, a imagem do vazio aponta para uma abstração do mundo, subtraído pelo esvaziamento da palavra e dando espaço para uma ilusão no modo que se compreende o real. Assim, o vazio da palavra aponta, ao mesmo tempo, para um dado antropológico, o do vazio do humano, como o esvaziamento da própria linguagem, como marca dos restos de um tempo de sacralidade ao qual não podemos retornar.

Será, uma vez mais, pela dimensão simbólica das imagens que podemos ler nesse poema de Cunha Melo a relação entre o símbolo do mito original (da queda do homem, do vazio abismal como uma experiência primitiva) e o mal humano. Chama a atenção, no poema apresentado, as escolhas que fazem alusão à *Bíblia*, como "joões batistas/", "pregar"/ e "túnicas" que estão relacionadas, nesse plano imagético-simbólico, a quem escreve o poema. Nesse sentido, o complexo imagético pode corroborar, e até mesmo intensificar a leitura do poema que, ao final da segunda estrofe, reforça o pensamento da irrealização, tal como a imagem do "deserto particular". Em outro poema, cujo título é exatamente “Deserto”, presente na obra *O cão de olhos amarelos*, essa ideia do espaço vazio, ermo, que lança o humano em um tempo igualmente esvaziado, se repete: “o deserto sabe expulsar / antes da safra, / os que ousaram semeá-lo: ai dos que cavam ao sol, / sob

tantos estertores, / ai dos seus queimados semeadores” (CUNHA MELO, 2006, p. 162).

O vazio, portanto, indica um sentido de deslocamento eterno do homem, o qual, angustiadamente vagando pelos desertos, busca os ruídos – sob tantos estertores – de um tempo original ao qual nem mesmo sua palavra pode alcançar. O poeta, nesse sentido, é o sujeito que se vê no entre-lugar da forma que se desmaterializa. É o sujeito que ocupa a casa, metáfora do poema, que se apresenta como uma moldura vazada, ausente, como uma caixa de ressonâncias de ecos.

O poeta, metamorfoseado na figura do cão solitário, latindo “noite e dia”, é uma imagem que subverte, pela retomada da tradição, os trabalhos e os dias de Hesíodo, em certo sentido. Um paradoxo inerente ao trabalho do poeta, cuja angústia é/está nele próprio. Uma tensão posta entre sua lucidez – e a resistência de ainda continuar latindo, a consciência de seu fazer poético e a impossibilidade de, por meio da poesia, instaurar o retorno ao tempo primordial. Daí a exposição de uma poética em crise e do ser em uma condição angustiante, a qual adquire força ao longo de sua obra.

A escrita da distância, do esquecimento e da clausura ganha força em seu fazer literário, de modo que as palavras pensadas pelo autor são relacionadas, cada vez mais, à temática da solidão como um motor para sua criação. Em outro poema podemos notar esse progresso para uma poética da solidão:

#### UM CARTÃO DE VISITA

Moro tão longe, que as serpentes  
morrem no meio do caminho.  
Moro bem longe: quem me alcança  
para sempre me alcançará.

Não há estradas coletivas  
com seus vetores, suas setas  
indicando o lugar perdido  
onde meu sonho se instalou.

Há tão somente o mesmo túnel  
de brasas que antes percorri,

e que à medida que avançava  
foi-se fechando atrás de mim.

É preciso ser companheiro  
do Tempo e mergulhar na Terra,  
e segurar a minha mão  
e não ter medo de perder.

Nada será fácil: as escadas  
não serão o fim da viagem:  
mas darão o duro direito  
de, subindo-as, permanecermos.

(CUNHA MELO, 2017, p.90)

A grande força poética do poema parece residir em sua dimensão imagética. Ao iniciar com a escolha da palavra “longe”, repetida duas vezes ainda na primeira estrofe, intensifica uma ideia adversa da possibilidade de se alcançar o eu poético, sujeito posto fora do alcance de qualquer realidade, como se nota na segunda estrofe com a ideia de “lugar perdido”. É interessante que o indivíduo guiado pelo autor é sempre em direção contrária, na tentativa de distanciá-lo. Chama atenção, no entanto, na primeira estrofe, que uma das tentativas de transferência do ser para outro espaço, se dá devido à crueldade humana, como podemos verificar na representação imagética, através do uso da metáfora das “serpentes”.

Podemos pensar, aqui, uma vez mais, na simbologia do mito original e numa tentativa de o poeta afastar-se do mal. Se, de um lado, temos o sujeito órfico no mundo, que busca em um espaço exterior, longínquo, alcançar seus sonhos, como se vê na segunda estrofe – “o lugar perdido / onde meu sonho se instalou” – de outro, a figura das serpentes, que nos remete ao mal que persegue o homem desde seu exílio, aparece segundo a perspectiva do afastamento. Desse modo, temos um eu-poético exilado em um espaço-outro, que, em princípio, não se relaciona com o mito da queda do homem, de modo a poder realizar sua poesia numa espécie de paraíso, “um lugar perdido”, quase um “paraíso perdido”.

A projeção das imagens do espaço imaginado pelo poeta segue na necessidade de mudança de lugar. Observamos, no final da terceira

estrofe, a referência ao “túnel de brasa / que antes percorri”, que segue pelo doloroso itinerário do poético até o do estado do ser no mundo, porém indica uma possibilidade de uma condição de vida mais suave, ainda que condicionada à solidão.

Mesmo com um movimento de saída de tal lugar, como confirmamos na última estrofe através da imagem das “escadas”, há um pensamento que caminha na confirmação da disposição do fazer poético. Nesse sentido, é possível concluir, como se nota na terceira estrofe, a persistência e a continuidade do poeta: “segurar a minha mão / e não ter medo de perdê-la”.

Todavia, nossa leitura aponta, em “Cartão de visita”, que o principal desejo do poeta é o afastamento. Percebemos que quase todo o percurso poético tem como empreendimento no desencontro do eu poético com o mundo e no difícil acesso, em uma poesia que insiste na distância. Assim, o autor projeta imagens que dão sentido de busca pelo contentamento, mas opta pelo isolamento.

Diante disso, refletir sobre o estado do ser no mundo é um dos pontos principais na escrita do poeta e, embora o homem seja o centro de sua poética arquitetada, busca-se uma junção com os elementos naturais, através de imagens construídas que captam o sensível, mas requer um envolvimento do leitor, pois a forma e o conteúdo não se diferenciam em uma linguagem que ganha o real no próprio poema, como evidenciamos. Todos esses poemas de Cunha Melo dialogam com os sentidos das inquietações da existência humana, do estado solitário diante da imensidão ou do descontentamento em relação ao estar no mundo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensando no fazer poético de Alberto da Cunha Melo, sua obra, em grande parte, foi produzida no encontro entre os temas do sertão pernambucano e a época da ditadura no Brasil (1964-1985), período de conflito político, repressão e violência e que também acontecia por toda a América latina. Atento aos acontecimentos do cenário mundial,

o poeta conseguiu acompanhar a Guerra Fria (1947-1991) como resultado das divergências políticas e ideológicas entre grandes potências mundiais.

Sendo assim, o contexto tenso do momento pode ter contribuído para as reflexões do poeta, guiando-o a uma preocupação com o ser humano diante das disputas de poder e a realidade brutal, e pode ter inspirado a uma escrita que levasse ao distanciamento do sofrimento no qual o ser não consegue acessar o mundo, sente uma necessidade de afastamento de tudo, direcionando o sujeito rumo à clausura, com a finalidade de evitar as dores e decepções de uma vida insuportável. A vida sempre oscila entre frustração e melancolia fortalecendo a solidão. Desse modo, podemos fechar este capítulo afirmando que a poesia de Cunha Melo alcança um equilíbrio raramente encontrado na poesia brasileira, a harmonia entre o sensível do poético e o reflexivo da intervenção política da poesia.

#### REFERÊNCIAS

- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Col. Os Pensadores)
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martin Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras Escolhidas v.3).
- CASSIRER, Ernest. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Col. Debates)
- CUNHA MELO, Alberto da. *O Cão de olhos amarelos e outros poemas inéditos*. São Paulo: A Girafa, 2006.
- CUNHA MELO, Alberto da. *Poesia completa*. (Org.) Cláudia Cordeiro Tavares da Cunha. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2017.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas cidades, 1978.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Salvary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- RIOS, Peron. O olhar reinventado. In.: *Jornal rascunho*. ed. 224. Curitiba, 2018.



As máscaras de Clarice Lispector e Nelson  
Rodrigues: a repressão do corpo no conto  
“Miss Algrave” e na peça *Toda nudez será  
castigada*

Charles Vitor Berndt  
Patrícia Leonor Martins



## INTRODUÇÃO

Este texto se propõe a analisar e discutir aspectos de dois textos, a saber, o conto “Miss Algrave”, de Clarice Lispector, presente no livro *A via crucis do corpo*, e *Toda nudez será castigada*, peça de Nelson Rodrigues. Compreendendo, a partir do conceito de corpo elaborado por Merleau-Ponty (1945), que o corpo é entendido como o mediador das nossas relações com o mundo, com o real, com o social – ou seja, que nós somos um corpo e que é por meio deste que estamos no mundo, que sentimos, vemos, pensamos, relacionamo-nos com os outros –, pretendemos discutir o modo como o conto de Clarice Lispector e a peça de Nelson Rodrigues tratam desta questão: o corpo e suas relações com a sociedade, com as ideologias, com a moral, com a política, com os discursos de poder que agem sobre os sujeitos.

Com essa noção da fenomenologia, colocada por Merleau-Ponty (1994), acreditamos que é a partir do corpo que os seres humanos se relacionam com o mundo e percebem, assim como assimilam os valores partilhados numa mesma sociedade. Segundo o autor, é sempre o corpo e seus movimentos que permitem que o sujeito interaja e compreenda o mundo externo:

Não é o sujeito epistemológico que efetua a síntese, é o corpo; quando sai de sua dispersão, se ordena, se dirige por todos os meios para um termo único de seu movimento, e quando, pelo fenômeno da sinergia, uma intenção única se concebe nele (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 312).

Nas palavras de Terezinha Petrucia da Nóbrega (2008), que traça uma leitura das teorias de Merleau-Ponty:

A percepção está relacionada à atitude corpórea. Essa nova compreensão de sensação modifica a noção de percepção proposta pelo pensamento objetivo, fundado no empirismo e no intelectualismo, cuja descrição da percepção ocorre através da causalidade linear estímulo-resposta. Na concepção fenomenológica da percepção a apreensão do sentido ou dos sentidos se faz pelo corpo, tratando-se de uma expressão criadora, a partir dos diferentes olhares sobre o mundo (NÓBREGA, 2008, p. 141).

Em suma, interessa perceber e problematizar as repressões vividas pelos corpos, ou seja, pelas pessoas, pelos sujeitos na sociedade – repressões essas que estão presentes tanto na literatura de Clarice quanto em muitas peças de Nelson. Nesses dois textos, os quais nos debruçaremos, a repressão se manifesta, sobretudo, em questões relacionadas ao desejo vivido pelo corpo humano, isto é, ao sexo e à sexualidade humana. Importa considerar as discussões que Foucault (2014) desenvolve acerca da repressão do sexo nas sociedades modernas de cultura cristã. Compreender e discutir as regras e os discursos de poder que ainda hoje agem sobre nossos corpos, sobre nossas vivências sexuais e afetivas, é um dos objetivos deste artigo, na medida em que buscamos investigar de que modo a literatura – no caso, os textos de Clarice e de Nelson – representa e dialoga com esta questão.

#### DESEJO, SEXO E REPRESSÃO NO CONTO “MISS ALGRAVE” – TODOS PASSAM PELA VIA CRUCIS

*A via crucis do corpo*, publicado pela primeira vez em 1974, é um livro um tanto diferente. A princípio, estranha-nos o fato de que tenha surgido de uma encomenda, conforme nos confessa a própria Clarice no texto com o qual inicia a obra:

O poeta Álvaro Pacheco, meu editor na Artenova, me encomendou três histórias que, disse ele, realmente aconteceram. Os fatos eu tinha, faltava a imaginação. E era assunto perigoso. Respondi-lhe que não sabia fazer história de encomenda. Mas – enquanto ele falava ao telefone – eu já sentia nascer em mim a inspiração (LISPECTOR, 1998, p. 11).

Só é possível entender o que Clarice diz com “assunto perigoso” (1998, p. 11) quando começamos a ler os contos.

Em verdade, percebemos que se trata de uma viagem, uma viagem pelos meandros do corpo humano – mas aqui, corpo quer dizer desejo, está relacionado ao prazer, ao sexo, à sexualidade. Falar em sexo, em prazer, em desejo, sempre nos faz pensar no outro lado da moeda, isto é, no controle, nos discursos de poder, nas repressões, que, ao longo da história, desde a Grécia Antiga, se impuseram, e ainda se impõem,

sobre o corpo e a sexualidade humana. Vale, assim, recorrer ao conceito de corpo de Merleau-Ponty:

[...] não tenho um corpo, mas sim, eu sou corpo; corpo que percebe e é simultaneamente percebido [...] é a partir do corpo próprio, do corpo vivido, que posso estar no mundo em relação com os outros e com as coisas. O corpo é a nossa ancoragem no mundo [...] é nosso meio geral de ter o mundo (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 161).

Essa questão é justamente problematizada por Clarice em *A via crucis*. Cada um dos contos do livro se debruça de forma diferente sobre a temática do corpo, ora tratando sobre desejo, prazer, descoberta sexual, ora tratando sobre violência, opressões, preconceitos. Contudo, o drama subjacente em todas as narrativas é o mesmo: somos um corpo, sentimos desejo, temos impulsos, então, quais os dramas vivenciados por conta disso? Como já salientamos, a primeira problemática consiste na questão dos discursos de poder que agem sobre o corpo, que tentam controlar os impulsos, os desejos humanos. E esses discursos são os discursos das religiões, mas também os discursos do Estado, das instituições – é o discurso, em alguma medida, da lei e por que não dizer da moral?

Nesse sentido, Scorsolini-Comin e Santos (2010) salientam que os contos de *A via crucis do corpo* afirmam e trazem à tona uma sexualidade transgressora, isto é, uma sexualidade que escapa às regras aceitas e impostas pela sociedade:

Nesse sentido, celebra-se o corpo desviante em relação à normatividade, visto como produtor de subjetividade. As narrativas ficcionais presentes em *A via crucis do corpo* colocam em cena tramas de sedução, adultério, homossexualidade, bissexualidade, bem como o desejo sexual de mulheres solteiras e de meia-idade, de uma viúva de 81 anos, de uma freira e de um padre. Há enredos que envolvem crimes sexuais (estupro e assassinato motivado por ciúmes) e o mercado do sexo (a prostituição, o caso de uma mulher idosa que sustenta o amante jovem) (SCORSOLINI-COMIN; SANTOS, 2010, p. 625).

Essa sexualidade transgressora parece questionar e colocar em xeque a autoridade masculina, denunciando e criticando a repressão que

se deu durante séculos sobre a sexualidade feminina. De fato, a maioria dos contos de *A via crucis do corpo* tratam dessa questão, dando voz às mulheres, narrando histórias em que elas se tornam senhoras da sua sexualidade, em que as mulheres se apropriam do seu desejo, do seu corpo. Para discutir essa questão, escolhamos a obra “Miss Algrave”, que é o primeiro conto do livro e trata da história de uma mulher jovem e virgem que via pecado em tudo, que tinha verdadeiro asco pelo sexo e por qualquer coisa que lhe parecesse de natureza sensual, sexual, erótica.

Assim, Ruth Algrave, esse é o seu nome, não se permitia sentir prazer, negava, assim, o seu próprio corpo.

Solteira, é claro, virgem, é claro. Morava sozinha numa cobertura em Soho [...] Quando passava pelo Picadilly Circle e via as mulheres esperando homens nas esquinas, só faltava vomitar. Ainda mais por dinheiro! Era demais para se suportar. E aquela estátua de Eros, ali, indecente (LISPECTOR, 1998, p. 13).

Conforme o narrador descreve a pessoa e o cotidiano de Ruth Algrave, percebemos que ela se ofende constantemente com a humanidade, sente-se invadida e incomodada com os namorados que se beijam no parque, com as cenas de beijo e afeto transmitidas na TV, e até mesmo com os animais, já que via indecência na cópula dos cães e, até mesmo, no arrulho dos pombos, que vinham comer o arroz cru que ela deixava em sua janela. Miss Algrave temia a natureza, o instinto, os impulsos, negava o seu próprio corpo, escondia-o, tomava banho de roupa para não se ver nua.

Talvez o maior absurdo da castidade da personagem seja quando o narrador nos diz: “Lamentava muito ter nascido da incontinência de seu pai e de sua mãe. Sentia pudor deles não terem tido pudor” (LISPECTOR, 1998, p. 16). Assim, Ruth Algrave lamentava a sua própria existência, não aceitava nem mesmo o sexo enquanto reprodução. Sentir prazer, gozar, parecia ser algo completamente fora de questão em sua vida. Contudo, a insistência da personagem em negar o sexo, em esconder o corpo, em viver uma vida completamente casta, parece denunciar uma obsessão: o sexo que repudia, que aparentemente não significa nada para si, torna-se central em sua vida. Miss Algrave sofre

e lamenta a sua solidão. O desejo, a necessidade de companhia e de prazer são uma ausência presente em sua vida.

Desde o início do conto, o narrador nos diz que algo de insólito aconteceu na vida de Miss Algrave, algo que mudou seu modo de viver. Um estranho e obscuro ser entra, num sábado à noite, no quarto de Miss Algrave e identifica-se como Ixtlan: “Vim de Saturno para amar você” (LISPECTOR, 1998, p. 16). Ele ordena rapidamente que ela tire a roupa e, sem pestanejar, Ruth Algrave, que sempre teve medo de sua nudez, obedece – obedece e se deixa tocar por aquela criatura. Então, o impossível, o improvável, acontece: Ela sente prazer e percebe que o sexo é algo bom – bom demais, nas palavras do próprio narrador. A partir daquela noite, após perder sua virgindade e ter se entregado a Ixtran, Miss Algrave se torna outra pessoa, abre-se para o mundo, abre-se para si, liberta o seu corpo da prisão que o mantinha: “Era mulher realizada. Tinha marido.

Então, no Domingo, na hora do almoço, comeu filet mignon com purê de batatas. A carne sangrenta era ótima. E tomou vinho tinto italiano. Era mesmo privilegiada. Fora escolhida por um ser de Saturno” (LISPECTOR, 1998, p. 18). Miss Algrave experimenta, então, o sexo, abre-se para o prazer, para o deleite, assume seus impulsos, apropria-se do seu corpo. Na ausência do amante saturniano, ela decide satisfazer seu desejo de outra forma: “[...] encaminhou-se para o Picadilly Circle e achegou-se a um homem cabeludo. Levou-o para seu quarto. Disse-lhe que não precisava pagar” (LISPECTOR, 1998, p. 19).

E a personagem que antes vivia uma situação de culpa e total negação do sexo, após ser tocada, passa a viver uma situação constante de desejo, de anseio – o seu corpo, que antes estava morto e amordaçado, escondido, passa a clamar, pedir, exigir por contato e por prazer. A partir daí, as mudanças em sua vida, em seu comportamento, intensificam-se ainda mais. Decide que irá sair do trabalho, afinal, tinha outros dons: “Ia era ficar mesmo nas ruas e levar homens para o quarto. Como era boa de cama, pagar-lhe-iam muito bem” (LISPECTOR, 1998, p. 20). Analisando a trajetória da personagem Miss Algrave, percebemos que há, sem dúvida, uma discussão acerca da emancipação feminina, mais especificamente sobre o que concerne ao desejo, ao sexo, à sexualidade da mulher.

Naturalmente, é possível encontrar uma crítica à repressão do corpo feminino, à visão tradicional, conservadora e sexista que muito vigorou, e ainda vigora, em nossa sociedade, em que a mulher, dentro dessa lógica, deve ser casta, contida, esconder o seu corpo, ter pudor, controlar os seus impulsos, o seu desejo etc. A prostituição, a figura da prostituta, da mulher que vende seu corpo, que vive uma vida sexual ativa, nesse caso, passa a significar e alegorizar a libertação feminina, ou melhor, a crítica e o rompimento das mulheres com a lógica patriarcal, sexista e misógina que tanto as reprimiu e reprime. Todavia, é necessário, também, atentar para uma outra questão: a linguagem que permeia os textos da coletânea *A via crucis do corpo* é extremamente irônica.

Ao mesmo tempo em que a mudança radical da personagem Miss Algrave significa e alegoriza a apropriação, por parte das mulheres, de seu corpo, de sua sexualidade, de seu desejo, podemos enxergar e perceber, também, nas entrelinhas do conto, uma crítica à objetificação do corpo feminino, conforme salienta Fascino *et al.* (2013):

Ao tornar-se uma prostituta e viver em função dos desejos sexuais, mantendo relações com homens variados, Ruth Algrave não parece ter alcançado um status de felicidade real e realização pessoal. Ou seja, parece que a protagonista passa a viver em função da satisfação do desejo do outro e não de si própria (FASCINO *et al.*, 2013, p. 133).

Ainda que muitos críticos nos digam que a Clarice de *A via crucis do corpo* não é a mesma de outras obras, como *Perto do coração selvagem* ou *Água viva*, percebemos a complexidade dos contos que formam essa coletânea. Nesse contexto, de acordo com Fascino *et al.* (2013), em *A via crucis do corpo* a autora nos surpreende não só porque confessa ter escrito alguns desses contos por encomenda, mas sobretudo porque parece questionar e pôr em xeque a ideia de que a crítica havia sedimentado a respeito de sua literatura: os seus textos, segundo essa visão, restringir-se-iam apenas a temas abstratos, de cunho existencialista (FASCINO *et al.*, p. 131).

Por conseguinte, os contos de *A via crucis do corpo* provam, dessa maneira, que a escritora Clarice Lispector não estava “alheia à realidade do mundo” e por meio de diversas ironias demonstra que “[...]”

tem a rara sensibilidade de lidar com os mais diversos temas de forma natural” (FASCINA *et al.*, 2013, p. 131), mostrando que o sexo, antes de ser um tabu, faz parte da vida, que é algo natural na vida de todos, inclusive das mulheres. Portanto, há que se considerar o contexto histórico no qual esse livro de contos de Clarice fora escrito e publicado. Era 1974, o Brasil estava em plena ditadura militar. Não temos o desejo de reduzir e explicar a obra literária através do contexto histórico, social e político no qual ela emergiu.

Assim sendo, lançando olhos atentos para *A via crucis do corpo*, percebemos em muitas das narrativas o pano de fundo da ditadura militar, ainda que seja algo muito tênue e implícito. Talvez, a ditadura se torne mais evidente em um outro conto, intitulado “O corpo”, em que a polícia ajuda duas mulheres a encobrir um homicídio. Esse conto parece denunciar, inclusive, a corrupção por parte dos militares, tão comum durante o regime ditatorial brasileiro. Cunha (2008) defende que mesmo em autores em que não há um engajamento ideológico explícito, é possível perceber, nos textos escritos durante o período da ditadura militar brasileira, uma relação com a repressão e com a violência daquela época.

Segundo o autor, isso pode ser percebido em Clarice Lispector, de forma mais clara, em *A via crucis do corpo* e, também, em algumas traduções que a autora fez na década de 1970. Seja como for, ainda que seja possível enxergar uma certa relação dos contos de *A via crucis do corpo* com o regime militar, não podemos esquecer que, por mais que pudesse estar envolvida e preocupada com as questões sociais – participando, inclusive, de uma passeata de artistas em 1968<sup>1</sup> –, Clarice Lispector não escreveu uma literatura engajada ideologicamente, nunca esteve nas linhas de frente de resistência à ditadura, o seu papel enquanto escritora era outro, era, segundo a pesquisadora Yudith Ro-

---

<sup>1</sup> Foi uma manifestação popular contra a ditadura militar, organizada por estudantes, que contou a participação de uma série de artistas e intelectuais, ocorrida em 26 de junho de 1968, na cidade do Rio de Janeiro. Segundo João Manuel dos Santos Cunha (2008), Clarice Lispector participou desta passeata, ao lado de Oscar Niemeyer e Carlos Scliar, notáveis membros do partido comunista.



senbaum (2007), em entrevista concedida à Revista *Humanitas Unisinos*, “[...] buscar uma linguagem própria, original, que descortinasse as sutilezas das formas de poder e mostrasse a natureza contraditória e ambígua do ser humano – em qualquer tempo e lugar” (ROSENBAUM, 2007).

Finalmente, gostaríamos de encerrar esta primeira parte de nossa discussão trazendo à tona algo que é dito pelo narrador no desfecho de um outro conto que integra o livro *A via crucis do corpo*, em que se conta a história de um menino chamado Emmanuel, filho de uma tal Maria das Dores, que engravidara sendo virgem, numa clara intertextualidade com a Bíblia e a história de Jesus: “Não se sabe se essa criança teve de passar pela via crucis. Todos passam” (LISPECTOR, 1998, p. 33). Dizer que todos passam pela *via crucis* significa dizer que todos têm de caminhar sentindo, muitas vezes, sobre os ombros, o peso dos discursos de poder que tentam controlar, moldar e restringir a determinadas práticas e regras o nosso desejo, o nosso corpo, as nossas vivências sexuais e afetivas.

DESEJO, SEXO E REPRESSÃO EM *TODA NUDEZ SERÁ CASTIGADA* – A MORAL E A HIPOCRISIA DA CLASSE MÉDIA BRASILEIRA

A peça *Toda nudez será castigada*, de Nelson Rodrigues, foi pela primeira vez apresentada em junho de 1965, no Teatro Serrador, no Rio de Janeiro. Na década de 1970, foi adaptada para o cinema, por Arnaldo Jabor. Era a ditadura militar, o filme sofreu censura e, mesmo depois de ser liberado, foi considerado como uma ameaça aos bons costumes, sendo recolhido em vários cinemas brasileiros. Como sugere o próprio título, a peça de Nelson Rodrigues se debruça sobre a nudez – isto é, sobre o desejo, sobre o sexo e a sexualidade humana – e sobre os castigos que surgem por conta dela, por conta dos desvios de uma suposta norma ou conduta a ser respeitada e seguida.

De acordo com o que Maria Lúcia Homem (2005) nos diz que desde a Antiguidade, desde os grandes tragediógrafos gregos, o desejo está vinculado ao castigo, à dor, ao crime. Para tal, basta pensarmos em Édipo e Antígona.

O desejo parece atrair tragédias. Desde tempos remotos podemos dizer que essa conexão se faz, mais ou menos conscientemente. Édipo e Antígona estão aí para nos lembrar disso, sob o pano de fundo dos coros das tragédias gregas que não deixam de sublinhar o ponto de entrelaçamento entre desejo e morte [...] Será que o desejo se filia ao crime – e que, assim, levará inevitavelmente ao castigo? A repetição dessa estrutura nas formações da cultura ao longo dos tempos nos assinala que não temos muita saída: pulsão e proibido estão conectados, desejo e crime (na fantasia ou no real) são quase as duas faces de uma mesma moeda (HOMEM, 2005, p. 55-56).

Ainda segundo Homem (2005), a peça *Toda nudez será castigada* tem um caráter trágico, na medida em que o destino das personagens parece estar selado por conta do seu desejo, por conta da vivência de sua sexualidade, isto é, dos impulsos da carne, do corpo. Como é típico de Nelson Rodrigues, essa peça encena a história de uma família burguesa, que vive no Rio de Janeiro. Homem (2005) resume com muita eficácia a peça em poucas linhas:

Em poucas palavras, temos um homem viúvo que se sente na obrigação de cultuar sua mulher morta, não podendo assim envolver-se com nenhuma outra. No entanto, apaixona-se perdidamente por uma prostituta que irá no final traí-lo com seu filho. Sucessão de desencontros, desenrolar quase atroz de desgraças, santidades e perversões que se velam e se revelam (HOMEM, 2005, p. 56).

Dessa forma, o protagonista, o viúvo, que no início da peça diz desejar o suicídio por conta da morte recente de sua esposa, a quem chama constantemente de santa, chama-se Herculano. Ele vive com sua família: três tias solteironas, o irmão Patrício e o filho de dezoito anos, Serginho. Herculano é o chefe da família, aquele que trabalha e que sustenta a todos. Inicialmente, ele é apresentado como um homem conservador, seguidor dos preceitos da igreja católica, marido fiel mesmo depois da morte da mulher, exímio representante da família tradicional, dos bons costumes e da boa moral. Aos poucos, é possível notar a complexidade dessa personagem, vamos conhecendo-o, bem como a todos os outros – ao longo dos três atos, o que se torna mais

nítido é a hipocrisia das personagens, a sua falsa moral, ou a moral de aparências que sustentam.

Para *Homem* (2005), a peça possui tanto características trágicas quanto características dramáticas. Ao mesmo tempo em que as personagens parecem ser perseguidas por um destino de dor e castigo, um destino que não pode ser mudado, vemos que o texto de Nelson Rodrigues traz questões típicas do drama, em que se explora questões do cotidiano das pessoas, problemas, dilemas e situações do cotidiano da burguesia, da classe média nas sociedades modernas. A peça se inicia com Herculano a chegar em casa, chamando por Geni. Mas ele só encontra a empregada, que lhe entrega uma fita de gravação e diz que Dona Geni mandou entregar isso a ele e que não deixasse de ouvir. Herculano começa a ouvir a fita e nós – enquanto espectadores ou leitores da peça – vamos conhecendo a sua história, somos levados ao passado, numa grande analepse.

Na segunda cena temos as três tias de Herculano pedindo a Patrício, seu irmão, que vá chamar o padre, pois o sobrinho viúvo não para de lamentar a morte da esposa. Patrício tem outra ideia e arquiteta um outro plano para curar a depressão do irmão. A sua ideia consiste em apresentar Herculano a uma mulher, Geni, uma prostituta. Inicialmente, Herculano se faz de ofendido, diz que jamais se relacionaria com uma meretriz. No entanto, basta beber, alcoolizar-se, para sair em busca de Geni. Como já foi dito, a grande questão dessa peça é o desejo – a nudez, o sexo. Desse modo, o grande drama de Herculano, o seu "ser ou não ser", é, primeiramente, decidir se se envolve, ou não, com Geni.

Em segundo lugar, depois de já ter se rendido aos seus impulsos, depois de já ter se deitado com a mulher por várias noites, Herculano se vê encurralado, não se sabe se casa ou não com a prostituta:

[...]

HERCULANO – Nunca, na minha vida, nunca toquei numa prostituta!

GENI – Eu conheço vocês todos!

HERCULANO – Sua nojentinha!

GENI (furiosa) – Quem é que é nojenta?

HERCULANO – Você, sua vagabunda!

GENI – Não me humilhe que eu te...

HERCULANO (cortando) — Ninguém te humilha! Você está debaixo de tudo! Você é um mictório! Público! Público! (RODRIGUES, 2012, p. 19-20).

Com isso, Geni é o corpo desviante da peça, ou seja, representa a sexualidade transgressora, aquela que desafia, que não obedece e não se encaixa dentro da lógica da moral burguesa e católica, a qual Herculano e sua família dizem pertencer. Ela é, assim, para Herculano, a realização dos seus impulsos, ou seja, representa o sexo, o prazer, a satisfação do desejo, representa, inclusive, a vida, na medida em que Serginho, seu filho, exige que mantenha um comportamento casto depois da morte da mãe. Em verdade, pode-se dizer que o que o filho exige do pai é a própria morte. Em dado momento da peça, o garoto revela estar decepcionado com ele: “Quando mamãe morreu, o senhor queria se matar, até esconderam o revólver [...] Então, eu pensei que o senhor se matasse” (RODRIGUES, 2012, p. 33).

Desse modo, o clímax da peça acontece quando Serginho vê o pai e Geni juntos, no jardim de uma casa que Herculano possui, num bairro mais afastado da cidade. O rapaz vê os dois nus, deitados, trocando carícias. Imediatamente, sentindo-se ofendido e desesperado, vendo que o pai não cumpre a promessa que lhe fez, o garoto sai correndo. Na cena seguinte, já se passou um dia, Herculano e Geni estão dentro da casa e são surpreendidos por alguém que bate à porta. É uma das tias, vem dar uma notícia ao sobrinho:

[...]

TIA — Prenderam o menino. Botaram o menino no xadrez junto com o ladrão boliviano. O outro era muito mais forte. (exaltando-se)  
E, então, (tem um verdadeiro acesso) o resto não digo! Vocês não vão saber! (recua diante de Geni) — Essa mulher não vai ouvir de mim nem mais uma palavra.

HERCULANO — Mas está vivo?

TIA (incoerente, cara a cara com o sobrinho) — Teu filho foi violado  
Violado! Não é isso que você queria saber? (RODRIGUES, 2012, p. 49).

E através da tia, ficamos sabendo que Serginho se envolveu numa confusão, foi preso e violado, na prisão, por um tal ladrão boliviano. A partir dessa cena, o foco da peça se modifica. Se até esse momento os olhos do espectador estavam sobre a relação de Herculano e Geni, sobre a indecisão do viúvo em assumir o amor, agora todos os holofotes

se lançam para Serginho, o rapaz de dezoito anos, religioso, casto, que continuava a ser tratado como uma criança pelas três tias e que fora violado na prisão. A partir do momento em que é maltratado e violentado na prisão, Serginho se torna uma outra pessoa, ou melhor, a sua máscara de ingenuidade, castidade, acaba por ser posta de lado. O rapaz se revela um obsceno, o que nos leva a mencionar algo que a personagem Patrício diz sobre Herculano, no início da cena: todo casto é um obsceno.

Neste contexto, Serginho conhece Geni, quando esta vai visitá-lo no hospital, mesmo contra a vontade de Herculano, que diz ser ela a culpada por aquela tragédia. Inicialmente, o rapaz se mostra em estado de paranoia, ainda em choque e envergonhado pelo que aconteceu na prisão:

[...]

GENI — Esquece! Não pensa!

SERGINHO (dolorosamente) — “Ele” está aí.

GENI (olhando em torno e em pânico) — Onde? Onde?

SERGINHO (meio alado) — Perto daqui. Um bicho, sabe, não sabe? Quando vem a chuva? (veemente) Eu também sei, sei quando “ele” vem, quando “ele” se aproxima, quando “ele” está por perto. (mais forte) Se eu abrir a janela hei de ver um homem na calçada, ou na esquina. “Ele” está cercando o hospital!

GENI (violenta) — Serginho! Ouve, Serginho! Não tem ninguém! Esse homem está longe! (RODRIGUES, 2012, p. 64).

No entanto, nessa cena, Serginho revela o seu lado obscuro, ou melhor, torna-se nítido o quanto ele não era tão ingênuo quanto parecia, ou, ainda, podemos pensar que após o que lhe aconteceu na prisão perde a sua aura de castidade, ingenuidade – ele se abre para o desejo, para o sexo, não tem mais medo da nudez:

SERGINHO — Tira tudo!

GENI (sôfrega) — Você está doente, está fraco! Vai fazer mal! (...)

SERGINHO (baixando a voz, no seu desejo cruel) — Você vai me contar o que é que meu pai faz contigo. O que vocês dois fazem. (com ressentimento e dilacerando as palavras nos dentes) Vou fazer tudo, tudo que meu pai faz contigo (RODRIGUES, 2012, p. 65).

Assim, Geni que fora visitar o rapaz porque sentia pena, acaba por se render, acaba por se apaixonar por ele. A cena termina de modo inusitado, com Serginho dizendo para Geni se vestir, ir embora, dizendo a ela que só irá tocá-la quando tiver se casado com Herculano: “Casa com meu pai e volta. Como esposa. (berrando novamente) Tem que ser a mulher do meu pai, a esposa (baixo novamente) e minha madrasta” (RODRIGUES, 2012, p. 67). Herculano e Geni se casam. Todos vão viver juntos no mesmo lar. Serginho passa a ser amante da madrasta.

Esta é uma das cenas que, melhor denunciam a hipocrisia das personagens, acaba por denunciar a hipocrisia da burguesia, da classe média brasileira dos anos de 1960, quando Nelson escreveu a peça, é a cena do casamento, em que as três tias solteironas de Herculano, sempre tão corretas, seguidoras da moral e dos bons costumes, conversam entre si sobre Geni:

[...]

TIA Nº 1 (ameaçadora) — O que é que você ia dizer de Geni?

TIA Nº 3 — Geni agora é da família.

TIA Nº 2 (tiritando de timidez) — Mas eu ia elogiar Geni. (querendo agradar a outra) A gente olha para Geni e não diz que ela foi da zona.

TIA Nº 1 — Você está louca?

TIA Nº 2 — Eu, louca?

TIA Nº 1 (acusadora) — Sim, sim. Você é a mais velha de todas. (rápida e incisiva) Sabe o que é arteriosclerose? (para a outra) Não é, mana?

TIA Nº 3 — Está com arteriosclerose!

TIA Nº 1 — Geni nunca foi da zona. Honestíssima! Você é que pôs isso na cabeça, porque está fraca da memória. Arteriosclerose! (RODRIGUES, 2012, p. 69).

Essa hipocrisia das três tias, pode ser comparada à hipocrisia de Herculano, que em vários momentos nega sua relação com Geni, e mesmo à hipocrisia de Serginho, que revelou não ser tão casto quanto se imaginava e queria aparentar. Homem (2005) nos chama a atenção para a questão dos fetiches existentes na peça. O maior deles é a relação de Serginho e Geni, afinal, o rapaz diz que só se envolverá com a mulher quando ela for sua madrasta. Percebemos, assim, que há uma vontade de não só atingir ao pai, mas de transgredir, de burlar as regras sociais, a moral. É nesse sentido que Nelson Rodrigues, através

das ambiguidades, das hipocrisias das personagens, revela, segundo Aguiar (2012), a complexidade do humano, as suas contradições – as suas máscaras, poderíamos dizer.

Quanto a Serginho, a sua personalidade hipócrita se acentua ainda mais quando a peça chega ao fim e descobrimos, pela boca satânica e sarcástica de Patrício, que a viagem que ele fizera o pai pagar para si, com a desculpa de que precisava arejar a cabeça, ir para um lugar onde ninguém soubesse do que lhe havia acontecido, tratava-se de uma fuga – Serginho foge para a Europa com o ladrão boliviano.

[...] o personagem Serginho escapa do círculo de ferro da família completamente doída em que foi criado e vai realizar sua personalidade no homossexualismo, na paixão pelo misterioso (porque não aparece) “ladrão boliviano”, que o maltratara de modo brutal na cela da delegacia (AGUIAR, 2012, p. 78).

Por isso, acabamos por concordar com Aguiar (2012) no que concerne à hipocrisia de Serginho. Criado em um ambiente conservador, em que se valorizava os preceitos da moral católica, ainda que a hipocrisia estivesse presente a todo momento – na conduta do pai, do tio e, também, das tias –, o rapaz, a partir do que lhe acontece na prisão, mesmo que tenha sido algo brutal, cria uma forma de fugir daquele lugar, daquela vida, daquelas pessoas, que tanto o reprimiam. É por isso que Aguiar (2012) nos diz que ele é a única personagem sobre a qual, no fim da peça, paira uma atmosfera de esperança, de recomeço – um recomeço longe da família conservadora, onde talvez possa viver com maior plenitude a sua sexualidade, o seu desejo.

Com a notícia da fuga, Geni, apaixonada pelo filho de Herculano, desespera-se. Para Homem (2005), ela é a personagem mais complexa da peça, afinal,

[...] transita vorazmente entre ao menos três registros dos elos entre os humanos – o amor sensual, o amor romântico e apaixonado e o amor maternal. Ela deseja, ela ama, ela cuida. E o faz numa intensidade tal que acaba por se enroscar nesses lugares: prostituta que se satisfaz em seu desejo, comercializa-o, mas também se envolve, mãe madrastra que se apaixona pelo enteado, adúltera que ao mesmo tempo trai e é fiel. Como categorizá-la? Talvez impossível, representante do feminino como “continente negro” freudiano não passível de plena apreensão

simbólica. Sabemos simplesmente que deseja, comete crimes e paga (caro) por eles (HOMEM, 2005, p. 58).

Nesse sentido, acreditamos que Geni é a personagem que representa de forma mais nítida a sexualidade transgressora, aquela que não se encaixa de forma alguma nos padrões estipulados pela sociedade, aquela que está à margem e para a qual parece não haver salvação, esperança. Tal como Édipo, o destino da prostituta da peça de Nelson Rodrigues parece estar decidido desde o começo. Isso se pode dizer também sobre Herculano, que paga caro devido às suas transgressões no fim da peça, quando descobre, finalmente, a rede de mentiras que o cerca. O que a peça de Nelson Rodrigues estaria a nos dizer? Ou melhor, quais interpretações poderíamos desenvolver a partir desse texto? Para Homem (2005), “O texto trabalha com a fixidez dos lugares sociais a priori estabelecidos, revelando assim um verdadeiro conservadorismo tanto na estrutura psíquica das personagens quanto na formatação estereotipada que enquadra os laços sociais” (HOMEM, 2005, p. 59).

Nelson Rodrigues parece explorar a rigidez e a mentalidade conservadora (e hipócrita) da sociedade brasileira de sua época – podemos pensar que esses discursos conservadores, que essa mentalidade ainda pautada numa ideia tradicional de família, ainda excludente em questões de classe social, ainda extremamente sexista e homofóbica, continua muito forte na contemporaneidade e por isso a peça *Toda nudez será castigada* permaneça atual, falando de nós, dos nossos corpos, das nossas relações, dos nossos dramas, culpas e medos. Diante disso, vale enfatizar que a grande problemática da peça de Nelson é a questão do corpo, do desejo – da nudez. *Toda nudez será castigada* explora os sentimentos de culpa e o medo do castigo que constantemente assolam o espírito humano por conta do sexo, do prazer – talvez possamos pensar na dicotomia existente entre corpo e espírito, uma angústia muito presente na cultura ocidental por conta do cristianismo, obviamente.

Seja como for, o mais importante é perceber que os discursos de repressão, a moral, pesam sobre os corpos das personagens da peça:



Esta é uma das peças mais amargas de Nelson Rodrigues. Nela, praticamente não há espaço para aquelas tiradas grotescas, porém hilariantes que aliviam o impacto das ações desencontradas dos personagens. Há uma atmosfera de sufocação em tudo, até no fato de que, quando a peça começa, a tragédia, como na grega, está no fim: a voz gravada (novamente uma imagem) substitui a personagem real, cujo destino já se cumpriu, e vai agora desenhar o do outro. Como no caso de Serginho, só resta ao espectador “fugir” para um outro mundo, acordar do pesadelo, vencer os preconceitos, entregar-se a seu destino: para aqueles personagens não há salvação (AGUIAR, 2012, p. 82).

Corpo e espírito, prazer e culpa, bem e mal, tudo isso pesa sobre os ombros dos homens e das mulheres, seres frágeis, náufragos, que navegam no mar muitas vezes tempestuoso dos desejos e dos instintos humanos.

### ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

Compreendo que é por meio do seu próprio corpo, como sugere Merleau-Ponty (1994), que o ser humano se insere no mundo e se relaciona com a sociedade e seus valores morais. Neste texto, buscamos tecer alguns comentários e apresentar uma breve leitura sobre dois textos – o conto “Miss Algrave”, de Clarice Lispector, publicado no livro *A via crucis do corpo*, e a peça de Nelson Rodrigues, *Toda nudez será castigada*, de 1965. Em *A via crucis do corpo*, Clarice Lispector empreende uma viagem pelos meandros do corpo e do desejo humano. Os treze contos que compõem a obra representam e trazem à tona diferentes situações referentes ao sexo, ao desejo, à sexualidade.

Nas palavras da própria Clarice, na apresentação do livro, intitulada “Explicação”, essas narrativas são descritas como indecentes, assunto perigoso, e até mesmo são descritas como lixo: “Uma pessoa leu meus contos e disse que aquilo não era literatura, era lixo. Concordo. Mas há hora para tudo. Há também a hora do lixo” (LISPECTOR, 1998, p. 12). Assim, se os contos de *A via crucis do corpo* debruçam-se sobre temáticas envolvendo desejo e sexo, não poderiam deixar de retratar cenas de repressão, na medida em que essas duas coisas parecem estar interligadas. Sexo e repressão, desejo e culpa, crime e cas-

tigo – a nossa análise e discussão teve justamente como guia essas dicotomias, presentes no conto de Clarice sobre o qual discutimos, “Miss Algrave”, mas também na peça de Nelson Rodrigues, *Toda nudez será castigada*.

Portanto, a problemática da peça de Nelson é a mesma do conto de Clarice. As personagens de *Toda nudez será castigada* vivenciam o mesmo drama de Miss Algrave – a relação conflituosa e contraditória com o seu corpo, com seus desejos, com seus impulsos sexuais. Não diferente de Miss Algrave, Herculano tenta resistir ao desejo, tenta resistir aos impulsos do seu corpo, mas isso se torna impossível. Tal qual a mulher que se entrega à criatura misteriosa que invade o seu quarto numa noite de lua cheia, o viúvo se entrega à prostituta Geni, deita-se com ela e não mais consegue deixá-la, desafiando o conservadorismo de sua família e da sociedade. É possível aproximar, também, a personagem Ruth Algrave da própria Geni.

No conto de Clarice, a primeira, com sua mudança de personalidade e comportamento, deixando de ser uma mulher casta para se tornar uma mulher cheia de volúpia, desafia a moral da sociedade, torna-se, como colocamos, um corpo desviante, assumindo uma sexualidade transgressora. Não é à toa que no fim do conto ela venha a se tornar justamente uma prostituta, como Geni. Quanto ao personagem de Nelson Rodrigues, durante todo o desenrolar da peça, fica muito claro o quanto o seu corpo é objetificado. O próprio Herculano compara o seu corpo a um mictório, ou seja, diz que o corpo da mulher é público, é nojento. No entanto, ele não deixa de se deitar com ela, não deixa, podemos dizer, de usá-la. Miss Algrave, como sabemos, torna-se, também, uma prostituta, passa a vender o seu corpo.

Como já foi dito, esse conto de Clarice, além de explorar a questão da sexualidade feminina, contando a história de uma mulher que se apropria do seu desejo, que assume as rédeas do seu corpo, parece trazer à tona a questão da objetificação do corpo feminino. Em nossa sociedade, patriarcal e machista, quem melhor representaria a subalteridade das mulheres senão uma prostituta? Ao pensarmos em representação, em discursos de poder que atuam sobre os corpos, sobre o sexo e a sexualidade humana, estamos levando em conta a discussão de Foucault (2014), principalmente quando o autor reflete sobre a moral e o

modo como os seres humanos se relacionam com esse conjunto de valores prescritivos e repressores, que nem sempre atuam de maneira sistemática e permitem, assim, “escapatórias”, como observamos no comportamento dos dois textos literários.

Nas palavras do próprio autor: por “moral” entende-se um conjunto de valores e regras de ação propostos aos indivíduos e aos grupos por intermédio de aparelhos prescritivos diversos, como pode ser a família, as instituições educativas, as Igrejas, etc. Acontece de tais regras e valores serem explicitamente formulados numa doutrina coerente e num ensinamento explícito. Entretanto, acontece também de elas serem transmitidas de maneira difusa e, longe de formarem um conjunto sistemático, constituírem um jogo complexo de elementos que se compensam, se corrigem, se anulam em certos pontos, permitindo, assim, compromissos ou escapatórias.

Para o autor, o “código moral” é justamente o conjunto de valores e regras a serem seguidos numa doutrina, numa religião, num determinado grupo social que partilha de uma mesma cultura. Contudo, quando pensa em “moral”, Foucault (2014) está pensando no comportamento real dos indivíduos de determinado grupo social, que nem sempre coincide com o “código moral” que lhes é exigido:

[...] por moral entende-se igualmente o comportamento real dos indivíduos em relação aos valores e regras que lhes são impostos: designa-se a maneira pela qual eles se submetem mais ou menos completamente a um princípio de conduta; pela qual obedecem ou resistem a uma interdição ou uma prescrição; pela qual eles respeitam ou negligenciam um conjunto de valores; o estudo desse aspecto da moral deve determinar de que maneira, e com quem margens de variação ou transgressão, os indivíduos ou os grupos se conduzem em referência a um sistema prescritivo que é explicitamente dado em sua cultura (FOUCAULT, 2014, p. 32-33).

Tanto na peça de Nelson Rodrigues como no conto de Clarice Lispector esse “código moral” ou código de comportamento instituído há muitos séculos nas sociedades cristãs, que ditam regras sobre a vivência e a conduta sexual dos indivíduos, contrastam com o comportamento real das personagens, que diariamente as transgridem. Em

*Toda nudez será castigada*, a obediência ou a transgressão dessas regras e códigos fica por conta das personagens Herculano, Geni e Serginho. Entretanto, o maior processo de transgressão e escapatória fica mais evidente no comportamento do rapaz, o menino casto, mimado, que fora criado pelas tias solteironas e religiosas.

Logo, não muito diferente da personagem do conto de Clarice Lispector, a personagem da peça de Nelson Rodrigues, após ser violada na prisão, após ter o seu primeiro contato sexual, ainda que tenha sido um estupro, modifica-se, abandona os compromissos com os “códigos morais”, tornando-se uma outra pessoa, isto é, deixa cair a sua máscara, passa a ansiar pelo sexo, por tudo que lhe fora proibido até então. Miss Algrave liberta-se de sua prisão por meio do sexo. Serginho também. O mais irônico é ver que a personagem do conto de Clarice, após ter sua experiência sexual, deixa de odiar os casais de namorados que se beijavam no parque, passando a compreendê-los, a querer ser como eles.

Mais do que isso, ela que sentia nojo quando passava pela Picadilly Circle e via as prostitutas, vai para este lugar a fim de encontrar alguém para satisfazer sua libido. Por sua vez, Serginho, além de manter uma relação com a madrasta durante certo tempo, foge acompanhado do homem que o violara, no fim da peça. Podemos, assim, questionar se o contato com o tal ladrão boliviano, ainda que tenha se tratado de uma violência, não contribuiu para que ele assumisse a sua homossexualidade, enrustida até então. Outrossim, vale trazer à tona a metáfora da máscara. Tanto em *A via crucis do corpo* quanto em *Toda nudez será castigada*, percebemos a presença de máscaras – máscaras usadas pelas personagens, a fim de esconder e simular e esconder sentimentos, desejos, impulsos.

Inclusive, podemos pensar nas máscaras dos dois autores. Clarice Lispector, constantemente taxada pela crítica de possuir uma escrita abstrata, introspectiva, isenta de qualquer crítica social ou engajamento político, apresenta-nos um livro de contos que dialoga com questões sociais, questões muito latentes e importantes num tempo em que o país vivia sob um violento e conservador regime ditatorial. Nelson Rodrigues, por sua vez, muito conhecido por suas frases emblemáticas, acusado de conservador e até mesmo de compactuar com

o regime militar, em muitas de suas peças parece contradizer essa opinião.

Em *Toda nudez será castigada*, para além de todo retrato que faz da hipocrisia da burguesia com relação ao sexo, parece denunciar também a corrupção, a desonestidade, o famoso jeitinho brasileiro, presente na sociedade e nos órgãos públicos, por meio da figura de um delegado, por exemplo, que é representado como um homem relapso, que, no meio de seu expediente, fala ao telefone com uma amante e lhe faz pedidos sensuais: “[...] você me espera vestida, mas sem calça” (RODRIGUES, 2012, p. 54). Importa reforçar que tanto o conto “Miss Algrave”, não diferente dos outros contos que compõem *A via crucis do corpo*, quanto a peça *Toda nudez será castigada* podem ser percebidos como textos que evocam reflexões acerca da sociedade brasileira, lançando, principalmente, questões referentes ao desejo, ao sexo e à sexualidade.

Todavia, acreditamos que esses textos possam ser compreendidos e discutidos à luz de uma discussão desenvolvida por Walter Benjamin, em seu famoso ensaio, intitulado *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. Benjamin, já no fim de seu ensaio, começa a refletir sobre o cinema e o modo como este foi usado pelas ditaduras fascistas, com intuito de moldar comportamentos e manipular as massas, isto é, o cinema foi usado como propaganda pelos fascistas, que desejavam difundir e defender sua ideologia. O autor designa este processo como estetização da vida política e defende: “Todos os esforços para estetizar a política convergem para um ponto. Esse ponto é a guerra” (BENJAMIN, 2010, p. 194). Como resposta à apropriação da arte pelo fascismo, Walter Benjamin defende o que chama de “politização da arte”.

Acreditamos que ao falar de “politização da arte”, Benjamin (2010) esteja justamente a falar de uma arte que não é panfletária, propagandista de determinadas ideologias, mas que provoca, de alguma forma, reflexões e questionamentos acerca da sociedade, da vida, das relações humanas. Sendo assim, acreditamos que tanto o conto de Clarice quanto a peça de Nelson podem ser compreendidos como uma literatura que, do ponto de vista ideológico, passa por esse processo de “politização” do qual fala Walter Benjamin. Assim, ainda que sem assumir

as linhas de frente da resistência contra o regime militar, é dessa maneira que esses dois autores, tão importantes no cenário da cultura e da literatura brasileira do século XX, por meio desses dois textos literários remontam o contexto da ditadura brasileira, e lançam, muitas vezes por meio da ironia, reflexões e questionamentos sobre os discursos conservadores e repressores que ainda hoje atuam sobre os corpos e sobre a sexualidade das pessoas em nossa sociedade.

## REFERÊNCIAS

- AGUIAR, F. Roteiro de leitura. In: RODRIGUES, N. *Toda nudez será castigada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 2010.
- CUNHA, J. S. M. *A intermitência da memória: transcontextualização em "O corpo", de Clarice Lispector*. Literatura e autoritarismo – Contextos históricos e Produção literária, n. 12, 2008. Disponível em: [http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/num12/art\\_03.php](http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/num12/art_03.php). Acesso em: 10 jan. 2021.
- FASCINO, D. L. M.; SEGATO, M.; COQUEIRO, S. W. Miss Algrave, de Clarice Lispector: um olhar para a sexualidade. In: 2º Encontro de Diálogos Literários: um olhar para a diversidade, Campos Mourão, 2013. *Anais do 2º Encontro de Diálogos Literários: um olhar para a diversidade*. Campos Mourão: UNESPAR/FECILCAM, 2013, p. 135-136.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. São Paulo: Paz e Terra, 2014.
- HOMEM, M. L. *Desejo, crime e castigo*. FACOM, n. 15, 2005, p. 55-61. Disponível em: [http://www.faap.br/revista\\_faap/revista\\_faacom/facom\\_15/\\_malu\\_homem.pdf](http://www.faap.br/revista_faap/revista_faacom/facom_15/_malu_homem.pdf). Acesso em: 10 jan. 2021.
- LISPECTOR, C. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MERLEAU-PONTY, M. (1994). *Fenomenologia da percepção*. Tradução de C. Moura. São Paulo: Martins Fontes (Texto original publicado em 1945).
- RODRIGUES, N. *Toda nudez será castigada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ROSENBAUM, Y. Clarice Lispector quer desmontar as máscaras e conhecer o que há por trás delas: depoimento. [16 de julho de 2007] São Leopoldo: *Revista do Instituto Humanitas Unisinos*. Entrevista concedida ao IHU online.

SCORSOLINI-COMIN, F.; SANTOS, M. A. *Todos passam pela via crucis*: a corporeidade em Clarice Lispector. *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 15, n. 3, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pe/v15n3/v15n3a20>. Acesso em: 10 jan. 2021.

# A tensão local/global em Lima Barreto à luz de Hugo Achugar

Joana Pinto Wildhagen





## INTRODUÇÃO

Esquecidas durante décadas, as crônicas compõem um quadro muito interessante na escrita barretiana. Novos horizontes foram traçados pela crítica acerca da obra de Lima Barreto e as crônicas encontram-se inclusas nesse quadro, como o caso do conhecido estudo de Beatriz Resende, intitulado *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos* (1993). Nosso autor iniciou na imprensa em 1902, desde então colaborou, ao longo da carreira, para os jornais *Correio da Manhã*, *Jornal do Commercio*, *Gazeta da Tarde* e *Correio da Noite*. Em 1907, editou com amigos a revista *Floreal*, da qual foram publicados apenas quatro números e onde estreiam alguns capítulos de *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*. A partir de 1918, passou a escrever para um semanário alternativo de cunho socialista, o *ABC*. A maior parte dos artigos publicados por Lima Barreto foi escrito entre os anos de 1918 a 1922.

Muitos deles se encontram reunidos em *Bagatelas*, livro organizado e intitulado pelo autor que só veio a ser editado postumamente. Conforme Astrogildo Pereira, no prefácio à referida obra,

Acredito que não se pode aprofundar o conhecimento e a compreensão de sua obra de ficção (Lima Barreto) sem se conhecer e compreender as reflexões e memórias que nos deixou sob a forma de artigos e crônicas de jornal (PEREIRA, 1956, p. 13).

Na primeira República, a crônica representou uma atividade em ascensão. Coexistindo com os ditames literários da época, ela possibilitava uma maior liberdade estilístico-semântica. Situada num intenso período de mudanças entre o moderno e o antigo, a imprensa dominante brasileira especializava-se devido aos recentes aparatos técnicos. Dessa forma, belas edições com papéis modernos e cores variadas surgiam em detrimento do próprio conteúdo dos textos. Para Lima Barreto, o modelo jornalístico de cunho empresarial optava por uma constante substituição do folhetim pelo colunismo e pelas reportagens nos jornais, nos quais eram mais valorizados os temas da vida privada do que os da vida pública (BARRETO *apud* RESENDE, 1993, p. 81).

Não encontrando espaço e discordando dos jornais dominantes, Lima Barreto tematizava diretamente em suas obras as banalidades da imprensa capitalista, como se pode observar nas *Memórias do Escrivão Isaías Caminha* e em várias crônicas. Nesse sentido, a revista *Floreal* representou uma tentativa de colocar a literatura fora do âmbito do “mandarinato”, diferenciando-se dos jornais de então. Conforme Lima Barreto, citado por Resende (1993), as publicações da referida revista só não tiveram muito êxito por falta dos aparatos modernos e de grandes nomes. Para analisar alguns aspectos nas crônicas de Lima Barreto, bem como em sua obra em geral, penso ser necessário refletir a partir de que lugar – no tempo e no espaço – lançamos nosso olhar.

A atual preocupação dos estudiosos em torno da globalização e suas consequências na América Latina é alvo de proveitosas reflexões: a questão das identidades e a sua fragmentação acelerada na cultura, a emergência dos grupos minoritários, a passagem de um modernismo para uma cultura “internacional popular”, “globalizada” em que se questionam as noções de identidade e nação na atualidade para se pensar em novos “povoamentos” e os novos territórios “virtuais” e midiáticos. Nosso interesse é observar através das crônicas de Lima Barreto como a questão do nacional é entendida e de que forma são observadas as questões locais e globais no início do século XX. Tendo em vista que nosso escritor fala a partir de um país periférico, cuja maior influência é europeia, mas que também já se percebe um influxo do padrão norte-americano, observaremos como se estruturam as tensões entre centro e periferia no pensamento barretiano.

### A NAÇÃO, O PROJETO MODERNIZADOR E A PERIFERIA

Para situarmos Lima Barreto ante suas ideias em relação ao nacional, recorremos a Chauí (2001) que nos oferece um bom esclarecimento sobre o conceito de nação no Brasil. Tal conceito, no sentido que o entendemos hoje, desenvolve-se a partir das revoluções francesa, norte-americana e holandesa. A preconcepção dessa ideia vem do surgimento do Estado moderno definido basicamente por: um território com limites e fronteiras demarcados; uma política e administração sem sistemas intermediários de dominação; um consenso de

seus cidadãos para funcionarem políticas fiscais e ações militares. O Estado, portanto, enfrentava dois problemas principais: 1) incluir todos os habitantes do território na esfera da administração estatal e 2) obter lealdade deles ao sistema dirigente; Chauí (2001, p. 17) “pouco a pouco, a ideia de nação surgirá como solução dos problemas”. No Brasil, essa concepção surge como forma de proteger sua economia do poderio dos mais fortes.

A partir de 1880, na Europa, a nação passa pelo debate sobre a “ideia nacional” com o advento das lutas sociais e políticas. O Estado precisava mobilizar e influenciar os cidadãos através de uma “religião cívica”, o patriotismo. Não bastava definir a nação pelo território, pela conquista e pela demografia. “Durante o período de 1880-1918, a ‘religião cívica’ transforma o patriotismo em nacionalismo, isto é, o patriotismo se torna estatal, reforçado com sentimentos e símbolos de uma comunidade imaginária cuja tradição começava a ser inventada” (CHAUÍ, 2001, p. 18). A “ideia nacional” surge como um instrumento unificador da sociedade, algo buscado pelos capitalistas num momento em que a divisão social e econômica de classes aparece com toda clareza. A nação opera no imaginário como algo que sempre teria existido, funcionando como poderoso elemento de identificação social e política reconhecida por todos através da instituição de símbolos, costumes, tradições e crenças do cotidiano.

Em 1882, num artigo intitulado “O que é uma nação?”, Renan problematiza sobre os princípios que legalizam uma nação. Escrevendo num momento em que todo o discurso de raça aliado a ideia de nação está em processo de elaboração, ele desmascara o mito fundador dos Estados-nações, que para ele seriam produtos históricos com um início e um fim, cujas bases constitutivas estariam no esquecimento e no erro histórico. Nesse sentido,

a investigação histórica, de fato, esclarece os fatos de violência que aconteceram na origem de todas as formações políticas, até mesmo daquelas cujas as consequências foram as mais salutares. A unidade se faz sempre de forma brutal (RENAN, 1999, p. 147).

No século XIX, muitos países da América Latina passavam por um processo de consolidação como nações homogêneas.

Conforme Achugar (2004), os países latino-americanos viviam um momento no qual a paisagem étnica, cultural e social havia sido remodelada em função de uma suposta harmonia da mestiçagem ao passo que as diferenças eram erradicadas ou submetidas a um autoritário processo de homogeneização. Por outro lado, a homogeneização funcionou como uma forma de nos distinguir das outras nações, dessa forma, a literatura nacional surge como um marco de diferenciação. Atualmente, sabemos que a unicidade dos países latino-americanos foi falaciosa. No Brasil, as diferenças raciais e sociais foram abafadas sob o discurso hegemônico dos republicanos. Lima Barreto tece várias críticas em relação ao caráter violento do governo para impor a ordem e a moralidade:

A polícia, pela sua feição própria, é incapaz desse papel de censura de qualquer manifestação de pensamento. Ela é uma emanção do governo; e é da natureza dos governos não admitirem crítica. Quando se os critica, ela apela para a ordem e para a moralidade. Daí o perigo que há em se entregar à polícia, qualquer poder que incida sobre a liberdade de pensamento. Fazendo-a, ela faz obra dos governos e em qualquer trecho do escrito, ela encontra atentados à moral. Perguntarei aos policiais: o que é moral? Eles não saberão dizer; e, se o souberem, dirão que é a homenagem que o vício presta à virtude, disfarçando-se e escondendo-se (BARRETO, 1953, p. 32).

Os processos de transformação numa nação implicam rupturas e tensões, de tal modo, o que ocorreu nos países da América Latina no século XIX pode ser entendido como conflitos entre a mentalidade colonial e a necessidade de se modernizar conforme os moldes europeus. “O Brasil, em fins do século XIX, era atravessado por redefinições das fronteiras nacionais, raciais e de classe” (HARDMAN, 1992, p. 300).

Conforme Chauí (2001, p. 19), “foi a percepção do poder persuasivo da ‘ideia nacional’ que levou à ‘questão nacional’, entre 1918 e os anos de 1950-60 do século XX”. A maioria das crônicas de *Bagatelas* compreende o período entre 1918-22, época da recente Revolução Russa (1917), da derrota alemã na Primeira Guerra, do início da depressão econômica de 1920-30 e no Brasil há o crescimento do movimento operário de cunho socialista. Percebemos nessa obra, a forte influência dos ideais da Revolução Russa, pela sua “original feição social e um

alcance de universal interesse humano e de incalculável amplitude sociológica” (BARRETO, 1956, p. 74). O advento da República trouxe drásticas mudanças sobre a cidade do Rio de Janeiro, transformações estas que não operaram somente no espaço físico, mas nas experiências cotidianas de seus cidadãos: redefiniu-se o espaço físico de acordo com um projeto nacional. (GOMES, 1994, p. 105). Mas isso nos leva a perguntar, de acordo com Hugo Achugar (2004), quem cria esse projeto nacional? E como se legitima esse projeto?

Tal criação pode ser fundada tanto através da escrita: literatura, jornais, revistas; como pelas imagens. Quem instaura essa fundação de imagem, de documento é o Estado. Desta forma, o relato da nação é produzido, selecionado e organizado pelo poder centralizador do mesmo. Em *Formação das Almas*, José Murilo de Carvalho consegue mostrar com precisão os artifícios usados pelos positivistas na República para difundir um registro da nação:

Se a ação tinha de se basear no convencimento, impunha-se o uso dos símbolos. Em primeiro lugar, sem dúvida, a palavra escrita e falada. [...] Era sua arma principal de convencimento dos setores médios. Mas empregaram também o simbolismo das imagens e dos rituais, especialmente tendo em vista dois públicos estratégicos, as mulheres e os proletários, menos afetos, ao menos no Brasil, à palavra escrita (CARVALHO, 1993, p. 139-140).

Para Achugar, encarar a tarefa de revisar o passado do Estado-nação a partir do presente supõe alguns problemas, dentre eles o de considerar a nação como sujeito da história. Nesse sentido, retomando o que já dissemos, o Estado glorifica a nação como algo muito antigo e de natureza sem precedentes (DUARA *apud* ACHUGAR, 2004, p. 160). A busca das origens da nação está relacionada, conforme Achugar, tanto com a problemática do surgimento do Estado-nação como com a própria estrutura fundamental deste.

Segundo Gourgouris, interpretado por Achugar (2004, p. 160) “a nação não pode ser reduzida a textos ou práticas discursivas fixas, pois a entende como um sonho”. O trabalho do sonho é paralelo ao da nação, pois ambos operam pela construção de imagens que são transcritas por nós em forma de palavras e textos. Os registros, portanto, funcionam como atualizações pontuais do trabalho do sonho da nação.

Construção do imaginário social, a história da nação seria a história da atualização dos imaginários. O Brasil, por exemplo, se atualiza em momentos diferentes e de diversas formas. Argumentando a partir de conceitos desenvolvidos por Gourgouris e Duara, Achugar entende a construção da nação como sendo realizada “por determinados textos ou discursos ou por determinados sujeitos sociais, passível de ser substituída por outras e implica, no caso, uma leitura incompleta e parcial; isto é, inesgotável” (ACHUGAR, 2004, p. 161, tradução do autor).

O Estado cumpre a função de proteger as atualizações do sonho nacional ante o medo do Outro (no fim do século XIX, o estrangeiro) que representa uma ameaça à homogeneidade da nação. Ao refletir sobre o significado da nação, Renan a define como uma comunidade espiritual que existe em uma memória transmitida. Conforme Achugar (2004), a relação entre memória coletiva, passado e história tem sido estudada por aqueles que buscam compreender a natureza das identidades nacionais e sua conexão com os processos históricos. Para que entendamos como funcionam essas articulações, é necessário estudarmos as narrativas fundadoras do nosso passado. Quando trata sobre a questão da memória, Hugo acredita que não há uma visão única do passado, pois são várias as memórias que convivem e lutam entre si para construir uma memória coletiva, sendo que algumas imperam sobre outras. Nesse sentido, analisar a obra de Lima Barreto é procurar compreender os outros discursos que operaram no início do século XX, além dos já conhecidos grupos hegemônicos.

As reflexões de Hugo Achugar em torno desses temas promovem uma meditação em relação ao passado cujo envolvimento com o presente “é uma relação entre passado e futuro” (ACHUGAR, 2004, p. 30, tradução do autor). Sua ideia de memória é a de um Patrimônio cultural que não se constitui unicamente por edifícios, museus, monumentos ou símbolos culturais, mas pelos discursos e saberes que organizam o relato do passado. Assim, a identificação e os estudos acerca dos discursos minoritários tornam-se necessários para compreendermos nosso passado. As circunstâncias locais e as transformações globais constituem a articulação no debate sobre a memória, deste modo os fenômenos contemporâneos modificam os relatos tradicionais, de

forma que nosso olhar presente localiza-se em uma situação na qual as minorias reivindicam sua fala.

As contemporâneas revisões da memória e dos silêncios históricos em relação à constituição dos relatos nacionais, implicam a incorporação de novas vozes – e consequentemente diferentes relatos pertencentes à diversidade de nacionalismos ou cidadanias em jogo – que aspiram democratizar e formar uma transmissão plural (ACHUGAR, 2004, p. 168, tradução do autor).

Buscamos em Lima Barreto um olhar da periferia, ressaltando que a discussão em torno do chamado “ponto de vista interno” nos dias de hoje não é tão recente como se poderia imaginar. Conforme Eduardo Assis Duarte:

A fala dos segmentos subalternizados no processo econômico vem sendo, via de regra, recalcada em nossas letras. Nossa história literária expõe com nitidez a hegemonia social dos segmentos economicamente bem localizados, masculinos e brancos (...). Basta, para tanto, verificar o número de edições ou de estudos sobre Lima Barreto ou Carolina Maria de Jesus (DUARTE, 2001, p. 124).

Essa observação tem a ver com a preocupação de Achugar (2004, p. 30) “em ‘desmascarar’ os discursos hegemônicos que imperaram por muito tempo na América Latina e que, como consequência, foram exportados para outras regiões”. Tenta-se desconstruir essa imagem ao traçar uma relação entre narrativas do passado e as necessidades do presente, isto é, discutir a construção do passado e, ao mesmo tempo, discutir sobre os sujeitos dessas narrações no presente. Percebemos que autores como Lima Barreto já expunham a partir da periferia do início do século XX, a tensão entre os discursos do poder e aqueles marginalizados.

## LOCAL E GLOBAL

Ao observar as crônicas de Lima Barreto, percebemos um olhar atento para as relações entre o subúrbio e a vida nas cidades, porém nota-se que essa visão reflui para além da capital brasileira. Sua escrita é projetada para conflitos circunscritos à nação, bem como promove

uma análise universal dos acontecimentos planetários, estando, portanto, constantemente conectado com as questões locais e globais de sua época. Observa Lima Barreto o seguinte sobre a voracidade com a qual os políticos de São Paulo criam e aumentam os impostos:

São Paulo tem muita razão e procede coerentemente com as suas pretensões; mas devia ficar com os seus propósitos por lá e deixar-nos em paz. (...) Os políticos, os jornalistas e mais engrossadores das vaidades paulistas não cessam de berrar que a capital de São Paulo é uma cidade europeia; e é bem de ver que uma cidade europeia que se preza, não pode deixar de oferecer aos forasteiros, o espetáculo de miséria mais profunda em uma parte de sua população (BARRETO, 1956, p. 89)

Através desse trecho podemos observar que o autor percebe o mesmo processo de exclusão da população marginalizada, agora através dos impostos, que não só representam um conflito entre ricos e desprivilegiados, mas entre a cidade de São Paulo vista como um centro e o resto do país, que seria a periferia.

Para Sevcenko (1983), não seria adequado enquadrar Lima Barreto em categorias tradicionais de romancista urbano e suburbano, pois tais classificações, nascidas com o romantismo, supõem uma passagem direta das situações concretas para as abstratas. Na literatura de Lima Barreto, o movimento das circunstâncias concretas da cidade e do subúrbio

para as instâncias abstratas da humanidade, da civilização ou da natureza humana, faz-se agora através da mediação concreta de uma nova dimensão [...]: a dimensão histórica e espacial da nação, do Estado, do território, da ordem econômica internacional, do cosmopolitismo, etc. Não há mais nesse caso dois termos opostos e solitários, mas um único universo concreto e integrado (SEVCENKO, 1983, p. 228).

Podemos ampliar essa observação direcionada às obras literárias do romancista para suas crônicas, pois nelas há toda uma dinâmica dos aspectos locais e globais situados histórica e sociologicamente. Ainda segundo Sevcenko (1983, p. 229), Lima Barreto representa “uma ampliação do foco visual da literatura”, pois abandona os limites tradicionais em busca de uma visão que abarque seu país e sua vinculação com o panorama internacional. Nesse sentido, Sevcenko nos fala



de uma ampliação do foco de visão horizontal e vertical em seus textos, isto é, há um alargamento simultâneo em relação ao alcance e à profundidade de sua visão. Em cada manifestação isolada, Lima Barreto tenta enquadrá-las a fenômenos e teorias fundamentais.

Nas crônicas há uma constante observação da cultura brasileira frente às questões exteriores, como uma incessante busca transcendente: “O que se vê, ‘não é tudo que existe’, há ‘atrás’ do que se vê muitas e muitas coisas” (BARRETO *apud* SEVCENKO, 1983, p. 230). Essa visão abrangente converge com a situação capitalista em expansão horizontal – mundial – e vertical – formas de grandes organizações industriais e acumulação de capital. Tal afirmação se relaciona com o que Achugar (2004) observa como preocupações perceptíveis nos países latino-americanos, naquele momento, sobre as questões como centro e periferia e o conhecimento entre o local e ignorância do global. A repulsa de nosso literato diante a nova cultura em formação transparece em sua escrita indignada: “Precisamos combater o regime capitalista na agricultura, dividir a propriedade agrícola...” (BARRETO, 1956, p. 133).

Sob os dois ângulos de visão – horizontal e vertical – que conduziam a escrita de Lima Barreto, o tema da nação brasileira e das potências estrangeiras eram a base de suas referências e também as que apresentavam definições das mais difíceis. “Seu próprio impulso era inspirado pelo exemplo ou pelo temor das ‘nações fortes’, numa relação ambígua de admiração e receio. Dela se originou, porém, a certeza da necessidade de se construir uma nova identidade nacional, a partir da qual o país pudesse compor o sistema internacional em condições de autodeterminação e resguardo da sua soberania” (SEVCENKO, 1983, p. 230). Seu objetivo era que todas as nações pudessem desenvolver-se a partir de suas potencialidades e peculiaridades, para que um sistema de trocas fosse estabelecido no qual todos teriam originalidades a dar e receber (SEVCENKO, 1983, p. 230).

Na crônica “A Missão dos Utopistas”, na qual comenta o tratado de paz estabelecido no pós-guerra, Lima Barreto expressa seu ideal humanitário

Porque o fim da Civilização não é a guerra, é a paz, é a concórdia entre os homens de diferentes raças e de diferentes partes do planeta; é o aproveitamento das aptidões de cada raça ou de cada povo para o fim último do bem-estar de todos os homens (BARRETO, 1956, p. 249).

Em sua revisão do conceito de pátria e nação, deixa claro que mais vale o sentimento do relativo, do precário, do manipulável que tais noções contêm. Teme a tirania armada e tem uma percepção utilitária da arte que teria um alcance libertário capaz de conectar os seres humanos. Sua ênfase, a nosso ver, era muito mais na formação de uma consciência nacional, do que propriamente uma visão desesperançosa e pessimista do mundo, como algumas críticas nos fazem pensar. Nem sempre podendo expressar o que sentia, Lima Barreto desabafa numa crônica intitulada ‘São capazes de tudo...’, de 1919:

Nunca fui patriota; mas, para a segurança da minha vida e ter a liberdade que ainda os magnatas concedem a todos, de andar pelas ruas da cidade, durante os quatro anos de guerra, se não fiz alarde de um patriotismo falso, nada disse que pudesse melindrar os iniciados na religião da pátria que oficiam no casarão da Rua Larga ou nas colunas dos jornais (BARRETO, 1956, p. 150)

Propõe medidas que possam transformar o quadro social, político e econômico do país, inspirado em algumas questões da Revolução Russa, por ele interpretadas. À guisa de exemplo, num artigo intitulado “No ajuste de contas”, sugere o confisco dos bens das ordens religiosas, o estabelecimento do divórcio completo e sumário, a supressão da dívida interna através do fim do pagamento de juros de apólices e uma reforma radical do ensino que suprimisse os doutores. Enfim, o cronista é categórico ao projetar as tensões locais para um sistema global em formação: “se pode dizer que todo o mal está no capitalismo, na insensibilidade moral da burguesia, na sua ganância sem freio de espécie alguma, que só vê na vida dinheiro, dinheiro, morra quem morrer, sofra que sofrer” (BARRETO, 1956, p. 163). O que mais o incomodava era a subserviência psicológica a qual se submetia a população frente ao discurso dominante nacional. Desejava abolir a mentalidade do brasileiro que “tem a concepção de que os poderosos são governados pelas suas próprias vontades; daí talvez a tendência deles em ter pouca conta as disposições da lei” (BARRETO, 1956, p. 136).

Lima Barreto se indignava contra a falta de informação causada pela carência de escolaridade que possibilitasse às pessoas uma argumentação coerente contra as bobagens publicadas diariamente nos jornais pelos que se diziam doutores. Esses que falam, Barreto (1956, p. 159) “com a segurança de sua fama [...] e com o desdém pelos seus prováveis contraditores que só os podem atacar, pelas pequenas revistas e jornais obscuros, aos quais ninguém dá importância”. Repudiava também as respostas prontas vindas do modelo europeu que impediam a iniciativa e a reflexão das pessoas sobre quaisquer assuntos. Desde críticas sobre livros a modismos de roupas e modos de falar.

O brasileiro é um tipo que não pode se afastar do modelo. Em todas as suas manifestações tem de copiar. Vê-se nas suas conversas sobre qualquer assunto de inteligência como é feita a sua crítica, tendo sempre presente a autoridade: fulano, dizem uns, errou porque Haldane ensina assim; o livro de Beltrano é defeituoso, pois Anatole France nunca arquitetou um romance dessa maneira (BARRETO, 1956, p. 296).

Percebe-se que Lima Barreto também projetava para o futuro expectativas tanto esperançosas quanto negativas. Em certo momento, quando propõe várias mudanças para o país, ele diz: “A muitos leitores parecerão absurdas essas ideias; não pretendendo convencer desde já todos, espero que o tempo e o raciocínio irão despertar neles simpatia por elas e a convicção de sua utilidade social” (BARRETO, 1956, p. 96). Em outra crônica intitulada “A Nossa Situação”, Lima Barreto vai traçando uma série de críticas acerca da política da república, mapeando vários focos de problemas pelo Brasil. Numa certa altura, quando anuncia a falta de carne na capital, ele afirma: “nesta cidade, já há fome e não tardará muito a verificar-se criminosos que assim se fizeram, para ter sustento à custa do Estado” (BARRETO, 1956, p. 297). Hoje quando lemos suas crônicas vemos que o autor atinge certamente em questões atuais, cujos processos só se agravaram.

Em relação a sua perspectiva do futuro, paradoxalmente observamos a inclinação para um retorno das tradições do passado. Não que o literato quisesse voltar ao tempo, mas a sua ideia de progresso significava a abolição da violência trazida pelo novo sistema, cujos objetivos são a concorrência e o egoísmo. Num mundo do “salve-se quem

puder”, Lima achava que no tempo do Império os valores morais e o respeito ao próximo prevaleciam sobre a barganha capitalista. Numa crônica intitulada “O Convento”, comenta a venda de um casarão, onde funcionara um convento, para alguns ingleses e norte-americanos, o qual seria demolido para a construção de “um hediondo edifício americano. [...] Não é que eu tenha grande admiração pelo velho casarão [...]. Não é pelo passado em si; é pelo veneno que ele deposita em forma de preconceitos, de prejulgamentos nos nossos sentimentos” (BARRETO, 1956, p. 85)

Em um dado momento, Barreto chega a admitir que a fascinação pelo modelo estrangeiro pudesse funcionar de forma útil e progressiva, pois acreditava que esta característica encontrava-se embutida em qualquer sociedade em formação. O que não admitia era a completa supressão do modelo próprio em função do externo, tal qual parecia estar acontecendo no Brasil (cf. BARRETO, 1956, p. 186). Nas crônicas de *Bagatelas* podemos perceber que o advento da guerra nos trouxe outras influências além da europeia, como o modelo norte-americano, pelo qual Lima Barreto nutria verdadeiro horror. Para ele “o fundo do espírito americano é a brutalidade, o monstruoso, o arquigigantesco” (BARRETO, 1956, p. 185). Vê que os brasileiros estavam ficando cegos pelas “cousas americanas”:

Por mera imitação daquela aglomeração humana, enchemos o Rio de Janeiro de descabelados sobrados insolentes, de cinco e seis andares [...] verdadeiras torres, a esmagar os sobradinhos humildes dos tempos do Império [...]. Uma cidade como a nossa, semeada de colinas pitorescas, arborizadas [...] se se seguirem tais construções, em breve ela perderá os seus horizontes originais e ficará como qualquer outra (BARRETO, 1956, p. 185)

O projeto modernizador da sociedade carioca pretendia demolir as feições coloniais da capital para “erguer uma cosmópolis que, ao fim, não passa de uma sucosmópolis que gravita em torno de Paris” (GOMES, 1994, p. 65).

Essa tentativa de esquecer o passado simboliza uma recriação da memória local em vista de um cosmopolitismo agressivo. Os hábitos e costumes populares são condenados, vistos como a desordem num sistema que tenta impor sua ordem através dos costumes “civilizados” de

uma Paris, por exemplo. Os pobres são cada vez mais segregados do centro e ficam à margem desse processo. É preciso selecionar os discursos, as memórias que irão construir o relato da nova nação Belle Époque:

Afinal, a civilização tinha e parece-nos que hoje ainda tem, entre nós, o *status* de uma “condenação”. Ela é desejável, decerto, mas traz em si o travo amargo do que é imposto “de cima” e à revelia do povo, que nada ou pouco sabe do modelo estrangeiro que se lhe quer impor (FARINACCIO, 2004, p. 74).

Os escritores brasileiros dividiam-se entre uma “confiança extrema no progresso técnico ou consciência das heranças que pesavam em nosso desconcerto nacional, eis as duas visões que conviviam num mesmo dilema” (HARDMAN, 1992, p. 289).

Nesse contexto, Lima Barreto surge com uma visão disfórica desse processo, termo usado por Renato Cordeiro Gomes para opor as visões que aderem às euforias reformistas do governo de Pereira Passos. Na crônica “Que fim levou?”, o autor de *Bagatelas* critica a ufanização patriótica em torno da figura de Santos Dumont, o qual segundo um poeta popular afirma: “A Europa curvou-se ante o Brasil / E clamou parabéns em meigo tom, / Surgiu lá no céu mais uma estrela / e apareceu Santos Dumont” (BARRETO, 1956, p. 79). O cronista lastima ante tamanha deificação ao redor do pai da aviação que acabara caindo no esquecimento público, pois sua invenção ganhara prestígio nas mãos dos norte-americanos. Conforme Lima, no Brasil nada permanece como sendo nosso: as invenções como a máquina de escrever roubada pelos americanos; a maior capital da América do Sul era o Rio, mas Buenos Aires veio a negar.

Enfim, conclui o escritor que “no Brasil o que não é roubado, falha” (BARRETO, 1956, p. 82). Lima Barreto concentra uma constante tensão em sua escrita, localizado entre a euforia em torno do moderno e aos laços que o conectam a cidade, o autor prefere posicionar-se na “marginália”:

Para um autor como Lima Barreto, que tem clara percepção das desigualdades sociais provenientes dos choques entre as rápidas transformações urbanas e a permanência dos moldes das antigas relações de

poder, é necessário construir brechas pelas quais se possa confrontar esta imagem de Nação moderna com a realidade histórica (DEALTRY, 1999).

Essa margem complexa que é o subúrbio, mas que também é o nosso próprio país, sofre uma abordagem histórico-literário-nacional que simboliza uma tentativa de construção de uma identidade nacional complexa. Lima Barreto consegue, a seu modo, captar as vozes dos marginalizados, mantendo uma distância crítica das posições de cunho nacionalista. Bosi fala de um “lugar social” vivido de forma consciente por esse escritor, “o seu nacionalismo (como o seu internacionalismo) era o dos pobres. As relações entre cultura e nação formulam-se em Lima Barreto sob um ângulo novo e, com certeza, progressista” (BOSI, 1992, p. 268).

## CONCLUSÃO

Em Lima Barreto, percebe-se um discurso politicamente engajado tecido durante toda sua obra, um projeto nacional que se choca com os objetivos almejados pelo poder hegemônico. Nessa linha, pode-se dizer que o autor de *Triste fim de Policarpo Quaresma* foi o precursor nas discussões da passagem do agrário para um processo de urbanização sem retorno: tematiza a construção da cidade, expõe o tema do nacional, coloca em pauta a loucura e os tratamentos da época, denuncia a marginalização social e promove o questionamento desse ser que fala da margem. Sabemos que Lima Barreto fora lido pelos intelectuais contemporâneos a ele e com aqueles estabeleceu um constante diálogo. Através de suas correspondências, reunidas e publicadas postumamente, tomamos conhecimento da recepção positiva que teve sua obra pelo escritor Monteiro Lobato, editor de *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*. Se algumas questões em torno de sua obra não foram valorizadas em conjunto na época – e até mesmo há poucas décadas – observamos estudos atenciosos, que valorizam a literatura militante de Barreto.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Cf. em: CORRÊA, Felipe Botelho. *Crônicas da Bruzundanga: a literatura militante de Lima Barreto*. 1. ed. São Paulo: e-galáxia, 2017.

Como pudemos observar, seu papel como literato intersecciona com a ação social, metamorfoseado em “escritor-cidadão” (SEVCENKO, 1983, p. 232), Lima Barreto conseguiu atingir um efeito mais global através da escrita. É possível ser universal sem sair da própria aldeia. Assim, é possível ver o universal em Jorge Amado, além da Bahia; em Mário de Andrade, além de São Paulo; em James Joyce, além de Dublin; em Balzac, além da França. Os artistas são os que mais reúnem condições pra que isso ocorra. É o caso de Lima Barreto. Excluindo-se a perspectiva urbano-carioca, tão importante quanto às demais, vejo-o como: um humanista e uma voz dos hoje chamados excluídos.

#### REFERÊNCIAS

- ACHUGAR, Hugo. *Planetas Sin Boca: escritos efimeros sobre arte, cultura y literatura*. Montevideo: Trilce, 2004.
- BARRETO, Lima. *Bagatelas: romance*. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- \_\_\_\_\_. *Vida urbana: Artigos e crônicas*. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- \_\_\_\_\_. *Marginália*. São Paulo: Mérito, 1953.
- BOSI, Alfredo. Sob o signo de Caim. In: *Dialética da colonização*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CARVALHO, José Murilo de. Os positivistas e a manipulação do imaginário. In: *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CHAUÍ, Marilena. *Brasil. Mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.
- CORRÊA, Felipe Botelho. *Crônicas da Bruzundanga: a literatura militante de Lima Barreto*. 1. ed. São Paulo: e-galáxia, 2017.
- CURY, Maria Zilda Ferreira. Representações literárias da nação. In: PEREIRA, Maria Antonieta; REIS, Eliana Lourenço de L. (orgs.). *Literatura e Estudos Culturais*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2000.
- DEALTRY, Giovanna Ferreira. Os subterrâneos de uma nação. *Revista Escrita*. Rio de Janeiro: PUC-Rio/Ed. Papel Virtual, ano 3, n. 4, 1999.

- DUARA, Prasenjit. *Rescuing History from the Nation Questioning Narratives of Modern China*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.
- FARINACCIO, Pascoal. *A questão da representação e o romance brasileiro contemporâneo*. Tese. São Paulo: UNICAMP, 2004.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.
- GOURGOURIS, Sthathis. *Dream Nation. Enlightenment, Colonization, and the Institution of Modern Greece*. Standford: Standford University Press, 1996.
- HARDMAN, Francisco Foot. Antigos Modernistas. In: NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal da Cultura, 1992.
- MELLO, Renato de. A nação de Renan. *Caligrama*, Belo Horizonte, 4: 139-180, dezembro/ 1999.
- RESENDE, Beatriz. Grandezas e Misérias de um Gênero Menor. In: *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: Editora UNICAMP, 1993.
- SEVCENKO, Nicolau. Confronto categórico: a Literatura como missão. In: *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983.



*Bagatelas*, de Lima Barreto – ou: modos de se  
dizer “eu acuso”

Dirlenvalder do Nascimento Loyolla



## INTRODUÇÃO

A obra *Bagatelas*, de Lima Barreto, foi publicada pela primeira vez em 1923, pela Empresa de Romances Populares<sup>1</sup>. Livro póstumo que reúne crônicas vindas a lume originalmente entre 1911 e 1920, o volume seria relançado 33 anos mais tarde, pela Editora Brasiliense<sup>2</sup>. A nota introdutória (“Advertência”), abaixo, que abre a edição de 1956, sugere o tom político e, digamos, “pouco inocente” que, no geral, marca os artigos que compõem tal obra:

### Advertência

Composto de artigos de várias naturezas e que podem merecer várias classificações, inclusive a de não classificáveis, este pequeno livro não visa outro intuito senão permitir aos espíritos bondosos que me têm

---

<sup>1</sup> *Empresa de Romances Populares* e *Oficinas Gráficas d’A Noite* foram dois selos editoriais criados pelo jornalista Irineu Marinho (1876-1925) durante sua gestão no jornal *A Noite*. Aproveitando-se das oficinas gráficas do referido jornal, Marinho passou a investir na produção editorial; em 1915, já havendo publicado o romance *Numa e Ninfa*, de Lima Barreto, como folhetim em seu jornal, também publicou-o em forma de livro pelo selo *Oficinas Gráficas d’A Noite*. O romance *Numa e Ninfa*, inclusive, é dedicado a Irineu Marinho. Em 1923, com o selo *Empresa de Romances Populares*, publicou, postumamente, o livro *Bagatelas*. Com os referidos selos e contando com a ajuda do amigo Vasco Lima, Irineu Marinho publicou romances, livros técnicos e acadêmicos, almanaques e folhetins em fascículos.

<sup>2</sup> Foi graças a Caio Prado Júnior e a Francisco de Assis Barbosa que, no ano de 1956, as *Obras de Lima Barreto*, em 17 volumes, seriam publicadas pela Editora Brasiliense. Caio Prado estava, na época, à frente da referida editora, enquanto Barbosa já se destacava como o mais importante biógrafo do escritor carioca, bem como um dos maiores entusiastas do seu legado literário. O projeto contou com a colaboração de vários intelectuais de grande quilate no cenário acadêmico e jornalístico do país, como: Antônio Houaiss, M. Cavalcanti Proença, Sérgio Buarque de Holanda, M. Oliveira Lima, João Ribeiro, Alceu Amoroso Lima, Lúcia Miguel Pereira, Osmar Pimentel, Olívio Montenegro, Astrojildo Pereira, Jackson de Figueiredo, Agrippino Grieco, Gilberto Freyre e Eugênio Gomes. A organização das obras (quase) completas de Lima Barreto representou o primeiro reconhecimento, em grande escala, tanto por parte da academia quanto por parte dos meios editoriais, do enorme valor literário desse escritor.

acompanhado, nos meus modestos romances, a leitura de algumas reflexões sobre fatos, coisas e homens da nossa terra, que, julgo, talvez sem razão, muito próprias a mim.

Aparecidos em revistas e jornais modestos, é bem de crer que tais espíritos não tenham lóbrigado a existência deles; e é somente por esse motivo que os costuro em livro, sem nenhuma outra pretensão, nem mesmo a de justificar a minha candidatura à Academia de Letras.

Percebo perfeitamente que seria mais prudente deixá-los enterrados nas folhas em que apareceram, pois muitos deles não são lá muito inocentes; mas, conscientemente, quero que as inimizades que eles possam ter provocado contra mim se consolidem, porquanto, com S. Inácio de Loyola, penso que não há inimigo tão perigoso como não ter absolutamente inimigo.

Rio de Janeiro, 13-8-1918 (BARRETO, 1956, v. IX, p. 37).

Em seu prefácio à segunda edição de *Bagatelas*, o jornalista e crítico literário Astrojildo Pereira afirma que Lima Barreto pode ser visto como um “escritor do povo”, alguém que confia “na vontade revolucionária e na força invencível do povo” (PEREIRA *In*: BARRETO, 1956, v. IX, p. 28). A visão geral do crítico acerca desse volume de crônicas é a de que *Bagatelas* deve ser visto como um livro militante, “um livro vivo”, por assim dizer, “por meio do qual o seu autor sobrevive e participa, ainda hoje, das grandes lutas do nosso povo pela paz, a democracia e a independência nacional” (PEREIRA *In*: BARRETO, 1956, v. IX, p. 29).

Grande entusiasta que foi do Comunismo no Brasil, Astrojildo Pereira<sup>3</sup> busca realçar em sua apresentação da obra as características mais evidentes do discurso limabarretiano capazes de classificar o cronista como um intelectual propenso à militância política. O respeito e o carinho dispensados por Barreto ao tema da Revolução Bolchevique de 1917, bem como algumas de suas ideias anarquistas e revolucionárias, corroboram o olhar de Pereira em relação ao livro:

---

<sup>3</sup> Astrojildo Pereira (1890-1965) foi um dos fundadores do Partido Comunista Brasileiro, em 1922, tendo sido um dos mais ativos militantes da causa socialista no Brasil da primeira metade do século XX. Foi Secretário-Geral do Partido entre 1924 e 1930. Jornalista e escritor, sempre esteve ligado a temas e questões de cunho político e social. Como crítico literário, escreveu vários trabalhos sobre a obra de Machado de Assis e de Lima Barreto.

Lima Barreto não era tão pouco um articulista de tipo estritamente jornalístico, mas um escritor, seguro de si e da sua obra, que se servia das páginas de jornais e revistas para opinar, criticar, protestar e a par disso, frequentemente, registrar as suas reminiscências, memórias e confissões pessoais. Sem ser um panfletário profissional, imprimia a muitos dos seus artigos a feição de áspera crítica política e social, e fazia da sátira de costumes uma arma permanente de combate (PEREIRA *In*: BARRETO, 1956, v. IX, p. 12-13).

Como também é fácil observar na própria “Advertência” de Barreto, ele mesmo tinha consciência de que alguns de seus textos não eram “muito inocentes”, posto que os mesmos tenham contribuído para que o escritor granjeasse inimizades ao longo dos anos. Como se vê, há nas crônicas de *Bagatelas* muito mais do que tão somente o intuito de se refletir “sobre fatos, coisas e homens da nossa terra”. Há, obviamente, uma motivação política por trás de cada um dos 41 textos que compõem a obra; e cumpre observar, por certo, que seria esse motivo político a principal razão que levou o cronista a “costurar” em livro alguns de seus trabalhos jornalísticos publicados originalmente em revistas e jornais “modestos”.

Dada a pouca abrangência territorial (distribuição) e o número reduzido de exemplares impressos de tais periódicos, grande parte do público-alvo de Lima Barreto certamente jamais teria conhecimento de seus trabalhos se não fosse pela organização e posterior publicação de tais peças jornalísticas em forma de livro. Barreto era um escritor empenhado em divulgar suas ideias, um intelectual preocupado com os rumos políticos do país e incomodado com a apatia popular diante dos mandos e desmandos do Poder republicano.

Interessante notar que, para Astrojildo Pereira, há certo exagero por parte de Lima Barreto ao pôr ênfase no fato de que seus artigos tenham saído primeiramente em periódicos modestos. Para o crítico literário, há exagero porque boa parte dos textos enfeixados em *Bagatelas* saiu, primeiramente, em “revistas e até em jornais não de todo muito ‘modestos’, como era o caso, por exemplo, do *A.B.C.* e do *Hoje*, semanários cariocas que desfrutaram, em certa época, de considerável notoriedade política e literária” (PEREIRA *In*: BARRETO, 1956, v. IX, p. 09). Mas o certo é que havia em Lima Barreto uma espécie de vontade pelo “fora”, pelo *gauche*, pela marginalidade; ele queria firmar-

se do lado dos pequenos, ser parte da grande massa dos pequenos, e também ser a sua voz:

Dessa posição de escritor pobre e honrado, fez Lima Barreto uma trincheira, de que jamais desertaria, e servindo-se dos meios que lhe eram próprios participou do bom combate em favor do povo brasileiro e da humanidade progressista (PEREIRA *In*: BARRETO, 1956, v. IX, p. 14).

Lima Barreto não gostava daquilo que se convencionou chamar de *grande imprensa*; sua relação conflituosa com o jornal *Correio da Manhã*, de Edmundo Bittencourt, só acirrou o seu desgosto crescente em relação a tal segmento da prática jornalística. Por outro lado, já no que tange à pequena imprensa, o seu pensamento era completamente diferente.

Posto que a principal diferença entre a *pequena* e a *grande* imprensa esteja no fato de que os jornalistas possuem muito mais liberdade de expressão na primeira do que na segunda, Barreto louvava os pequenos jornais e revistas enquanto únicos espaços para a prática de um jornalismo sério e comprometido com a verdade. A grande imprensa, presa tão somente à voragem capitalista, a uma busca incessante por lucro, estaria como que “vendida” para os interesses dos grandes empresários e também do poder político dominante.

Tendo, pois, preferência declarada pela pequena imprensa, o cronista batizaria o seu primeiro volume de crônicas reunidas justamente com um título que sugere algo *de pouco valor ou importância*. O que salta aos olhos, obviamente, é o fato de que o termo “bagatelas” também pode estar sugerindo, como afirmado acima, um tipo de discurso que se encontre alinhado, a rigor, sempre do lado dos menos favorecidos, dos “pequenos”, dos que não são importantes aos olhos do Poder.

### O CASO DREYFUS E O “J’ACCUSE” DE ÉMILE ZOLA

No ano de 1894, na França, o oficial de artilharia Alfred Dreyfus (1859-1935), de origem judaica, foi acusado injustamente de alta traição ao seu país (suposta espionagem a favor dos alemães); julgado e condenado à prisão perpétua na Ilha do Diabo, na Guiana Francesa,

Dreyfus passou por segundo julgamento, em 1898, o qual só foi concedido em função da insuficiência de provas contra ele. Todavia, mesmo diante das muitas evidências relacionadas à má condução do caso por parte das autoridades, a sentença foi mantida e o militar permaneceu cumprindo pena de trabalhos forçados até o ano de 1899, quando, finalmente, foi anistiado pelo Presidente francês Émile Loubet. Concorreram para a sua anistia, inicialmente, os esforços de sua família e do escritor Bernard Lazare (1865-1917), que iniciaram um pedido de revisão do processo e a plena reabilitação profissional do oficial de artilharia; mais tarde, artistas e intelectuais tomaram partido em defesa de Alfred Dreyfus, fato este que gerou acaloradas discussões nacionais e internacionais.

O famoso “Caso Dreyfus”, como ficou conhecido pela opinião pública, chamou a atenção e provocou a indignação de muitos intelectuais da época, como Émile Zola e Anatole France. Considerada como o estopim para os grandes debates públicos acerca do caso em questão, a carta aberta ao Presidente Félix Faure, escrita por Émile Zola, em 1898, e publicada no jornal literário *L’Aurore*, hoje é vista como um item importante que concorreu para a conquista da liberdade do militar, bem como para a retomada de seus direitos como cidadão.

A carta-manifesto escrita por Zola, que ficou muito famosa entre o povo e recebeu o título de “*J’accuse*” [“Eu acuso”], foi endereçada ao então presidente francês, em 1898, Félix Faure; em tal epístola, o autor escreveu sua defesa do capitão Dreyfus, sempre considerando-o inocente e vítima de uma engenhosa trama antisemita. Após ter sido perseguido por suas ideias relativas ao caso, Zola refugiou-se na Inglaterra, passando, então, a publicar uma série de artigos acerca do problema; tais textos foram reunidos, mais tarde, em forma de livro e com o título sugestivo de *La Vérité en marche* [*A verdade em marcha*]. Para Benoît Denis, em sua obra *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*, após a publicação do “Eu acuso”, de Zola, a opinião pública acabou dividida em dois campos:

[...] os *dreyfusards*, que colocam a defesa de um inocente acima da razão de Estado e pretendem fazer triunfar a justiça e a verdade; e os *antidreyfusards*, que, sobre um fundo de nacionalismo exacerbado e de

anti-semitismo virulento, defendem o prestígio do exército, considerado como o cimento da unidade nacional (DENIS, 2002, p. 210).

O que é importante considerar em relação ao “Caso Dreyfus” é que ele marca uma espécie de retorno da figura do escritor enquanto intelectual preocupado com os acontecimentos do seu tempo; e mais: coloca a literatura no meio da cena política. Assim como Zola, o escritor Anatole France também produziu textos diretamente ligados ao “Caso Dreyfus”; as obras *L’affaire Crainquebille* [*O caso Crainquebille*] e *L’île des Pingouins* [*A ilha dos Pinguins*] são duas narrativas ficcionais de France que servem como exemplo disso.

De acordo com Denis (2002), o “*J’accuse*” de Émile Zola tornou-se símbolo de uma nova geração de intelectuais; uma geração formada por cientistas, universitários, escritores e artistas em geral que se utiliza da força dos jornais e revistas para buscar alguma forma de intervenção na vida social: “Com Zola e o ‘Eu acuso’, o intelectual torna-se uma figura heroica, já que essa intervenção se efetiva pondo em perigo a pessoa mesma que a assume” (DENIS, 2002, p. 210). Como se sabe, Zola foi perseguido, condenado, forçado ao exílio e satirizado por uma boa parcela da opinião pública (e não se descarta a hipótese de que ele tenha mesmo sido assassinado em virtude de suas ideias, uma vez que foi encontrado morto em sua residência, vítima de inalação de uma grande quantidade de monóxido de carbono; na ocasião de seu enterro, durante o trajeto para o cemitério, houve um atentado contra a vida de Alfred Dreyfus, que acabou ferido no braço por um tiro de revólver disparado por um jornalista *antidreyfusard*).

Para Edward Said (2005), o “Caso Dreyfus” serviu como parâmetro para a formação de vários intelectuais ao longo dos anos; a “figura heroica” do intelectual participante inaugurada pela carta aberta de Zola criou um novo papel social para os homens de letras, e sua importância manifestou-se praticamente durante todo o século XX. Pensadores militantes como Julien Benda (1867-1956), Antonio Gramsci (1891-1937), Jean-Paul Sartre (1905-1980) e Norberto Bobbio (1909-2004), cada um à sua maneira, fortaleceram a figura do intelectual capaz de “falar a verdade ao poder”; trata-se da ideia de um “indivíduo ríspido, eloquente, fantasticamente corajoso e revoltado, para quem nenhum

poder do mundo é demasiado grande e imponente para ser criticado e questionado de forma incisiva” (SAID, 2005, p. 23).

### *BAGATELAS: O “EU ACUSO” LIMABARRETIANO*

Durante a sua atividade como cronista, Lima Barreto sempre fez questão de falar a verdade ao poder; sendo assim, não é de se estranhar que, dentre as crônicas do volume *Bagatelas*, encontremos um texto bastante expressivo de sua verve intelectual que recebeu o título sugestivo de “Carta aberta”. Sendo endereçada ao Excelentíssimo Senhor Conselheiro Rodrigues Alves, então Presidente eleito do Brasil, a “Carta aberta” de Lima Barreto ao presidente da República foi originalmente publicada pelo escritor em dezembro de 1918, na Revista *A.B.C.*

O famoso Conselheiro Rodrigues Alves já havia sido presidente do Brasil entre 1902 e 1906, tendo sido o responsável pela Reforma Pereira Passos e pelas inovações trazidas para a Capital Federal e para o Brasil no início do século XX. Em março de 1918 foi eleito novamente para a presidência da República; todavia, não chegou a tomar posse, uma vez que, tendo contraído a “gripe espanhola” nesse mesmo ano, permaneceu enfermo por vários meses até falecer em janeiro de 1919 (cerca de um mês depois da publicação da carta aberta de Lima Barreto).

Em tom jocoso e um tanto quanto sarcástico, posto que finja respeito e se utilize de certa pompa retórica para fazer troça do político em questão, Lima Barreto começa a sua “Carta aberta” da seguinte maneira:

Quisera bem, Excelentíssimo Senhor, que esta fosse de fato lida por Vossa Excelência, Conselheiro do ex-Império do Brasil, ex-presidente de província do mesmo Império, ex-ministro de Estado da República dos Estados Unidos do Brasil, ex-presidente de Estado federado da mesma República, ex-presidente dessa República, etc., etc. Os deuses cumularam Vossa Excelência de felicidades e a minha esperança é que Vossa Excelência se lembre desse dom extraordinário que deles recebeu para impedir que o poder público se transforme em verdugo dos humildes e desprotegidos (BARRETO, 1956, v. IX, p. 107).



Aproveitando-se da figura de Rodrigues Alves, o cronista critica justamente a capacidade que certos políticos possuem de sempre manterem-se no poder, mesmo que o regime político do país seja alterado em suas bases profundas. Há, no caso, uma clara reprimenda ao presidente eleito: homem de vida política “feliz” durante a Monarquia e também durante a República, empresário paulista de sucesso que, segundo Melo e Franco (1973), era dono da terceira maior fortuna do país no início do século XX. Em sua carta aberta que, vez por outra, também assume características de crônica e de manifesto, Lima Barreto reporta a Rodrigues Alves algumas informações recentes acerca da chamada “Insurreição Anarquista de 1918”, acontecida no mês de novembro; tal revolta também esteve ligada a uma Greve Geral promovida por tecelões, metalúrgicos e operários da construção civil num levante que preocupou as autoridades públicas. Em seu texto, Barreto fala sobre tais acontecimentos, sempre do ponto de vista de quem defende os direitos dos operários grevistas em questão.

Irritado com a postura violenta e autoritária da polícia em relação aos manifestantes, bem como com a tomada de partido da grande imprensa pelo lado dos mais fortes (governo e empresários), o crítico antiburguês desfere suas críticas ferinas contra tudo e contra todos:

[...] Corrói-nos, Excelentíssimo Senhor Conselheiro, um pendor mal disfarçado para o despotismo da burguesia [...] de mãos dadas com as autoridades públicas e os representantes do povo.

Não são mais os militares que aspiram a ditadura ou a exercem. São os argentários de todos os matizes, banqueiros, especuladores da bolsa, fabricantes de tecidos, etc., que pouco a pouco, vão exercendo, coagindo por esta ou aquela forma, os poderes públicos, a satisfazer todos os seus interesses, sem consultar o da população e os dos seus operários e empregados (BARRETO, 1956, v. IX, p. 108-109).

Há uma enorme ousadia na carta aberta de Barreto endereçada à figura do velho Conselheiro justamente pelo fato de que o escritor produz um discurso antiburguês que fala sobre os direitos civis e sobre a boa condução da política nacional a um dos políticos vivos mais importantes de seu tempo e também, ao mesmo tempo, um dos homens mais ricos do Brasil. Não é à toa que, em determinado momento do

seu texto, chegue a citar o *Discours sur l'Inégalité des conditions* [*Discurso sobre a desigualdade das condições*], de François Fénelon (1651-1715), segundo o qual “les riches ne sont que les dépositaires des possessions qu'appartiennent à tout le genre humain” [“os ricos não são nada mais do que os depositários dos bens que pertencem a todo o gênero humano”] (BARRETO, 1956, v. IX, p. 108-109).

Há, como se pode notar, certa influência do “Eu acuso”, de Émile Zola, na postura ousada de Barreto. Ele dirige a sua carta aberta ao Presidente da República e, nela, defende os interesses dos mais fracos (proletários e anarquistas) acusando o conluio existente entre os políticos e os grandes empresários, os quais controlam tanto a polícia quanto os grandes jornais.

Durante a sua atividade como cronista, Lima Barreto fez bastante uso das chamadas “cartas abertas”. Publicou vários textos cujos títulos denunciam a sua condição: “Carta aberta” (1917), endereçada ao desafeto Hélio Lobo; “Carta aberta” (1918), ao Presidente Rodrigues Alves; “Carta aberta” (1921), destinada a “uma senhora que se envolveu numa alta especulação, interessando o Código Penal” (BARRETO, 2004, v. 2, p. 414); “Carta aberta, ao jeito dos bilhetes de João do Rio” (1920), endereçada à Dona Mariana Prado.

Também existe uma curiosa “Carta fechada”, de 1917, a qual, apesar do título, não deixa de ser redigida de modo semelhante às demais. Tendo como subtítulo “Meu maravilhoso Senhor Zé Rufino”, tal epístola é destinada ao político José Rufino Bezerra Cavalcanti, Ministro da Agricultura do Brasil de 1915 a 1917. Sempre misturando jocosidade às suas críticas mordazes, Lima Barreto também publicou crônicas que, mesmo não possuindo a estrutura tradicional da carta aberta, mostravam-se, já pelos títulos, praticamente “destinadas” a determinadas pessoas; exemplo disso são os textos “Ao Senhor Lucas do Prado” (1915) e “Ao Caio M. de Barros” (1917). Também flertou com a ficção ao escrever crônicas como “Carta de um pai de família ao doutor Chefe de Polícia” (1915), onde mistura, de forma inteligente, o ficcional e o não-ficcional num texto onde existem críticas ao trabalho desenvolvido pela polícia no Rio de Janeiro.

Dentre os 41 textos do volume, há pelo menos 14 artigos nos quais existe um tratamento especial tanto ao tema da Primeira Guerra Mundial quanto à Revolução Bolchevique. No que tange a títulos específicos que tratem de questões relacionadas à Revolução Russa ou que explicitem, de certo modo, a questão do Socialismo por intermédio de reflexão sobre os direitos trabalhistas, podemos citar: “São Paulo e os estrangeiros”, “Sobre o maximalismo”, “Vera Zassúlitch”, “O nosso ianquismo”, “No ajuste de contas”, “Da minha cela”, “Problema vital” e “Carta aberta”. Já no que diz respeito às crônicas que estejam propriamente relacionadas à questão da Guerra, bons exemplos são os textos: “As lições da Grande Guerra”, “São capazes de tudo”, “A missão dos utopistas”, “Homem ou boi de canga?”, “Após a guerra” e “A nossa situação”.

Interessante observar que esses temas em questão também aparecem como que “salpicados” pela obra como um todo; nela, vez por outra, surgem informações ou críticas referentes ao contexto da Guerra ou do pós-Guerra, bem como notícias provenientes da Rússia revolucionária. Não foi sem razão que em seu prefácio à edição de *Bagatelas* de 1956, um intelectual comunista do porte de Astrojildo Pereira, grande estudioso das mobilizações sociais, enxergou nessa obra de Barreto um “livro vivo”, onde questões de última hora estavam sendo discutidas de maneira inteligente e onde o seu autor havia posto muita paixão revolucionária. Tais crônicas revelam, acima de tudo, a capacidade geral de Lima Barreto de compreender a importância desses dois temas para a história da humanidade e para o futuro imediato do mundo ocidental; dada a sua situação de homem bem informado, leitor assíduo de periódicos, tanto nacionais quanto estrangeiros, Barreto soube compreender o seu momento histórico de uma maneira bastante lúcida e original.

De acordo com Astrojildo Pereira, nenhum outro jornalista do início do século XX soube interpretar tão bem como Lima Barreto “o sentido profundo dos acontecimentos que se desenrolavam aos olhos de todos”; isto é: nenhum dos outros jornalistas contemporâneos “foi capaz de perceber a importância histórica da Revolução Russa de 1917, e

nenhum deles pode rivalizar com Lima Barreto no que se refere ao instinto seguro da sua visão relativamente aos problemas políticos e sociais do pós-guerra” (PEREIRA *In*: BARRETO, 1956, v. IX, p. 13).

Há, obviamente, nessa postura de jornalista preocupado com assuntos internacionais um claro interesse do escritor: o intelectual se exercita enquanto cronista, nunca perdendo de vista a ideia da emancipação popular através da informação e do conhecimento; em linhas gerais, as crônicas de Lima Barreto funcionam realmente dentro dessa perspectiva: ele preza pela boa manutenção das informações em meio às pessoas comuns, seus leitores. Um exemplo disso está na crônica “Homem ou boi de canga?”, publicada originalmente no ano de 1920, na Revista *A. B. C. Nela*, Barreto narra um incidente bastante curioso ocorrido consigo e com o seu pai em 1893; a situação narrada é bastante sugestiva, uma vez que o autor analisa-a do ponto de vista de quem critica a postura do soldado que luta por uma instituição, mas não entende a razão do conflito político no qual está inserido. Nesse caso, está em jogo a questão da força popular usada como massa de manobra para os interesses da elite política que, por sua vez, está necessariamente associada à elite econômica. A situação narrada por Lima Barreto diz respeito ao contexto da Segunda Revolta da Armada, quando um grupo de militares liderados pelo Almirante Custódio de Melo revoltou-se contra a inconstitucionalidade da permanência do presidente Floriano Peixoto no poder.

Lima Barreto estava com apenas doze anos em 1893, época do conflito; sendo assim, em sua crônica, ele recorda uma cena interessante, na qual um soldado do governo pergunta ao seu pai a razão pela qual Floriano e Custódio estavam brigando entre si:

Esse pequeno fato, que podia passar completamente despercebido, feriu-me imensamente naquela fraca idade que eu tinha então. Nunca podia imaginar que um homem arriscasse a sua vida sem saber porque, nem para que. Pareceu-me isto estúpido e indigno mesmo da condição de homem. Um ato desses, de jogar a própria existência, devia ser perfeitamente refletido e consciente (BARRETO, 1956, v. IX, p. 274).

O título da crônica, bastante sugestivo, nos faz refletir também acerca do tema da emancipação intelectual, sempre muito caro ao cronista. O ódio declarado que ele possuía em relação ao militarismo está relacionado a tal questão. Para o autor, desse modo, não há nada de belo ou honroso no fato de um soldado viver sob as ordens de um superior, chegando mesmo a se deixar matar em casos extremos de guerra. Isso, para ele, vai contra os princípios da inteligência humana, que estabelecem a razão, o bom senso e a busca por ideias próprias.

Todo patriotismo cego também estará preso a esta mesma ideia geral que tende a limitar as inteligências; é por isso que Barreto também desfere vários golpes à Alemanha e aos Estados Unidos, países que, segundo ele, cultuavam um apego exagerado a questões nacionalistas. O nacionalismo, para ele, pode ser visto como puro jogo de hipocrisia, posto que não passa de uma manobra política e militar que existe tão somente em função de interesses econômicos.

No Brasil, o estado de São Paulo sempre é alvo de críticas por parte do cronista; para ele, todo o mal-estar político e econômico que afetava o nosso país no início do século XX era proveniente “desse maléfico espírito de cupidez de riqueza com que São Paulo infeccionou o Brasil, tacitamente admitindo não se dever respeitar qualquer escrúpulo” (BARRETO, 1956, v. IX, p. 55). De acordo com Barreto, isso se dava justamente por ser ele o estado brasileiro que mais “imita” os Estados Unidos da América: seja em relação ao crescimento descomunal da indústria, à constante intervenção nos negócios da União (motivada por seu grande poder econômico), ou ao crescimento descomunal dos centros urbanos com aparecimento das desigualdades sociais.

Dentro de *Bagatelas*, a dimensão do “Eu acuso” limabarretiano tenta dar conta de assuntos que toquem toda a esfera social (política, economia, educação, artes, esporte, atualidades); pretendendo apontar os problemas existentes no país, não se furtando também, em alguns casos, a propor soluções para tais problemas, o escritor elabora o que podemos estabelecer como sendo quatro grandes linhas de trabalho, dentro das quais faz-se possível enquadrar todos os 41 textos jornalísticos reunidos nesse volume:

1ª linha) CRÍTICA ANTIBURGUESA: O CONLUIO ENTRE A POLÍTICA, O MILITARISMO E A MÁQUINA CAPITALISTA

- “São Paulo e os estrangeiros” (1917/*O Debate*);
- “Carta aberta” (1918/*A.B.C.*);
- “Da minha cela” (1918/*A.B.C.*);
- “No ajuste de contas” (1918/*A.B.C.*);
- “Vera Zassúlitch” (1918/*Brás Cubas*);
- “A missão dos utopistas” (1919/*A Notícia*);
- “Após a guerra” (1919/*A.B.C.*);
- “As lições da grande guerra” (1919/*Hoje*);
- “O nosso *ianquismo*” (1919/*Revista Contemporânea*);
- “Problema vital” (1919/*Revista Contemporânea*);
- “São capazes de tudo” (1919/*A.B.C.*);
- “Sobre o maximalismo” (1919/*Revista Contemporânea*);
- “A nossa situação” (1920/*A.B.C.*);
- “Homem ou boi de canga?” (1920/*A.B.C.*);

2ª linha) *TEATRALIDADE* NOS USOS REPUBLICANOS: A QUESTÃO DOS DOUTORES, DA INSTRUÇÃO PÚBLICA E DA FALTA DE CULTURA INTELECTUAL DOS HOMENS PÚBLICOS:

- “A matemática não falha” (1918/*Revista Souza Cruz*);
- “A superstição do doutor” (1918/*Gazeta de Notícias*);
- “Casos de bovarismo” (1918/*A.B.C.*);
- “Tenho esperança que...” (1918/*A.B.C.*);
- “A circular do Reverendo Vigário Geral” (1919/*Revista Contemporânea*);
- “Henrique Rocha” (1919/*O Estado*);
- “Livros de viagens” (1919/*Gazeta de Notícias*);
- “Procurem a sua Josefina!” (1919/*A.B.C.*);
- “Quem será, afinal?” (1919/*A.B.C.*);
- “Sobre o nosso teatro” (1919/*Revista Contemporânea*);
- “Uma simples nota” (1920/periódico de origem não identificado).

3ª linha) PRETEXTOS PARA SE PENSAR O BRASIL: COMENTÁRIOS SOBRE OBRAS ESPECÍFICAS, SOBRE TEMAS GERAIS E REFLEXÕES ACERCA DE FATOS DO DIA-A-DIA

- “O caso do mendigo” (1911/*Gazeta da Tarde*);
- “O convento” (1911/*Gazeta da Tarde*);
- “Que fim levou?” (1911/*Gazeta da Tarde*);
- “Coisas eleitorais” (1919/*Revista Contemporânea*);
- “Edificantes notas ao Southey” (1919/*Revista do Sul*);
- “Meia página de Renan” (1919/*Revista Contemporânea*);
- “Pela seção livre” (1919/*Revista Contemporânea*);
- “Dous livros” (1920/*A.B.C.*);
- “Duas relíquias” (1920/*A.B.C.*);
- “O cedro de Teresópolis” (1920/periódico de origem não identificado);
- “O negócio da Bahia” (1920/periódico de origem não identificado);
- “Sestros brasileiros” (1920/*A.B.C.*).

4ª linha) UXORICÍDIO E FUTEBOL: CIVILIZAÇÃO *versus* BARBÁRIE

- “Não valia a pena” (1918/*A.B.C.*);
- “Um ofício da A. P. S. A” (1918/*A.B.C.*);
- “Os uxoricidas e a sociedade brasileira” (1919/*Revista Contemporânea*);
- “Mais uma vez” (1920/*A.B.C.*).

As quatro linhas de trabalho explicitadas acima, apesar de diferentes, possuem pelo menos dois grandes elos em comum: (1) em todas elas existem textos que, de um modo ou de outro, continuam lidando com certo nível de crítica antiburguesa; e (2) a segunda e a quarta linhas se complementam, uma vez que ambas lidam, em suas bases, com o tema da cultura intelectual.

Em sua maneira peculiar de *acusar*, o maximalista<sup>4</sup> Lima Barreto põe em xeque as injustiças e as irregularidades da vida social de seu tempo, bastante desejoso de que a sonhada “convulsão” social, mesmo que não traga ao mundo um possível “reino de felicidade”, que ao menos substitua “a camada podre, ruim, má, exploradora, sem ideal, sem gosto, perversa, sem inteligência, inimiga do saber, desleal, vesga que nos governa” por outra, até então recalcada que virá com outras ideias, “com outra visão da vida, com outros sentimentos para com os homens” (BARRETO, 1956, v. IX, p. 164).

As crônicas “Coisas eleitorais” e “O *negócio* da Bahia”, que lidam especificamente com fatos políticos, também são dois exemplos de textos que têm como *leitmotiv* determinados assuntos recorrentes em matérias veiculadas nos grandes jornais da época. “Coisas eleitorais” foi escrita e publicada originalmente em 1919, e trata das eleições presidenciais ocorridas justamente naquele ano. O pleito em questão diz respeito à briga política entre Rui Barbosa e Epiácio Pessoa, no fim da qual acabou vencendo este último. O que chama a atenção é o fato de que Lima Barreto dá a entender que houve fraude nas eleições, uma vez que havia uma clara manifestação popular a favor de Rui Barbosa, e era possível ver isso através da opinião das pessoas, em geral: “Pelo que conversei, pelo que ouvi, pelo que me disseram pessoas insuspeitas, todo o Brasil queria o Senhor Rui”; todavia, quem acabou sendo eleito foi o Senhor Epiácio Pessoa. Daí a conclusão irônica do cronista ao afirmar que aí estaria uma prova, “entre muitas outras, de que eleição é cousa misteriosa” (BARRETO, 1956, v. IX, p. 280).

Em 1920, revoltado com a intervenção do Presidente eleito Epiácio Pessoa no estado da Bahia, Lima Barreto escreve a crônica “O *negócio* da Bahia”, na qual critica duramente as medidas tomadas pela Presidência da República que foram claramente motivadas por questões políticas (apoio do então governador do estado a Rui Barbosa, adversário de Pessoa durante o pleito presidencial de 1919). Devido ao

---

<sup>4</sup> Lima Barreto define o Maximalismo como a “aspiração de realizar o máximo de reformas possíveis dentro de cada sociedade, tendo em conta as suas condições particulares” (BARRETO, 1956, v. IX, p. 161-162).



fato de a gestão de Epiácio Pessoa ter sido de 1919 até 1922, tal presidente foi o último “Rei republicano” satirizado por Lima Barreto nas crônicas publicadas nos últimos anos de sua vida. E vale ressaltar, nesse sentido, que dentre todas as suas crônicas escritas especificamente sobre presidentes, o nome de Epiácio Pessoa, de longe, já se destaca como um dos mais citados.

A linha de trabalho desenvolvida por Lima Barreto em *Bagatelas* (que aqui denominamos “UXORICÍDIO E FUTEBOL: CIVILIZAÇÃO *versus* BARBÁRIE”) reúne exatamente quatro crônicas: duas delas são “Não valia a pena” e “Um ofício da A.P.S.A.”, voltadas para a questão do futebol; as outras duas são: “Mais uma vez” e “Os uxoricidas e a sociedade brasileira”, destinadas à discussão do problema do assassinato de mulheres por parte dos seus maridos. Nessa linha de trabalho em questão, assim como fez quando discuti o tema da cultura intelectual no Brasil, o autor busca novamente tangenciar as noções de Civilização e de Barbárie ao trazer à baila algumas informações recentes retiradas do meio jornalístico.

O tema da defesa das mulheres foi bastante trabalhado por Lima Barreto durante o seu exercício enquanto jornalista; há questionamentos e casos surpreendentes relatados pelo autor em crônicas como “A lei” (1915), “Não as matem” (1915), “Lavar a honra, matando?” (1918), “Os matadores de mulheres” (1918), “Como budistas...” (1918), “Os uxoricidas e a sociedade brasileira” (1919), “*Habeas corpus* curioso” (1920), “Mais uma vez” (1920) e “Coisas jurídicas” (1921). Em meio à narração de muitos casos tétricos envolvendo violência contra a vida das mulheres, o cronista pergunta-se o tempo todo a respeito da serventia das leis em nosso país. A questão principal trabalhada por ele está ligada ao fato de que era bastante comum em seu tempo a absolvição dos uxoricidas (isto é: dos maridos assassinos de suas esposas).

Interessante notar que tal absolvição não estava necessariamente ligada apenas à deliberação do júri popular em relação à sentença do réu, mas também a determinada brecha na lei que permitia que o acusado de homicídio da própria esposa pudesse ser absolvido. Questionamentos como “de que vale a lei?”, feitos por Lima Barreto dentro de suas crônicas relativas a tal assunto mostram bem que sua irritação

estava ligada ao fato de que o próprio campo jurídico brasileiro era falho ao entender que a mulher não possuía direitos iguais aos dos homens e que estes, em nome de sua honra, estavam livres para cometer a barbaria do assassinato.

O primeiro *Código Penal* do Brasil, que foi o *Código Criminal do Império*, de 1830, eliminou a regra do livre assassinato de uma possível esposa infiel e de seu amante em nome da limpeza da honra do marido. Todavia, tal código criminal previa como crime o adultério em si, de tal modo que a esposa adúltera “poderia cumprir pena de prisão de um a três anos, com trabalhos forçados; enquanto somente o marido que possuísse concubina “teúda e manteúda” – isto é, que mantivesse publicamente relações estáveis – seria punido com a mesma sentença” (PÊGO, 2007, p. 18). O *Código Criminal do Império* de 1830 também previa uma atenuante muito pertinente à moralidade machista da época: aqueles que provassem ter cometido o homicídio “sem conhecimento do mal” ou sem “a intenção de o praticar”, ou mesmo que fossem considerados como loucos, poderiam ser absolvidos. Tal brecha legal, posteriormente, já no fim do século XIX, veio a ser utilizada como parâmetro para um item do *Código Penal Republicano*, de 11 de outubro de 1890, o qual, em seu artigo 27, “abriu a possibilidade de absolver, ou amenizar as penas dos acusados de crimes passionais, usando o argumento da privação dos sentidos ou da inteligência durante o crime” (PÊGO, 2007, p. 18).

Posto que a reformulação de tal código só tenha sido feita no ano de 1940, quando, finalmente, eliminou-se o perdão ao homicida passional, na época de Lima Barreto ainda vigorava o código de 1890. A quantidade de casos relativos ao uxoricídio ocorridos no tempo de Barreto, dentro dessa perspectiva, encontra razão na própria conjuntura legal e da própria mentalidade/moralidade do fim do século XIX e início do XX. O cronista, assim, manifesta sua total indignação tanto em relação ao campo jurídico brasileiro quanto à própria maneira como a sociedade encarava o problema.

Vale lembrar que, atrelados aos casos comuns de uxoricídio, Barreto também fala de assassinatos de noivas por seus noivos, lamentando-se pelo fato de que, antes, nós “já tínhamos os maridos que matavam as esposas adúlteras; agora temos os noivos que matam as ex-

noivas” (BARRETO, 2004, v. 1, p. 168). Essa obsoleta demonstração do domínio à força do homem sobre a mulher parece indicar que as pessoas entendiam como absolutamente normal o fato de qualquer homem apaixonado exigir “nas leis ou a cano de revólver” que o seu amor ou desejo fosse positivamente imposto a uma mulher, fato este completamente irracional do ponto de vista do estágio de nossa civilização. O autor, inclusive, é bem incisivo ao referir-se a tal questão:

Quanto mais bem educado é o réu, menos direito, se assim me posso exprimir, tem de o ser por assassinato. A instrução e a educação são freios que se põem aos nossos fundamentais e maus impulsos de matar; e poucos são aqueles que as podem receber, por isso devem ser mais responsáveis os que as têm, do que os outros, órfãos desses dons inestimáveis (BARRETO, 1956, v. IX, p. 176).

Em *Bagatelas*, Lima Barreto inseriu as crônicas “Os uxoricidas e a sociedade brasileira” e “Mais uma vez”, nas quais, seguindo o mesmo ritmo que imprime aos outros textos do gênero, tenta associar a prática do uxoricídio à noção geral de barbárie. Para ele, todos os casos relacionados a tal fato só fazem evidenciar a grosseria e a barbaridade desse costume brasileiro de achar justo que o marido mate a mulher adúltera: “se a cousa continuar assim, em breve, de lei costumeira, passará a lei escrita e retrogradamos às usanças selvagens que queimavam e enterravam vivas as adúlteras” (BARRETO, 1956, v. IX, p. 292).

Em ambas as crônicas, Barreto faz questão de relembrar uma situação que ele considerava como particularmente vergonhosa e que diz respeito ao fato de que ele próprio, certa vez, já havia feito parte de um júri que absolveu um uxoricida:

Mesmo eu – já contei isto alhures – servi num conselho de sentença que tinha de julgar um uxoricida e o absolvi. Fui fraco, pois a minha opinião, se não era fazer-lhe comer alguns anos de cadeia, era manifestar que havia, e no meu caso completamente incapaz de qualquer conquista, um homem que lhe desaprovava a barbaridade do ato. Cedi a rogos e, até, alguns partidos dos meus colegas de sala secreta (BARRETO, 1956, v. IX, p. 290).

O motivo principal do seu voto favorável à absolvição do assassino, segundo ele, não estava ligado à retórica proferida pelo advogado de defesa, mas tão somente aos apelos de clemência feitos pela mãe do uxoricida. Ao afirmar várias vezes que arrepende-se profundamente de haver anistiado o criminoso, Barreto ainda confirma que, ao sair do júri, os irmãos da vítima vieram-lhe agradecer pelo fato de ele ter absolvido o matador de sua irmã; ou seja: a própria família da morta também concordava com o fato de que a adúltera deveria ser assassinada posto que torcia pela absolvição do marido traído. O cronista conclui, desse modo, que o estado geral de espírito das pessoas de seu tempo tende mesmo a legitimar o “estado social da barbaria medieval” que transforma a mulher em quase escrava; um ser sem vontade própria, sem direitos: a mulher degrada-se “à condição de cousa, de animal doméstico, de propriedade nas mãos dos maridos, com direito de vida e de morte sobre ela” (BARRETO, 1956, v. IX, p. 172). Irrita o cronista o fato de que as feministas de sua época jamais insurgiram contra a prática do uxoricídio, preferindo, na verdade, cuidar de assuntos mesquinhos ou particulares através de possíveis conchavos com políticos importantes em busca de empregos públicos.

Lançando mão do tema da defesa da mulher, o cronista pinta um quadro nada animador em relação ao futuro da civilização; tal quadro só tende a piorar quando Barreto passa a discorrer sobre a questão da barbárie promovida também pelo esporte (neste caso, especialmente difundido entre nós, brasileiros, pelo jogo de futebol). Fazendo uso de algumas ideias de Herbert Spencer, o cronista afirma:

No generalizado amor exaltado, exagerado, a esses espetáculos violentos, brutais, simuladores de combates guerreiros, procurando mesmo alguns a exibição de sangue, de sofrimentos, de tormentos físicos, de dores em outras vidas, homens ou animais, encontrava o grande pensador [Spencer] um dos sintomas da nossa regressão à barbaria, pois todos os prazeres, obtidos à custa de cenas tão cruéis, determinavam e denunciavam nos espectadores um dessecamento da simpatia (BARRETO, 1956, v. IX, p. 117).

Com efeito, a ideia do filósofo era a de que não se pode acreditar que tal tipo de diversão estaria apta a criar nas pessoas um estímulo

aos sentimentos de bondade, caridade, afeição ou piedade, muito menos um sentido geral de emoção de arte e de beleza. Barreto confirma a ideia de Spencer ao asseverar que as “nossas partidas de *football*” não podem ser vistas como divertimentos inocentes, uma vez que:

[...] revestem-se de uma fisionomia de briga, de rixa, de combate a valer entre os contendores, e os espectadores acompanham as peripécias do jogo com vaias e chufas, com aclamações e palmas, conforme o seu partido respectivo está perdendo ou ganhando. Às vezes, há pugilatos e, em outras, são respondidas as chufas e vaias com gestos e palavras pouco protocolares (BARRETO, 1956, v. IX, p. 118-119).

Para o cronista, o jornalismo da época possuía muita culpa no que tange à “propagação contagiosa dos *sports* violentos” entre os brasileiros, uma vez que os jornais davam importância desmedida a atividades como o futebol ou o boxe, reservando páginas e mais páginas repletas de veneração exagerada aos campeões esportivos, tal como se tais homens fossem “beneméritos da pátria e da humanidade”. Haveria, por certo, para ele, todo um jogo retórico condenável por parte do jornalismo em associação ao poder político, no sentido de consagrar importância heroica e de valor nacional a um esporte (o futebol) que a cada dia ganhava mais projeção entre as camadas pobres da população e, assim, contribuía para afastar os humildes dos assuntos verdadeiramente importantes para o homem brasileiro do início do século XX.

A questão do esporte (e, principalmente, o tema do futebol) ocupou bastante espaço dentro das preocupações de Lima Barreto enquanto jornalista. Ao longo de sua atividade nos jornais, ele produziu cerca de dezoito crônicas específicas<sup>5</sup> sobre o “problema”, bem como voltou a ele de forma indireta em outros textos. Posto que tais artigos foram publicados entre 1915 e 1922, pode-se inferir que Barreto via nisso um

---

<sup>5</sup> “O ideal” (1915); “Sobre o *football*” (1918); “Uma partida de *football*” (1919); “Vantagens do *football*” (1920); “O Haroldo” (1920); “Divertimento?” (1920); “Uma conferência esportiva” (1921); “Educação física” (1921); “Bendito *football*” (1921); “Como resposta” (1922); “Na Avenida” (1922); “Ainda e sempre” (1922); “Não queria, mas...” (1922); “O *football*” (1922); “O nosso esporte” (1922); “Novos ministérios” (1922); “As glórias do Brasil” (1922); “Herói!” (1922).

assunto de grande interesse, representando um tema recorrente em seus trabalhos até o fim de sua vida.

Em *Bagatelas*, os artigos “Não valia a pena” e “Um ofício da A.P.S.A.” são evidentemente dirigidos à elite jornalística do país, posto que sejam estruturados de forma extremamente irônica e com propensão a questionar o pretensioso tom altaneiro atribuído ao futebol em terras brasileiras. Barreto correlaciona o futebol aos esportes ditos violentos; estes, ele relaciona à ideia geral do culto ao físico para, por fim, ligar o culto ao físico à noção de militarização (ou seja: de embrutecimento das mentalidades, de atrofia do poder dialético dos povos, etc.). Espécie de “regresso à barbárie”, como afirmou Spencer, a educação esportiva é vista por Barreto como uma “preparação para a guerra”:

O mal do esporte está mesmo nisto, como mostrou Spencer; e é por isso que eu o combato, de todos os modos e feitios. Não posso admitir nem conceber que o fim da civilização seja a guerra. Se assim fosse, ela não teria significação. O fim da civilização é a paz, a concórdia, a harmonia entre os homens; e é para isso que os grandes corações de sábios, de santos, de artistas têm trabalhado (BARRETO, 2004, v. 2, p. 343).

Em “Um ofício da A.P.S.A.”, Lima Barreto faz referência à solicitação formal feita pela Associação Paulista de Sports Atléticos (A.P.S.A.) à Confederação Brasileira de Desportos (CBD) com vistas ao recrutamento de jogadores substitutos para três de seus melhores craques, os quais constantemente representavam o Brasil em jogos dentro e fora do país. Segundo a A.P.S.A., o fato de tais jogadores serem muito requisitados gerava um transtorno particular para os mesmos, pois estavam sendo prejudicados profissionalmente devido ao afastamento consecutivo de seus respectivos trabalhos. Vale lembrar que a própria A.P.S.A., pouco tempo mais tarde, iria se consolidar no país justamente como uma entidade entusiasta do profissionalismo dentro do futebol brasileiro.

Tratando o caso todo com enorme ironia, Barreto aproveita-se de tal ofício para discutir acerca do problema do futebol no Brasil, reafirmando o sentido de barbárie trazida por tal esporte à sociedade brasileira que, a cada dia, se afastava, mais e mais, da noção primeira de ordem e progresso rumo à ideia de desordem econômica, fanfarronice

política e caos intelectual. Num de seus textos, inclusive, ele lança a irônica proposta de que seja criado um novo ministério que atenda ao novíssimo gosto popular incrivelmente difundido entre as massas e a elite pensante do Brasil: o “Ministério do *Football* e outros esportes” (BARRETO, 2004, v. 2, p. 570).

Tema também recorrente em outras obras de Barreto, a questão do futebol encontra espaço certo ao lado de críticas do mesmo modo ferrenhas ao carnaval; tanto um quanto o outro são sempre entendidos como mecanismos fomentados pela elite política visando a bestialização das massas populares. Nessa perspectiva, dado o empenho particular e os anos de jornalismo gastos, especificamente com trabalhos acerca de temas recorrentes, pode-se afirmar que o “Eu acuso” limabarretiano funciona, de fato, como uma constante ferramenta que visa fazer despertar os homens de seu tempo; ele busca despertar os seus leitores de seu “sonho dogmático” calcado na verdade burguesa imposta diariamente pelos grandes jornais. Atada a tal verdade estão os elementos típicos da política do pão e circo, perfeitamente ilustrada pelos fenômenos do futebol e do carnaval.

## REFERÊNCIAS

- BARRETO, Lima. *Bagatelas*. São Paulo: Brasiliense, 1956. (Volume IX).
- . *Toda crônica*. Apresentação e notas de Beatriz Resende e Rachel Valença. Rio de Janeiro: Agir, 2004, v. 1.
- . *Toda crônica*. Apresentação e notas de Beatriz Resende e Rachel Valença. Rio de Janeiro: Agir, 2004, v. 2.
- DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento*: de Pascal a Sartre. Tradução de Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. Bauru: EDUSC, 2002.
- PÊGO, Natália César Costa de Matos. *Crimes passionais*: atenuantes X agravantes. Presidente Prudente: Faculdade de Direito de Presidente Prudente, 2007. (Monografia de Bacharelado)
- PEREIRA, Astrojildo. “Prefácio”. In: BARRETO, Lima. *Bagatelas*. São Paulo: Brasiliense, 1956. (Volume IX).

SAID, Edward. *Representações do intelectual*. As conferências Reith de 1993. Tradução de Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.



*Bene curris, sed extra viam: poetas satíricos  
mineiros (1962) de Eduardo Frieiro e a  
Caractérologie aplicada aos estudos literários*

Ednaldo Cândido Moreira Gomes



## INTRODUÇÃO

Em 1962, Eduardo Frieiro<sup>1</sup> publicou na revista *Kriterion*<sup>2</sup> um ensaio intitulado “Poetas satíricos mineiros”. Embora dele discordemos dos fins e dos meios, o ensaio é importante por três razões. Primeira, porque reaviva à universidade a tradição poética satírica de autores nascidos em Minas Gerais no período que se

---

<sup>1</sup> Sobre Eduardo Frieiro transcrevemos o verbete homônimo do *Dicionário biobibliográfico de escritores mineiros* (versão *ebook kindle*): “Eduardo Frieiro foi um intelectual de suma relevância no espaço cultural de Minas Gerais – mais especificamente em Belo Horizonte, onde viveu até o fim da vida. [...] Como bibliófilo e polígrafo, realizou intensa produção crítico-literária em diversas áreas, entre as quais Etnologia, Literatura, Filologia, Filosofia, História, entre outras, além de manter intenso contato epistolar com diversos intelectuais do Brasil (como Otto Maria-Carpeaux, Brito Broca, Ciro dos Anjos e Afrânio Coutinho) e do exterior [...] Publicou: *O club dos grafômanos* (1927); *O mameluco Boaventura* (1929); *Inquietude, Melancolia* (1930); *O brasileiro não é triste* (1931); *A ilusão literária* (1932); *O cabo das tormentas* (1936); *Letras mineiras: 1929-1936* (1937); *Basileu* (1935); *Os livros nossos amigos* (1941); *Como era Gonzaga?* (1950); *Poesia afro-antilhana* (1955); *Páginas da crítica e outros escritos* (1955); *O diabo na livreria do Cônego; como era Gonzaga e outros temas mineiros* (1957); *O alegre Arcipreste: e outros temas de Literatura Espanhola* (1959); *Feijão, angu e couve: ensaio sobre a comida dos mineiros* (1960); *O romancista Avelino Fóscolo* (1960); *Notas sobre João Ribeiro* (1960); *Torre de papel: motivos literários* (1969); *O elmo de Mambrino* (1971); *Encontro com escritores – livro póstumo* (1983); *Novo diário* (1986); *Poetas satíricos mineiros* (s/d). Em 1960, Eduardo Frieiro recebeu o prêmio Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras, pelo conjunto de sua obra – um total de 20 livros, entre romances, biografias, ensaios, textos de crítica literária e seu diário pessoal. Faleceu em Belo Horizonte, em 23 de março de 1982, cego, sem deixar filhos”. (DUARTE, 2010, verbete *Eduardo Frieiro*).

<sup>2</sup> A revista *Kriterion*, publicação do Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais, é a mais antiga do Brasil. Foi fundada em 28 de junho de 1947 e tem a missão de publicar pesquisa original e de alta qualidade em filosofia. A Revista está indexada, atualmente, em vários importantes catálogos internacionais, como o *Philosopher’s Index* (EUA), *MLA International Bibliography* (EUA), *Bibliographie de la Philosophie* (Louvain, Bélgica), *EBSCO* (Massachusetts, EUA), *SciELO* (América Latina), e nacionais, como o *CCN/IBICT* e o *Pergamum*. Publica, atualmente, três números por ano. Conceito *QUALIS/CAPES* periódicos: A1.

estende do Brasil Colônia à década de 1960; os quais encontram-se, ainda hoje, em circulação rarefeita. Segunda, porque versa de poetas satíricos e não da poesia satírica como um gênero epidítico de expressão retórico-poética. Terceira, porque traz à tona a *caractérologie* (caracterologia) franco-holandesa como um modelo explicativo potencial aos Estudos Literários.

Isto posto, pode-se mapear uma discussão metodológica que ficara ofuscada e intempestiva na teoria literária novecentista, a saber: a aplicabilidade/readaptabilidade da caracterologia franco-holandesa para o estudo da sátira, do humor ou da ironia. Neste artigo, pretende-se somente reaver parte dessa questão formulada pelo pensamento de Eduardo Frieiro a respeito da caracterologia nos Estudos Literários. Para isso, de modo subterrâneo ao argumento, situaremos a reflexão entre dois extremos: de um lado, a História Literária como narrativa modelar e fortuna problemática à crítica novecentista (LIMA, 1993; 2010); de outro lado, o modelo figurativo e explicativo retórico-poético, o qual é desprestigiado e ironizado como sendo uma literatura de matriz neoclássica do tempo de “Barões e Viscondes” (LOPES, 1978, p. 6).

Como polígrafo e professor universitário, a nossa hipótese é que Eduardo Frieiro pensara um caminho outro, interdisciplinar, para se compreender as manifestações literárias em torno da sátira, do humor e da ironia. Sua meta no ensaio *poetas satíricos mineiros* foi tracejar a investigação de um estado em que a observação, como uma evidência empírica, poderia estar vinculada à classificação e à definição manifesta. Em outras palavras, Eduardo Frieiro trouxera o enredamento da certeza dos Estudos Literários para o campo da teoria científica, ocorrência esta não menos instigante do que viera enunciado em ensaios similares.

#### DAS PREMISSAS OU PROLEGÔMENOS DE UM ENSAIO

Segundo Eduardo Frieiro, até 1962, muitas foram as incongruências e falíveis foram as distinções apresentadas para o satírico, o humorístico ou o irônico: “[...] As habituais distinções são em geral de natureza empírica, conseguintemente vagas e incertas”

(FRIEIRO, 1962, p. 539). Conquanto Eduardo Frieiro não especifique as “habituais distinções”, pode-se supor que faça referência parcial tanto à História Literária quanto aos trabalhos antológicos de Sud Mennucci (1934), Afrânio Peixoto (1936), R. Magalhães Júnior (1957; 2 ed. 1969) e Idel Becker (1961). Este último autor, inclusive, é citado como evidência de antologia profícua<sup>3</sup>.

Pois, considerando que a assertiva de vacuidade conceitual apontada por Eduardo Frieiro seja válida e que esteja articulada, de fato, a uma maneira de se representar e de se conceber o objeto em questão, continuemos a observar sua proposta de encerramento da querela terminológica.

Ainda assim, e mesmo através de juízos mais intuitivos do que discursivos e analíticos, quase sempre se reconhece, explicitamente ou não, a importância capital que a índole representa nas manifestações do artista e do escritor. São, pois, dos mais esclarecedores, neste particular, os intentos de explicação dos caracteres e dos talentos à luz de dados fisiológicos e patológicos cuidadosamente averiguados. (FRIEIRO, 1962, p. 539).

À vista desse léxico crítico, pode-se destacar a teoria metodológica subentendida neste trecho: “à luz de dados fisiológicos e patológicos cuidadosamente averiguados” (FRIEIRO, 1962, p. 539). Dizendo-o, depressa, logo na abertura do ensaio, Eduardo Frieiro vinculara seu argumento a um paradigma crítico cuja noção de autoria é histórico-biográfica e cuja força motriz encontrar-se-á, sobretudo, na tradição teórica hegeliana, a qual, por seu turno, manifesta-se pela máxima de que o conhecimento intelectual se estabelece pelo sujeito empírico.

---

<sup>3</sup> Da antologia *Humor e Humorismo, Paródias: poesia e versos*, de Idel Becker, pode-se apreender a tentativa de se recolocar em circulação os textos poéticos satíricos que revelariam, outrossim, a contraposição da tese de Ronald de Carvalho acerca da tristeza do povo brasileiro. Assim como fizera com a definição de humor, Idel Becker põe-se em relevo a tese e suas respectivas antíteses, criando assim um movimento dialético onde o leitor se depara com aforismos, *a priori*, aporéticos.

Por sujeito empírico, entenda-se o indivíduo social rastreável na sociedade civil: o autor<sup>4</sup>.

Todavia, a noção de autor veiculada por Eduardo Frieiro não está correlacionada, apenas, com a existência jurídica do ente humano e com a tradição filosófica hegeliana. Noutras palavras, Eduardo Frieiro não somente desconsiderara o modelo de explicação da História Literária, mas também descartara, como polímata atento à contemporaneidade acadêmica europeia, a saída retórico-poética do gênero epidítico<sup>5</sup>. Na realidade, a perspectiva de Eduardo Frieiro está articulada, fundamentalmente, a uma tendência analítica divulgada na Europa e nas Américas: a caracterologia franco-holandesa. Já aqui, contudo, nos defrontamos com uma questão importante de natureza interdisciplinar: por essa época, tornaram-se recorrentes os estudos psicológicos de personalidades políticas: como, por exemplo, a de Hitler por Walter Langer.

De maneira similar, encontram-se os estudos sobre os caracteres nacionais: como a de Mead sobre os norte-americanos; o de Schaffner sobre os alemães e o de Dante Moreira Leite sobre o caráter nacional brasileiro. Outro aspecto do argumento de Eduardo Frieiro a esse respeito que se deve ressaltar subvaloriza o texto poético e hipervaloriza o autor empírico. Dito de outro modo: dos poetas satíricos mineiros, ele pretendia destacar a permanência de uma estrutura psicológica factualmente reconhecível nos textos ficcionais. Por esse ângulo, parte do vocabulário técnico da *Caractérolgie* franco-holandesa<sup>6</sup> entraria em cena para auxiliar o crítico literário em sua tarefa de se estudar os textos satíricos, os irônicos ou os humorísticos.

---

<sup>4</sup> Apesar de o termo *autor* ser polissêmico, diferenciar-se-á, aqui, as terminologias apresentadas por Helena Carvalhão Buescu, no verbete *autor*, disponível em <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/autor/>. Acesso em: 05 dez. 2020.

<sup>5</sup> Descarta-se nesse argumento a fortuna crítica da sátira da geração de Alvin Kernan, posto que *The Plot of Satire* foi publicado em 1966.

<sup>6</sup> Método científico sistematizado por W.A. Pannenberg e divulgado pela crítica literária francesa. Sugere-se consultar: *La Caractérolgie et ses applications littéraires* de Suzanne Helein. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/384377>. Acesso em: 27 nov. 2020.

Com isso, pode-se corroborar, ao menos conceitualmente, que o *modus operandi* da História Literária fora parcialmente suplantado, e o seu crivo analítico deslocara-se do vetor político (nativista/nacionalista/modernista) para o vetor psicológico (à guisa do cientificismo da primeira metade do século XX). A essa altura, para se escrever crítica literária, a nacionalidade não importava efetivamente como critério de valor; não obstante estivesse, de fato, presente na delimitação do território de produção dos textos ficcionais: Minas Gerais<sup>7</sup>.

Em outras palavras, estamos diante de uma opção teórico-crítica que se demudara numa questão gnosiológica — conquanto se saiba que a atividade crítica nas ciências humanas seja indissociável da gnosiologia e da axiologia. Assim sendo, na perspectiva apresentada por Eduardo Frieiro, os fundamentos teórico-metodológicos necessários para se conhecer a tradição poética satírica mineira se entrelaçariam, deveras, a um sistema argumentativo técnico-científico: este, por sua vez, ajudaria a classificar e a definir a índole dos artistas e dos escritores. Por essa metodologia, dessarte, o texto poético ficcional associa-se a um campo científico destinado não só a mapear a estrutura psicológica do ser humano, mas também a fomentar caminhos interpretativos de sua inteligência criativa. Nessa perspectiva, seria possível ao crítico descrever aspectos “precisos” que influenciariam, grosso modo, na escolha estilística de uma personalidade A ou B. Noutras palavras, a propensão natural ou a índole de Ariano Suassuna seriam responsáveis, grosso modo, pela escolha do estilo cômico n’*O Auto da Compadecida*.

Assim sendo, pode-se acrescentar a respeito de os *Poetas satíricos mineiros* (1962) o seguinte:

1. Que para Eduardo Frieiro estudar sátira/humor/ironia na literatura significaria, sobretudo, estudar os mecanismos psíquicos do autor perquiridos no texto ficcional;

---

<sup>7</sup> A respeito do conceito de mineiridade – do qual discordamos de sua validade lógica e de seu potencial metodológico para se analisar a tradição poética satírica mineira – consultar: REIS, Liana Maria. Mineiridade: identidade regional e ideologia. In: *Cadernos de História*. Belo Horizonte. v. 9, n. 11, pp. 89-97. 1º sem. 2007. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoshistoria/article/view/2886/3141>. Acesso em: 15 dez. 2020.

2. Que a psicologia do autor empírico influiria, sobremaneira, nos recursos estilísticos utilizados em qualquer obra satírica/humorística/irônica;
3. Que parte das dubiedades conceituais dos Estudos Literários poderia ter sido sanada pela aplicação do método crítico da aludida caracterologia (*Caractérologie*) franco-holandesa.

Posto isto, compreende-se por que o paradigma histórico-biográfico de os *Poetas satíricos mineiros* promoveria, com efeito, a tradição satírica por intermédio da análise de caracteres e, por sua natureza inalienável, da psicologia dos autores empíricos. Os fins argumentativos de Eduardo Frieiro parecem-nos, hoje, prescrições que psicologizaram os textos ficcionais tornando-os objetos de um juízo de valor analítico. Noutras palavras, as formas psicológicas da sensibilidade do autor, bem como as categorias de espaço e de tempo, estão previamente determinadas por um *a priori* que singularizaria a atividade crítica, direcionaria o processo analítico, e determinaria o locus a ser ocupado pelos textos.

Em termos diretos: é um ideal dedutivo de objetivação<sup>8</sup> que se interessara pelo reconhecimento das “propriedades psíquicas fundamentais, observadas em testemunhos biográficos de escritores famosos” (FRIEIRO, 1962, p. 539). Essa afirmação não seria tão imponente:

1. Se não possuísse raízes na caracterologia franco holandesa;
2. Se não estivesse revestida de um vocabulário científico, o qual, com efeito, ainda não fora acuradamente apresentado;
3. Se dialogasse com outras tentativas de se aproximar a psicologia da literatura – a esse respeito, não se pode deixar de mencionar os estudos de Dante Moreira Leite sobre a relação entre a literatura e a psicologia.

---

<sup>8</sup> Acerca do conceito e de sua objetivação, consultar: BLUMENBERG, Hans. *Teoria da não conceitualidade*. Tradução e introdução de Luiz Costa Lima. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. Título original: *Theorie der Unbegreiflichkeit*.

## A CARACTEROLOGIE DE W.A. PANNENBORG E RENE LE SENNE

Após se apresentar o estado da questão, sigamos agora o decurso das relações entre a caracterologia franco-holandesa e o ensaio de Eduardo Frieiro (1962). De modo aparente, parece-nos que a caracterologia é, hoje, reconhecida como uma escola pertencente apenas ao estudo da personalidade. Sem adentrarmos no debate científico da questão – para o qual nos faltaria competência – nos defrontamos aqui com a dificuldade de se afastar a afluência entre Psicologia e Literatura proposta pelas reflexões de Dante Moreira Leite, a saber: *Psicologia e Literatura* (1964) e *O amor romântico e outros temas* (1960/197?).

No Brasil, especificamente, fora Dante Moreira Leite o responsável por analisar os processos de criação literária dentro do domínio da psicologia científica. Esse feito, a rigor, procurara sintetizar (e reexaminar) as relações existentes entre as ciências das reações (Freud; Jung; *Gestalt*) e as ciências poéticas ou criativas (da poesia, da prosa, do drama). Com isso, pretende-se dizer que o processo de criação literária – pensamento criador; propriedades textuais; inferência semântica da recepção – era compreendido de forma interacionista e provisória. Em outras palavras, a interação organismo-ambiente observada pela psicologia científica era responsável, sim, pela recorrência (até certo ponto) de temas e de estilos nas obras analisadas.

No entanto, isso não seria de forma alguma um fator preponderante e estável na economia literária. Em termos metodológicos, isso significaria dizer que qualquer abordagem do fenômeno literário que se propuser hegemônica, cometerá, a saber, um ato de autoritarismo analítico. Não fosse assim, tanto a atividade analítica quanto a atividade criativa estariam fadadas às interações previstas nos processos inconscientes (psicanalíticos) ou nos processos perceptuais (gestálticos) da atividade humana:

[...] embora possamos aceitar a descrição psicanalítica dos processos inconscientes – que, na realidade, coincide com a descrição de muitos poetas e cientistas –, bem como a descrição gestaltista dos processos perceptuais, não temos recursos para mostrar, de maneira adequada,



de que forma tais processos se unem em casos concretos. (LEITE, 2002, posição 4154, 1 edição eletrônica).

Conforme já mencionamos, o ensaio *Poetas satíricos mineiros* (1962) de Eduardo Frieiro, objetiva secundariamente, delimitar a fronteira pouco rígida entre estudos satíricos e humorísticos, bem como suplantar a confusão terminológica existente no léxico analítico do primeiro. Assim sendo, perguntamo-nos em que medida e sob qual fundamento teórico pode-se identificar essa diligência?

O afincio de Eduardo Frieiro de se revestir seu argumento com um invólucro científico europeu (especificamente franco-holandês), por certo, deixa transparecer o intuito de se afastar, por completo, de qualquer dubiedade conceitual existente nos Estudos Literários. O crítico chega a dizer, inclusive, que os estudos literários são mais propensos a juízos intuitivos do que analíticos. Afastando-se, idealmente, desse juízo intuitivo, ele desloca sua análise do texto ficcional para a índole do autor criador<sup>9</sup>. Por se tratar de uma passagem importante, persistimos em reproduzi-la: “[...] à luz dos dados fisiológicos cuidadosamente averiguados” (FRIEIRO, 1962, p. 539).

De acordo com essa teoria, poder-se-ia ter razões para afirmar que o significado dos poemas satíricos são atestáveis por uma verificabilidade extratextual, a qual, por suposto, traz consigo uma teoria pragmática elaborada sobre um tripé estruturado por: 1. Um princípio verificável (os caracteres do autor empírico perquiridos no poema satírico e na biografia textual). 2. Uma adaptabilidade a fatos antecipados (o perfil psicológico do autor empírico como *leitmotiv* genológico, isto é, como estrutura iterada na estilística dos textos). 3. Um favorecimento a fatores progressistas ou teleológicos (o mapeamento de perfis psicológicos de artistas como registros prévios de desígnios criativos).

Visto que neste ponto nos deslocamos para fora daquilo que era o argumento específico deste estudo e adentramos num outro

---

<sup>9</sup> Obviamente, que não se pode afirmar aqui a total exclusão do texto ficcional do horizonte interpretativo do método apresentado por Eduardo Frieiro – o que seria absurdo.

argumento, o do método; nos questionamos: o que significa para Eduardo Frieiro estar sob o crivo conceitual dos “dados fisiológicos”? Dito de outro modo: o que se entende por caracterologia (*Caractérologie*) e quais são as aplicações – e implicações – ao estudo da poesia satírica mineira?

A respeito da primeira indagação, a *American Association of Teachers of French* publicou um artigo intitulado *La Caractérologie et ses Applications Littéraires*<sup>10</sup> (1962). A autora, Suzanne Helein, propunha-se sanar uma lacuna, qual seja: divulgar a caracterologia (*Caractérologie*) às universidades americanas e apresentar-lhes o seu método crítico, a saber:

Malgré son rayonnement croissant en Europe, la caractérologie demeure très peu connue aux Etats-Unis. Cet article voudrait combler cette lacune en initiant le lecteur à la caractérologie et en attirant son attention sur les servies appréciables que cette discipline peut rendre à la critique littéraire (HELEIN, 1962, p. 146)<sup>11</sup>.

Conforme Suzanne Helein nos leva a crer, a *Caractérologie* pode ser resumida num axioma decursivo das estruturas psicológicas inerentes ao ser humano. Em outras palavras, do entimema metafórico anterior “*tel arbre, tel fruit*” passa-se para o “*tel caractère, tel ouvrage*”: quer dizer, da metáfora botânica recorrente na tradição erudita ocidental da história literária passa-se à causa científica da psicologia.

Se fora pior a emenda do que o soneto, não nos compete aqui esboçar o argumento. Cabe-nos, inicialmente, compreender que há nessa ideia uma tentativa de se demarcar um espaço conceitual (ou um referente prévio seguro) para as atividades poiéticas humanas. Tentemos explicar com um pouco mais de clareza: segundo Suzanne

---

<sup>10</sup> Observa-se que a data de publicação (1962) de *Poetas satíricos mineiros* e de *La Caractérologie et ses Applications Littéraires* é a mesma, o que nos sugere uma adequação teórico-metodológica de Eduardo Frieiro às novas abordagens do texto literário.

<sup>11</sup> HELEIN, Suzanne. *La Caractérologie et ses Application Littéraires*. In: *The French Review*, v. 36, n. 2 (DEC. 1962), pp. 146-151. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/384377>. Acesso em 05 out. 2020.

Helein, da mente de um escritor A com temperamento X não pode sair senão uma obra com as características genológicas e estilísticas correspondentes ao temperamento X.

Nesse sentido, por consequência, vida e obra se entrelaçam não por traços espirituais, históricos e idealistas, nem sequer por uma subjetividade romântica transcendental, mas sim por relacionamentos de fatores psicológicos fundamentais considerados positivos (se o escritor os possuir acima da média) ou negativos (se eles não estiverem evidentes no texto). Com efeito, há em tal entimema – e por extensão em tal método crítico – a certeza de que é possível rastrear nas obras artísticas<sup>12</sup> as estruturas psicológicas dos indivíduos de temperamento criativo<sup>13</sup>.

Na França, o primeiro intelectual a sistematizar essa metodologia e a divulgar as potencialidades desta ciência se chama René Le Senne (1882-1954). O estudioso, em seu *Traité de Caractérologie*<sup>14</sup> (1945), nos informa que a identidade estrutural do indivíduo é formada por caracteres (*Caractère*) sólidos e permanentes, que ao longo do tempo moldam nossa identidade. Esses caracteres são congênitos e opostos à personalidade (*Personnalité*); a qual, por suposto, na caracterologia está esvaziada de qualquer moral religiosa ou de qualquer noção teológica.

Em termos próprios dos estudos literários, pode-se afirmar que Le Senne nos ensina que a relação entre caráter e pensamento é similar à de forma (*Forme*) e matéria/assunto (*Matière*)<sup>15</sup>. Se assim proceder o

---

<sup>12</sup> Isso incluiria a literatura, a pintura, a música, o teatro, etc.

<sup>13</sup> Tendo em vista o contexto ético e ideológico ibérico de produção da poesia satírica luso-brasileira, não se pode deixar de mencionar, com efeito, a divergência existente entre uma teoria funcionalista e uma teoria escolástica acerca do corpo e da mente. Na primeira, nota-se que a mente é uma espécie de forma, enquanto na segunda a mente é um princípio vital do corpo.

<sup>14</sup> LA SENNE, René. *Traité de Caractérologie*. 7 ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1963. 660 p. Primeira edição publicada em 1945. A edição consultada foi publicada em Québec, e teve o título original alterado para: *La caractérologie franco-hollandaise: Eléments pour une critique et une interprétation philosophique*. Disponível em: [http://www.uqac.ca/Classiques\\_des\\_sciences\\_sociales/](http://www.uqac.ca/Classiques_des_sciences_sociales/). Acesso em: 12 mai. 2020.

<sup>15</sup> Estamos aqui a citar a caracterologia francesa e a traçar o caminho teórico percorrido por Eduardo Frieiro em seu ensaio. Todavia, não se pode deixar de

raciocínio, é conveniente, num sentido amplo, considerar a caracterologia como uma ciência dotada de um método crítico aplicável a diversas áreas e a diversas produções artísticas humanas<sup>16</sup>.

Assim o fazia, por exemplo, Le Senne ao coordenar a coleção *Caractères* da Presses Universitaires de France, que publicava, na década de 1960<sup>17</sup>, estudos caracterológicos aplicados às artes, à educação e ao direito. Em sentido estrito, no entanto, a caracterologia é o conhecimento dos caracteres que constituem a estrutura mental de um ente humano. Na tradição alemã, especificamente, a caracterologia corresponde também à maneira pela qual o ente humano reage ao que há de congênito em si mesmo.

Essa observação é importante para mostrar, sucintamente, que a exposição de Eduardo Frieiro acerca da tradição poética satírica mineira adquire uma dimensão *comum*, porque é algo que diz respeito ao domínio de uma coletividade. Os fins de sua argumentação, como já esboçado acima, não visariam unicamente a divulgar os textos dos poetas satíricos. A poesia satírica, inclusive, é apresentada apenas num volver de olhos. Eduardo Frieiro procura nos convencer de que por intermédio da caracterologia é possível alcançar, dedutivamente, as maneiras de agir e de pensar de uma determinada localidade. Assim, divulgava não somente os poetas satíricos nascidos em Minas Gerais à provação acadêmica, mas também submetia a eles um novo método teórico-analítico<sup>18</sup>.

---

mencionar a proximidade entre os estudos dos caracteres e a teoria clássica dos temperamentos, cujas raízes remontam ao *corpus hippocraticum*. Há de se destacar que essa teoria esteve relacionada, sobretudo, com o equilíbrio dos humores corpóreos, os quais, por sua vez, se relacionam com as condições de saúde, com a aparência física, etc.

<sup>16</sup> Nessa sequência expositiva, conforme dissemos, a poesia satírica passar-se-á de material obscuro (porque não conhecido de um grande público) à fonte científica que passa a atestar um conjunto de caracteres comuns aos homens criativos (porque entes poiéticos) nascidos em Minas Gerais.

<sup>17</sup> Talvez seja importante lembrar que, na França, as décadas de 1960-1970 foram profícuas às ciências humanas como um todo.

<sup>18</sup> Identifica-se o mesmo argumento teórico no texto, a saber: FRIEIRO, Eduardo. *Um satírico de batina*. In: *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 1963. Edição 21544.

Nesse sentido, aliás, a tradição mineira satírica se substancializara como sendo a própria vida cultural divulgada não somente pela palavra, mas também pela psicologia coletiva de um território. No Brasil, àquela altura, esta atitude crítica se concretizava, mais uma vez, como sendo uma tentativa de se colocar o cenário brasileiro a par do que se produzia como novidade intelectual em território europeu. Assim sendo, retomemos o texto *La Caractéologie et ses Applications Littéraires* de Suzanne Hellein para continuar o percurso e conhecer um pouco mais sobre as aplicações do método caracterológico.

Ao ater-se, sobretudo, à sistematização realizada por Le Senne, Suzanne Helein apresenta-nos os oito tipos de caracteres e os respectivos escritores<sup>19</sup> a eles correspondentes, a saber:

Émotifs-inactifs-primaires	EnAP	Nerveux	Ex. Baudelaire
Émotifs-inactifs-secondaires	EnAS	Sentimentaux	Amiel
Émotifs-actifs-primaires	EAP	Colériques	Diderot
Émotifs-actifs-secondaires	EAS	Passionnés	Claudel
Non-émotifs-actifs-primaires	nEAP	Sanguins	Voltaire
Non-émotifs-actifs-secondaires	nEAS	Flegmatiques	Condillac

---

<sup>19</sup> O termo *escritor* é utilizado pela autora em termos amplos, correspondendo a todos os indivíduos que são autores de obras literárias e/ou científicas. Parece-nos, também, que o vocábulo *satírico* é utilizado por Eduardo Frieiro num sentido amplo, talvez como tonalidade psicológica dentro da economia textual.

Non-émotifs- inactifs- primaires	nEnAP	Amorphes	Louis XV
Non-émotifs- inactifs- secondaires	nEnAS	Apathiques	Louis XVI

(Fonte: SUZANNE HELEIN, 1962, p. 147).

Nessa apresentação de Suzanne Helein, bem como na sistematização realizada pela obra de René Le Senne, o indivíduo, enquanto ente criador, não está, inclusive, totalmente determinado pela estrutura psicológica congênita, conforme destacara a tradição caracterológica alemã.

Em todos os autores consultados (W.A. Pannenburg, René Le Senne e Suzanne Helein), nota-se um grau de autonomia para o ente humano conseguir reverter as situações não previstas em sua herança caracterológica. Em outras palavras, há no fazer poético humano uma margem contingencial não antevista na estrutura descritiva registrada na tabela anterior e, da mesma maneira, apresentada pela ciência caracterológica. Esse grau de liberdade criativa é, por certo, limitado; por isso sua apresentação impõe-nos uma dúvida: seria a crítica literária de fundamentação caracterológica meramente uma reunião de deduções morfo-psíquicas extraídas e/ou aplicadas a textos e a autores empíricos?

Essa indagação nos remete, diretamente, a um segundo questionamento: até que ponto haveria a crença de que este método analítico suplantaria os métodos críticos tradicionais? Por tradicionais, justamente, pensamos na História da Literatura, na Crítica Literária e na Crítica Filológica. A resposta à primeira pergunta inclui, necessariamente, a resposta à dúvida complementar. Diz-nos Suzanne Helein:

Elle [caractérologie] se contente d'apporter un instrument nouveau dans le cadre d'une perspective traditionnelle : l'existence du cordon ombilical rattachant un auteur à son œuvre étant vérité acquise, la caractérologie littéraire raccourci surprenant tant par ses qualités descriptives qu'explicatives (HELEIN, 1962, p. 147).

Um novo instrumento analítico, de fato, relaciona-se com novos conceitos, novos modelos e novos procedimentos de pesquisa. Quais seriam, com efeito, os exemplos práticos desse método sistematizado pela crítica franco-holandesa?

A primeira atitude é buscar-se, antes de qualquer coisa, o “diagnóstico” do autor, mapeando exaustivamente o conjunto de caracteres que fundamentam sua personalidade (conforme apresentamos no quadro mais acima). Após valer-se desse conjunto de caracteres, o crítico reconhecerá nas obras ficcionais — no gênero, no estilo, nas cartas, nos diários, enfim, no conjunto material textual disponível — as estruturas psicológicas ali presentes: “[...] Après avoir découvert la formule caractérielle, dûment vérifiée au cours d’une psychographie minutieuse, on recherchera la projection du caractère dans l’œuvre”. (HELEIN, 1962, p. 148).

Após apresentar esse método dedutivo, a autora nos exemplifica a sua prática a partir de um estudo a respeito de Diderot: “Pierre Mesnard, l’un des pionniers de la critique caractérologique, a appliqué cette méthode au cas de Diderot, démontrant que ‘le caractère colérique de Diderot est la source commune de sa vie tourmentée et de sa production originale’”. (MESNARD apud HELEIN, 1962, p. 148).

Ora, com tal método de investigação, a gênese da obra ficcional e a possível singularidade de cada texto de ficção — incluindo, aqui, o gênero e o estilo adotados pelo autor — poderiam ser rastreados pela atividade crítica caracterológica. Além disso, a caracterologia propõe-se a explicar, em escala comparativa, afinidades e divergências entre autores, o que traria à tona motivos mais ou menos subliminares de querelas literárias provocadas pelos traços das personalidades autorais envolvidas.

Com efeito, já estamos diante do cerne do debate crítico de Eduardo Frieiro em torno da existência de uma tradição poética satírica em Minas Gerais. No entanto, antes de se prosseguir, é preciso identificar um outro aspecto a respeito da caracterologia que fora citado em *poetas satíricos mineiros* (1962). Trata-se, sobretudo, da obra de W.A. Pannenberg, *Ecrivains satiriques* (1939).

O *ECRIVAINS SATIRIQUES* OU A CARACTEROLOGIA  
APLICADA<sup>20</sup>

Em 1955, W.A. Pannenberg, um dos expoentes da caracterologia aplicada à literatura, escreveu *Écrivains satiriques: caractère et tempérament*<sup>21</sup>. A edição em língua francesa manifesta, *grosso modo*, algumas características relevantes, quais sejam: 1. Apresenta-se como um manual introdutório à caracterologia praticada na Holanda; às vezes, apontando e corrigindo até as divergências conceituais e metodológicas existentes entre ambas as escolas. 2. Reúne-se, num só livro, exemplos de aplicações do método caracterológico a escritores e a dramaturgos. 3. Mapeia-se e expõe-se dados estatísticos a respeito dos perfis humanos criativos<sup>22</sup>.

Ao que tudo indica, esse pequeno texto (95 páginas) somente circulou em Língua Portuguesa a partir da tradução francesa<sup>23</sup>, cuja

---

<sup>20</sup> *Beitrag zur Psychologie der tragischen Dramatiker: eine psychologische Studie, nach Heymans' Biographischer Methode bearbeitet* (1939), onde apresentara um estudo sobre as características psicológicas e a estrutura psíquica dos dramaturgos trágicos. Na visão de W.A. Pannenberg, os satirógrafos se opõem aos humoristas, na medida em que os primeiros possuem uma forte tendência ao egoísmo, enquanto os segundos são altruístas e benevolentes. Esses perfis, é verdade, são articulados a outros subgrupos que demonstram, na perspectiva da caracterologia, uma intrínseca [e para eles óbvia] ligação entre a estrutura psíquica e a obra literária. É possível que essa referência analítica, com efeito, tenha chegado ao Brasil somente por intermédio de W.A. Pannenberg e de Le Senne. Ambos os autores são exemplares na apresentação de traços psicológicos, ou ídolos comuns de escritores, que seriam rastreáveis tanto no texto como na vida empírica. A relação, como se percebe, é especular e causal. Os fins, como se pode antever, são científicos. Diante disso, cabe-se, apenas, indagar: o que significa para Eduardo Frieiro a referência de W.A. Pannenberg? Com certeza, como dissemos, ela significava atualização teórica e rigor científico na prática analítica literária.

<sup>21</sup> W.A. PANNENBORG. *Écrivains satiriques*. Paris: P.U.F., 1955. Coleção: *Caractères*. Prefácio de Le Senne.

<sup>22</sup> Os autores estudados por W.A. Pannenberg são: S. Butler; Ch. Churchill; D. Defoe; D. Erasme; N. J.F. Gilbert; N. Gogol; H. Heine; Montesquieu; Th. Murner; A. Pope; Quevedo y Villegas; Rabelais; L'Arétin; P.A.C. de Beaumarchais; Lord Byron; C.D. Grabbe; F. Grillparzer; F. Hebbel; L. Holberg; Victor Hugo; Ibsen; A.F.F. Kotzebue, Machiavel; Strindberg; Swift; Voltaire; Vondel.

<sup>23</sup> Como se sabe, originalmente, o livro fora escrito em língua holandesa.



publicação integra a coleção *caractères* da *Presses universitaires de France*<sup>24</sup>. Inclusive, essa tradução de 1955 é prefaciada por Le Senne e, estruturalmente, organiza-se em torno dos escritos de 27 autores satíricos de nacionalidades diferentes.

Nas páginas do livro, os caracteres dos autores são mapeados e distribuídos em dados estatísticos e porcentagens que nos fazem lembrar, hoje, uma exposição gráfica de ações da bolsa de valores. Se justaposta aos Estudos Literários, essa precisão expositiva nos faz pensar, com efeito, que nosso objeto de investigação (a ficção) talvez não seja inteligível por princípios verossímeis, mas sim por axiomas advindos de uma ciência certa — que provavelmente alcançaria os níveis de uma ciência infusa. É esta, inclusive, a crítica irônica de M. Chastaing<sup>25</sup> aos caracterologistas e a seu método crítico. Para esse estudioso, a fixa semântica conceitual e as exaustivas tabelas comparativas de W.A. Pannenburg nos guiam para um labirinto vocabular no qual não é possível distinguir com clareza onde começa a ficção e onde termina a empiria.

---

<sup>24</sup> A edição consultada, *Écrivains Satiriques: caractère et Tempérament*, é de 1955 e compõe a coleção *Caractères*, que faz parte da área de estudos *Caractérologie et Analyse de la Personnalité* coordenada por René Le Senne em Paris. Entre o campo acadêmico de atuação interdisciplinar desse método crítico estão a pedagogia, a literatura, o teatro etc. A título de curiosidade, seguem algumas referências bibliográficas da referida coleção: *Traité pratique d'analyse du caractère; Caractérologie des enfants et des adolescents, à l'usage des Parents et des Éducateurs; Le cas Diderot, étude de caractérologie littéraire*, etc.

<sup>25</sup> Para reedificar parte do debate acerca da Caracterologia, consultamos resenhas e artigos com juízos positivos ou negativos a respeito desta ciência. Aqui, destacam-se duas resenhas de juízos opostos. São elas: 1. M. Chastaing. *W. A. Pannenburg. – Écrivains satiriques. Paris, P. U. F., 1955, in-16, 97 pages. In: Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, T. 146 (1956), p. 570. Published by: Presses Universitaires de France Stable. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41088464>. Acesso em: 30 de abril de 2018. 2. SARANO, Jacques. Resenha: *W. A. Pannenburg, Écrivains satiriques, 1 vol. 14 x 19 cm. de 95 p., Paris, P. U. F., 1955. In: Les Études philosophiques*, Nouvelle Série, 11e Année, No. 3 (Juillet/Septembre 1956), pp. 517-518; Published by: Presses Universitaires de France Stable. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20842109>. Acesso em: 25 out. 2020.

	<i>Tableau 14</i>		
	Satir.	Humor.	Moy. Biogr.
	%	%	%
<i>Se comporter honorablement.</i>	21	85	42
<i>Hypocrite</i>	50	0	18
<i>Vérace, digne de foi</i>	0		23
<i>Ou non</i>	50		26
<i>Naturel</i>	14	75	5
<i>Affecté</i>	43	0	7
<i>Superlativisme</i>	57		12

(Fonte: PANNENBORG, 1955, p. 29).

Sem deixar de ser judiciosa, nossa hipótese não descarta em absoluto a formulação de Eduardo Frieiro e nem discorda da ironia de M. Chastaing a respeito da caracterologia e de suas pretensões universalizantes. Nessa declaração, pensamos que o ensaio de Eduardo Frieiro tão-somente tenha buscado inaugurar no Brasil a relação entre caracterologia e Estudos Literários concretizada por W.A. Pannenberg. Ao mesmo tempo, o ensaio sugeriu que a metodologia caracterológica estaria direcionada “mais” aos perfis de escritores satíricos do que aos textos ficcionais propriamente ditos:

Num livrinho traduzido do holandês ao francês, *Ecrivains satiriques*, W.A. Pannenberg, autor de trabalhos sobre a caracterologia de artistas e escritores, estudou o caráter e o temperamento de humoristas e satíricos [...] como *carácter*, entende-se na obra referida o que deriva das tendências congênicas individuais. Como *temperamento* considera-se a individualidade humana condicionada por determinações essencialmente somáticas, mais biotipológicas do que psicologicamente caracteriais. Tal a distinção, feita no caso, entre caráter e temperamento. (FRIEIRO, 1962, 539-540).

À vista dos estudos literários, continua Eduardo Frieiro a apresentar com familiaridade o método científico caracterológico ao campo acadêmico:

Pannenberg parte da obra muito conhecida de E. Kretschmer, *Estrutura do corpo e do caráter*, na qual o autor alemão opõe os humoristas, tidos por ele como ‘ciclotímicos’, aos satíricos, a seu ver ‘esquizotímicos’. A exemplo de Hazewinkel, que estabeleceu sobre 20 psicografias, baseadas em pesquisas biográficas, as propriedades mentais do tipo especial do humorista, – Pannenberg fez o mesmo com relação a 27 satíricos de renome universal: 7 alemães, 7 franceses, 6 ingleses, 2 holandeses, 2 dinamarqueses, 2 italianos, 1 russo e 1 espanhol (FRIEIRO, 1962, p. 540).

Como é possível conjecturar pela leitura dos fragmentos acima, a mera exposição do *corpus* estudado por W.A. Pannenberg é insuficiente tanto para Eduardo Frieiro sanar as divergências conceituais existentes no estudo da poesia satírica mineira quanto para inaugurar uma nova era metodológica para os estudos sobre a sátira, o humor e a ironia.

No entanto, o ensaísta julgara o vocabulário conceitual dos estudos anteriores, a tal ponto débil, que continuará a expor a proficuidade metodológica proveniente da caracterologia:

[...] “Examinados o caráter e o temperamento do humorista típico [...] com estas propriedades: ternura e sedução; estreiteza da consciência; predominância do altruísmo. (Ex: Cervantes). E no satírico? Avidez e agressividade; largueza de consciência; tendências antes de tudo egoísticas; emotividade elevada. (Ex: Quevedo) [...] “1. *Humour*, zombaria benevolente, o sentimento do risível num fundo de simpatia. A zombaria toca de leve a compaixão, sem o que não haverá humour [...] 2. *Sátira*, zombaria ultrajante, dura, sem caridade; o sentimento do risível num fundo de antipatia; predominância de celibatários. (Entram neste escaninho os sacerdotes urticários, de que nos ocuparemos adiante). O que há no *humour* de indulgência e de tolerância, falta na sátira. [...] Não seria, pois, interessante (aqui desejávamos chegar) estudar os satíricos e os humoristas brasileiros à luz da caracterologia, apoiada necessariamente nos testemunhos biográficos? (FRIEIRO, 1962, p. 540).

Essa última indagação de Eduardo Frieiro, a de que seria interessante estudar os satíricos brasileiros à luz da caracterologia, assentara o terreno para a exposição dos sete poetas plenamente satíricos mineiros que destacara das páginas da antologia *Humor e humorismo* de Idel Becker, são eles: Francisco de Melo Franco (1757-1823), Padre Silvério Ribeiro de Carvalho (1767-1847), Padre Correia

de Almeida (1820-1905), o autor de *Cartas Chilenas*, Plínio Mota (1876-1953), Djalma Andrade (1894-1977) e Vital Pacífico Passos (1905-1961):

[...] “Na bem-feita antologia de Idel Becker [...] figuram dez autores nascidos em Minas Gerais [...] Todos eles, à exceção de Bernardo Guimarães, Belmiro Braga, Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade, poetas dotados de veia predominantemente satírica [...] a estes podem juntar-se mais três: Domingos Simões da Cunha, de Paracatu; Manuel Xavier, da antiga vila do Tamanduá, atual Itapecerica, e Manuel Joaquim de Castro Viana, de São João del Rey [...] E falta ainda um, pelo menos: o Padre Antônio Ribeiro de Andrade [...] autor de poesias satíricas e epigramáticas, segundo a informação de Furtado de Meneses (*Clero mineiro*, I, 72), dizendo no entanto que nenhuma de suas produções chegou até nós”. (FRIEIRO, 1962, p. 542).

### À GUISA DE CONCLUSÃO

Como se vê na argumentação de Eduardo Frieiro, mantivera-se, assim, no ensaio *poetas satíricos mineiros* (1962) a noção de sujeito autoral como um sujeito empírico a ser descrito, *grosso modo*, por uma lei de identidade. Com isso, à medida que a índole de *um* passa a ser reconhecida no artefato ficcional inclui-se, do mesmo modo, a existência caracterológica do *outro*. Tentemos ser um pouco mais claros: onde existe A, B adquire automaticamente as mesmas características psicológicas. Em suma, A (autor empírico) e B (função autoral ou *persona*) são o que são e não serão outra coisa: isto é, um conjunto de características psíquicas à espera da descritividade científica.

À vista disso, Estudos Literários e Caracterologia se conectariam em prol de uma objetiva cientificidade. Deste modo, constrói-se discursivamente, é verdade, um saber *filosoficamente* evidente, um princípio da não-contradição, cuja força motriz traz a própria natureza do conhecimento: une-se o *fato* (a obra escrita) à crença de que ela seja *verdadeira evidência* (por ser produto de uma caráter psicológico natural cientificamente atestável). Essa evidência, deveras, poderá se repetir numa tradição satírica, quer dizer, no temperamento ou na

índole dos autores nascidos em Minas Gerais desde o século XVIII até 1962, data em que o ensaio de Eduardo Frieiro foi publicado.

Já aqui, contudo, nos defrontamos com a dificuldade comum aos Estudos Literários: engendrar o discernimento entre vida empírica e obra ficcional. Parece-nos que, na década de 1960, Eduardo Frieiro julgara necessário afastar-se da História Literária para se tentar uma via mais rigorosa e acertada: *auribus teneo lupum*.

## REFERÊNCIAS

- BECKER, Idel. *Humor e humorismo: paródias*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1961.
- BLUMENBERG, Hans. *Teoria da não conceitualidade*. Tradução e Introdução de Luiz Costa Lima. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. Título original: *Theorie der Unbegreiflichkeit*.
- BUESCU, Helena Carvalhão. Verbete autor. *E-Dicionário de Termos Literários* de Carlos Ceia. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/autor/>. Acesso em: 05 dez. 2020.
- CHASTAING, M. W. A. *Pannenberg. Écrivains satiriques*. Paris, P. U. F., 1955, in-16, 97 pages. In: *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, T. 146 (1956), p. 570. Published by: Presses Universitaires de France Stable. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41088464>. Acesso em: 30 abr. 2018.
- COSTA LIMA, Luiz. Uma fortuna problemática: a história a literatura no Brasil. In: Maria Eunice Moreira. (Org.). *Histórias da literatura: teoria e perspectivas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2011, v. 1, p. 123-132.
- COSTA LIMA, Luiz. *Auerbach e a história literária*. In: *Colóquio Letras/UERJ*. Rio de Janeiro. n. 129-130. p. 19-37. 1993.
- COSTA LIMA, Luiz. *A ficção e o poema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- DUARTE, Constância Lima (org.). *Dicionário biobibliográfico de escritores mineiros*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. 1 edição eletrônica.

- FRIEIRO, Eduardo. Poetas satíricos mineiros. *Kriterion*: Revista da Faculdade de Filosofia da Universidade de Minas Gerais. Belo Horizonte, v. 61-62. p. 539-583, jul. dez. 1962.
- FRIEIRO, Eduardo. *Um satírico de batina*. Correio da Manhã. Rio de Janeiro. Edição 21544. p. 10, 29 jun. 1963. Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842\\_07&pagfis=41149](http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pagfis=41149). Acesso em: 20 dez. 2020.
- HELEIN, Suzanne. *La Caractéologie et ses applications littéraires*. Disponível em: <http://www.jstor.org./stable/384377> . Acesso em: 27 nov. 2020.
- JUNIOR MAGALHÃES, R. *Antologia de humorismo e sátira*. 2 ed. Aumentada e Revista. Rio de Janeiro: Ed. Bloch, 1969 [1957].
- KERNAN, Alvin B. *The plot of satire*. New Haven: Yale University Press, 1965.
- LEITE, Dante Moreira. *Psicologia e Literatura*. São Paulo: Editora Unesp, 2003. 1 edição eletrônica.
- LEITE, Dante Moreira. *O amor romântico e outros temas*. São Paulo: Editora Unesp, 2007. 1 edição eletrônica.
- LOPES, Hélio. *A divisão das águas: contribuição ao estudo das revistas românticas Minerva brasiliense (1843-1845) e Guanabara (1849-1856)*. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia/Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978.
- MENNUCCI, Sud. *Humor*. São Paulo: Editora Piratininga, 1934 [1ª ed. 1923].
- PANNENBORG, W.A. *Écrivains Satiriques: caractère e tempérament*. Paris: Presses Universitaires, 1955.
- PEIXOTO, Afrânio. *Humour*: Ensaio de Breviário Nacional do Humorismo. Editora Cia. Nacional, 1936.
- REIS, Liana Maria. Mineiridade: identidade regional e ideologia. In: *Cadernos de História*. Belo Horizonte. v. 9, n. 11, p. 89-97. 1º sem. 2007. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoshistoria/article/view/2886/3141> . Acesso em: 15 dez. 2020.

- SARANO, Jacques. Resenha: W. A. Pannenburg, *Écrivains satiriques*, 1 vol. 14 x 19 cm. de 95 p., Paris, P. U. F., 1955. In: Les Études philosophiques, Nouvelle Série, 11e Année, No. 3 (Juillet/Septembre 1956), pp. 517-518. Published by: Presses Universitaires de France Stable. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20842109>. Acesso em: 25 out. 2020.
- SENNE, René la. *Traité de Caractérologie*. 7 ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1963 [1 ed. 1945].
- SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. *Dicionário de Conceitos Históricos*. São Paulo: Editora Contexto, 2012. 1 edição eletrônica.
- VAYSSE, Jean Marie. *Vocabulário de Immanuel Kant*. São Paulo: WMF Martins, 2012.

Entre a moral e o desejo: um estudo de *O*  
*agressor*, de Rosário Fusco

Patrick Araújo Pereira  
Marcos Vinícius Teixeira





## INTRODUÇÃO

Rosário Fusco de Souza Guerra foi um romancista, poeta, tradutor e crítico brasileiro. Conhecido pela sua participação ativa na criação da revista modernista *Verde* de Cataguases, nasceu em 1910, no município de São Leopoldo, em Minas Gerais. Órfão de pai, fora levado ainda criança para pequena cidade de Cataguases, onde posteriormente viria a se destacar dentro da Revista *Verde*. Fusco começa muito cedo a trabalhar para ajudar sua mãe, exercendo várias profissões como pintor de tabuletas, atendente de farmácia, bancário, sergente de pedreiro, inspetor e professor de desenho no ginásio municipal de Cataguases. Jovem e pródigo, logo ganha destaque nos meios literários da pequena Cataguases, colaborando com pequenos jornais locais como: *Mercúrio*, *Jazz Band* e *Boina*. Ademais, ficaria conhecido pelo seu papel elementar na elaboração e publicação da revista modernista *Verde*.

Fusco, considerado por Cardoso (2014) como uma verdadeira força da natureza, foi um dos mais jovens entre os criadores da revista; o que proporcionou-lhe grande atenção e participação ativa no movimento modernista brasileiro. Conforme Cardoso (2014, p. 93) “De personalidade irreverente e exuberante, Rosário Fusco de Souza Guerra contagiava a todos” conquistando grande amplitude no meio literário, como salientado em

A Revista Verde foi a melhor e mais conhecida das publicações modernistas do interior de Minas Gerais. Agradou a Mario de Andrade a paixão dos jovens daquela cidadezinha do interior, que não temiam em pegar à pena e se nivelarem a Shakespeare, Oscar Wilde, Verlaine ou Mallarmé (CARDOSO, 2014, p. 95).

A notoriedade da revista projetou seus membros no cenário modernista, apesar do seu curto tempo de duração. Ficou conhecida como a mais importante revista modernista do interior de Minas Gerais. A *Verde*, como demonstrado pelo seu *Manifesto Verde*, possuía dois pontos capitais nos quais se fundamentava, a liberdade e o nacionalismo. Dos seus participantes, Rosário Fusco ganha maior amplitude.

Dos componentes da Verde, Fusco foi o que mais se destacou em atividades arrojadas, sendo conhecido no meio como violador de normas, polemista e homem de talento notável, em todos os lugares pelos quais passou. Desabusado, franco, alegre, extrovertido, assimilava tudo, atendia com presteza, e fazia o intercâmbio das colaborações brasileiras e estrangeiras da revista, correspondendo-se frequentemente com os modernistas do eixo Rio-São Paulo-Belo Horizonte e interior. (MA-MEDE, 2008, p. 38)

Com a morte do integrante da *Verde*, Ascânio Lopes, em 10 de janeiro de 1929, encerraram-se as publicações da revista. Em 1932, Rosário Fusco muda para o Rio de Janeiro e inicia uma intensa atividade jornalística, atuando por vezes também como crítico. Forma-se em 1937, em Direito, pela Universidade do Brasil.

Seu reconhecimento chegou cedo, pois como assevera Cardoso (2014, p. 93) “o escritor era, como vulgarmente hoje se diz, uma verdadeira força da natureza. Sua trajetória, recheada de peripécias quase tão extraordinárias quanto o universo insólito que invoca seus escritos”. Seria seu próprio caráter e sua personalidade que dariam voz ao biografismo derredor da sua persona, sobre isso, comenta:

[...] não bastasse a ausência maciça de citações e estudos – silêncio que o torna ilegível –, os comentaristas se debruçam e se arriscam mais sobre suas lendárias noitadas de etílicos excessos que nos excessos literários que ele produziu nas madrugadas em claro, fazendo a sua ‘fisionomia intelectual’ ser um aglomerado anedótico. A fisionomia modificou-se com a calúnia e é mais pantomima carnavalesca e passageira que máscara mortuária para refrescar a lembrança: ingrata história que valoriza o mito e não dá o devido valor ao legado. (HEDEN, 2008, p. 14)

Ou como argumenta:

Mais tarde, Procurador Geral do Estado, no Rio de Janeiro, [Rosário Fusco] daria vazão a uma personalidade cosmopolita e boêmia. O anedotário em torno de sua dionisíaca figura, se lhe deu acesso à simpatia de alguns amantes do folclore e do biografismo, talvez tenha sido também responsável por sua ferina ironia, permanecer resguardada à galeria dos escritores malditos da literatura nacional. (CARDOSO, 2008, p. 12)

Deste período, são suas obras: *Poemas Cronológicos* (1928), que foi publicada juntamente com Henrique de Resende e Ascânio Lopes; e *Fruta de Conde* (1929). Posteriormente a mudança para o Rio de Janeiro e a formatura em Direito, publicou: *Amiel* (1940), *Vida Literária* (1940), *Política e letras* (1940), este último demonstrando um possível alinhamento ideológico com a ditadura Vargas. Envolvimento este que rendeu diversas críticas à sua biografia. Conforme arguido por Heden (2008) o elemento biográfico dominou, por vezes, o debate sobre o escritor e sua obra.

Posteriormente Rosário Fusco publicaria, em 1943, *O Agressor*, o romance de maior amplitude e pouco público; também publicou: *O livro de João* (1944), *O anel de Saturno* (1949), *O Viúvo* (1949), *Introdução à experiência estética* (1949), *Carta à noiva* (1954), *Auto da Noiva* (1961), *Dia do Juízo* (1961), e postumamente *A.S.A* (2003).

Quando Fusco concedeu uma entrevista ao Pasquim em 1976, foi definido como uma pessoa “dualística”, conforme Pasquim (1976, p. 10) “Fusco é místico terra-a-terra, o calmo-desafiante, o espiritualista-materialista, o malabarista do pensamento e, até o homem comum. Um dualismo perfeito, como convém a um romancista de sua estirpe.” Essa afirmação remonta à própria escrita fusquiana.

O conteúdo dramático da obra de Rosário Fusco também parece dar continuidade e emergir da agonizante busca de respostas para questões existenciais que desfaleceram e deixaram o homem cristão, católico, e mais precisamente no caso de alguns de seus personagens do sub-mundo, desamparados [...] A narrativa de Rosário Fusco apresenta, como a desses autores trágicos, uma discussão entre o pecado, culpa e punição, mas o faz por meio de um hibridismo de gêneros, transitando entre o trágico e o cômico, que na instância do narrador desestabiliza todo e qualquer discurso que se queira impor como salvação existencial de quem quer que seja.” Ou seja, remonta à uma tradição literária ampla e profícua. (CARDOSO, 2008, P. 13-14)

O *Enfant Terrible* de Cataguases, Rosário Fusco faleceu com 67 anos no dia 17 de agosto de 1977, vítima de um câncer e de um enfisema pulmonar. Fusco passou pela história da literatura brasileira à maneira dos seus escritos, sempre com aquela atmosfera de dúvida e

mistério. Esquecido tanto criticamente quanto editorialmente – o que já fora previsto pelo autor –, parecia prever este esquecimento:

Mofino autor de livros sem nenhuma significação especial, nesse ou naquele gênero, jamais consegui firmar uma clientela fixa (acho que nem mesmo flutuante) quando isso era possível, neste ou em qualquer país. Agora ignorado por leitores e editores, me resigno, humildemente, a ser, apenas, autor de títulos que nem aos íntimos revelo. [...] Nunca tive um livro publicado em 'bases comerciais'. Dada a mediocridade consciente do que eu faço, não ousou me oferecer a ninguém. Nem oferecer, nem insinuar... etcétera. Duas vezes, cometi tais fraquezas: me mandaram plantar batatas. De fato, rende mais e chateia menos. (PASQUIM, 1976, p. 11-13)

De jovem pródigo ao esquecimento editorial e crítico, Rosário Fusco deixou em seu legado uma obra misteriosa, vasta e hermética. Por vezes estudado, nesse ou naquele aspecto, Fusco mantém-se como força da natureza. O objetivo deste trabalho é entender a relação entre a obra *O Agressor*, de Rosário Fusco e a crítica à moral. Para tanto, utilizar-se-á como embasamento teórico os escritos de Nietzsche. Realizando uma leitura dos indícios da obra, entendendo-os como representação de uma vontade maior e suprimida do personagem, que desta forma oculta seus desejos e vontade, fazendo com que toda a trama baseie-se em indícios e boatos.

### *O AGRESSOR: DESEJOS E INDÍCIOS.*

Em *O Agressor*, tem-se uma narrativa indiciosa, que se realiza por intermédio de boatos e pela vontade do personagem David. Este, por sua vez, não se encaixa em nenhum arquétipo de vilão ou herói, sua vida é ordinária e extremamente sistêmica. David é o dínamo do romance. Sua paranoia faz com que acontecimentos, que ao primeiro momento parecem insignificantes, tomem dimensões capitais, levando o personagem a consequências extremas. Pela ausência de lugares variados, os acontecimentos ocorrem ou na pensão ou na chapearia, e, a própria natureza desses acontecimentos é banal.

Suas rezas são rezas de bobagem. Quando ora, pede a si mesma. Seu Deus é um deus de mentira: exige provas e bajulações, além de comerciar indulgências plenárias, que os relógios marcam, como se o tempo vogasse na eternidade. Ora, deve haver diferentes modos de servi-lo: sem o sacrifício da minha mocidade e carne. Não assassinarei uma e outra para agradar a Deus. (FUSCO, 1961, p. 87)

Em suma, é o fenômeno psicológico o fator mais importante, salvo algumas exceções. O relativismo assume a dianteira da trama. O romance inicia-se com David em seu quarto e termina no mesmo lugar. No primeiro momento tem-se um personagem comum e prestativo, que tenta ajudar sua quarteira – Amanda – na resolução de um caso amoroso com Nicolau. No entanto, David sente-se perseguido pelos demais e sua razão tende a ser cada vez mais crepuscular, ele tira conclusões cada vez menos lógicas dos fenômenos, muitas vezes guiado por uma espécie de força maior. Em seu percurso à lugar nenhum, David vive uma vida imaginária, colocando-se em todas as relações com os demais personagens.

É um personagem paranoico, egocêntrico e narcisista. O romance terminará de maneira memorável, respondendo à pergunta que se faz durante a trama: quem é o agressor? Interessa observar que David é o agressor, mas também é o agredido, pois ele é uma vítima de si mesmo, desta força superior que pode ser denominada como loucura. Há posto na economia d'*O Agressor* alguns questionamentos de natureza moral.

Como obra surrealista, como a classificou Antônio Candido, um dos seus pontos elementares é justamente este questionamento. O homem erige-se ao máximo da estrutura social, numa extrema individualização, fato esse que aprofundou o relativismo, seja ele de ordem moral ou não. Interessa observar que, ao elevar a subjetividade ao seu zênite, é comum que o relativismo assuma a dianteira, i.e., o que parece ser não é, e, o que é, não parece ser. Alicerçado nas ideias psicanalíticas, para o surrealismo interessa o que está por detrás do que vemos, sentimos e/ou pensamos. A obra de Rosário Fusco tem o mesmo princípio norteador, a busca pelo detrás.

Ademais, há uma natureza humana fragmentada e atomizada em *O Agressor*. Para demonstrar esta natureza, Fusco utiliza-se de um

narrador parcial e indicioso. Fenômenos à primeira vista dispersos, completam-se num interessante recurso estilístico adotado pelo autor, ao qual Antônio Candido denominou como teoria dos indícios. Observa-se que, por representar uma denominada crise dos valores da sociedade moderna, o Surrealismo adota uma posição inflexível quanto à moral cristã ocidental, e *O Agressor* (1943), bem como outro romance de Fusco, *Dia do Juízo* (1961), realizam essa crítica.

De certa forma, Nietzsche, com a crítica às estruturas do pensamento racional, dá início ao processo de desfalecimento da razão como princípio norteador das ações humanas. Logo, esta oposição de Nietzsche entra em confronto direto com os valores morais cristãos estabelecidos e regimentados na sociedade ocidental. Habermas também atribui a responsabilidade desse esgotamento da razão a Nietzsche. É o prenúncio do relativismo e a queda dos escólios religiosos como máximas para a vida.

A época moderna encontra-se, sobretudo, sob o signo da liberdade subjetiva. Essa realiza-se na sociedade como um espaço, assegurado pelo direito privado, para persecução dos interesses próprios; no Estado como participação fundamental, em igualdade de direitos, na formação da vontade política; na esfera privada como autonomia e autorrealização ética e, finalmente, referida a essa esfera privada na esfera pública como processo de formação que se efetua através da apropriação da cultura tornada reflexiva. Também as figuras do espírito absoluto e objetivo, vistas da perspectiva do indivíduo, assumiram uma estrutura em que o espírito subjetivo pode-se emancipar da naturalidade das formas de vida tradicionais. [...] No passado, a religião foi o selo inviolável posto sobre essa totalidade. Esse selo, não por acaso, rompeu-se. (HABERMAS, 2000, p. 121-122)

*O Agressor* é índice de um tipo de modernidade, que se compõe de fragmentos, na qual o indivíduo não galga nenhuma salvação ou significação existencial. O mundo onírico mistura-se com o mundo dos fenômenos – o que já fora proposto por Breton – numa tentativa artística de transfigurar a realidade em sonho e vice-versa. A ironia exerce um papel elementar, pois dela se auferem a crítica ao “real”. “Acredito na resolução futura destes dois estados, tão contraditórios na aparência, o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de surrealidade, se assim se pode dizer.” (BRETON, 1986, p. 49).

Nesta oposição buscar-se-á, demonstrar como o romance em análise busca questionar a moral por intermédio do recurso estilístico do autor, um ato velado, moralmente reprovável, e um desejo exposto condenado, dois pesos e duas medidas diferentes. O conceito e o fenômeno se opõem na obra, este choque, produz uma obra surrealista, o questionamento do que é real e realidade. Para o personagem, os acontecimentos maiores assumem papel secundário; em contramão, os fenômenos ordinários são capitais para David – a personagem principal. Como o narrador muitas vezes confunde-se com David, não há como saber quais são os acontecimentos de fato e quais fazem parte da paranoia do personagem.

No entanto, há personagens que fazem a ligação do significado dos fenômenos, mas, através de boatos. Em suma, tudo depende do que se pensa ser. Há uma inversão, o que dá dinamismo à trama não são os acontecimentos, mas sim, a forma pela qual os personagens relacionam-se com os fenômenos. A dualidade entre o desejo exposto e o ato velado permeia o debate moral que têm suas bases na teologia cristã. Conquanto, sentir desejo ou provocá-lo é denominado pecado, o ato finda por realizar-se de maneira velada, pois há o constrangimento moral por parte sociedade e da psique.

Isto observa-se claramente dentro do romance, que tem uma atmosfera extremamente sexualizada. Para Brenda, a moral em Kant está ligada à liberdade, com a famosa frase “Podes porque deves” (KANT apud BRENDA, p. 39). Isso implica numa concepção liberal de moral, como princípio elementar a ideia de liberdade<sup>1</sup>. Para Kant a moral independe da finalidade, ela não possui caráter utilitarista, mas sim, depende da vontade. Essa implicação qualifica moral como aquilo que parte do sujeito por intermédio de sua vontade, contudo, observa-se, que o caráter elementar da obediência é justamente o constrangimento – social ou psicológico.

---

<sup>1</sup> “É precisamente aí que se estriba o valor do caráter, que é moralmente, sem qualquer comparação, o mais alto, e que consiste em fazer o bem, não por *inclinação*, mas por *dever*.” (KANT, 2011, p. 26, grifo do autor). Demonstrando, mais uma vez, que para Kant o *dever* pressupõe o *poder*, pois só o homem “Ser racional” pode ser moral.

Em contradição direta com Kant, Nietzsche estabelece que a moral cristã é uma construção em si mesma, por isso tece uma crítica histórica à moral cristã em *Genealogia da Moral*. Com Nietzsche, o relativismo assume a direção da discussão moral, o que será um marco profundo na sociedade moderna. Ele enxerga a moral como uma construção psicológica e social, que, tomada como universal, tende a homogeneizar os homens. Em suma, para Nietzsche, o intento kantiano de imperativo universal acaba por assumir aspectos religiosos e, por conseguinte, suprimir a individualidade do homem.

Ademais, mostrar-se-á posteriormente os caracteres elementares da obra que compõem esta contenda acerca da moral cristã, que se realiza através de códigos e preceitos que se definem como tendo valor *a priori*. O que ficará óbvio é a crítica fusquiana realizada sobre essas estruturas culturais.

## EXPOSIÇÃO E VELAMENTO

Um dos fatores mais singulares d'*O Agressor* é a forma como o narrador age na trama, bem como em *Dia do Juízo* (1961), o narrador torna-se figura parcial e desmistifica seu papel de onisciente. Há claramente n'*O Agressor* uma “cumplicidade” entre o narrador e o personagem. Isso acentua o perspectivismo dentro da obra, fato que lhe dá uma atmosfera de mistério e caos existencial. Demonstra-se uma casualidade que se intenta compreender, inutilmente, por intermédio da *ratio*. A razão, então, é posterior ao fenômeno. Essa tentativa de justificar os acontecimentos é explicada em;

As representações que produzem um certo estado de fato foram mal interpretadas, como se fossem as causas desse estado de fato. – Na realidade fazemos o mesmo quando despertos. A maioria de nossos sentimentos vagos – toda espécie de obstáculo, de opressão de tensão de explosão no funcionamento dos órgãos, em particular o estado do nervo simpático – provocam nosso instinto de causalidade: queremos ter uma razão para nos encontrarmos neste ou naquele estado – para nos sentirmos bem ou mal. Não nos basta experimentar simplesmente o fato de sentirmos desta ou daquela maneira; não aceitamos esse fato – não adquirimos consciência dele – a não ser que lhe tenhamos condecorado uma forma de motivação. (NIETZSCHE, 2008d, p. 53)



O *Ser* busca entender os fenômenos de maneira geral, sem, no entanto, compreender as contradições comportadas pela racionalização deste fenômeno. Esse é um ponto pujante na obra de Rosário Fusco, a busca dos personagens em localizar-se num universo caótico. A saída escolhida por David – personagem d’*O Agressor* – é justamente esta, como se pode notar no decorrer do romance. Por exemplo, David pensa escutar “miados de gato” no sótão da chapelaria:

E, lá em cima, colando os ouvidos à parede, esforçava-se por ouvir. Com o valor, suave. Seus olhos pareciam dilatar-se, o corpo era uma coisa imóvel. Entretanto, do outro lado do tabique não vinham mais do que leves miados, parecidos com gemidos humanos. (FUSCO, 2000, p. 22-23)

Entretanto, esse fato está relacionado, presumivelmente, com a relação sexual dos seus padrões – Franz e Frederica. Um dos fatos simbólicos desta passagem é que David não contempla a cena, apenas a escuta, pois ela acontece de maneira velada. Após o fenômeno, que a princípio David não compreende bem – ou não quer compreender<sup>2</sup> –, ele usa a razão como tentativa de justificá-lo. Ora, como arguido por Nietzsche, a razão não demonstra a verdade, mas sim o que se pensa ser verdade. O mesmo ocorre a David, pois ele questiona “gato não fala, mas só pode ser fato”. De repente, entretanto, uma ideia relampejou-lhe: “e se fosse a senhora Frederica?” (FUSCO, 2000, p. 23). Apesar das contemplações lógicas exercidas por ele, David é impelido por uma força maior que o faz tomar determinadas conclusões sem o amparo lógico para tal<sup>3</sup>.

Como não há “fato” na economia da obra, apenas versões que constituem a realidade da trama, o perspectivismo do personagem afeta a realidade do romance. Ou seja, assume-se o perfeito relativismo que,

---

<sup>2</sup> David assimila à sua maneira os fenômenos, pois, não sabe lidar com sua sexualidade e nem com a de alhures. No entanto, o problema maior consiste que David não sabe lidar com a própria realidade objetiva, tornando tudo subjetivo e relativo.

<sup>3</sup> Vide a contenda com os vendedores de seguro que David pensa que são seus algozes e que teriam sido contratados pelo seu patrão Franz. Outro exemplo seria o relacionamento imaginário de David com sua vizinha Clara Schneider, outra ilusão do personagem.

apesar de garantir posição ao sujeito, não alcança um consenso sobre o que seria “real” ou devaneio no romance. Portanto, pensar na moral, no desejo, no velado e no exposto, dentro da obra, é pensar relativamente ao sujeito e/ou ao objeto. Por exemplo, o valor atribuído às cartas por Amanda, ao telefone por David, aos boatos pelo Porteiro e para Isaura. Ou seja, todo indivíduo passa a conhecer o mundo e se relacionar com ele à sua maneira.

O capítulo mais rico para realizar a análise d’*O Agressor* é o intitulado “Carnaval”. Nele David está na loja trabalhando e observa alguns fatores interessantes. Primeiro a prisão de uma moça que contemplava um bolo em uma vitrine. Acontecimento, diga-se de passagem, muito rico e simbólico. “A aproximação do carnaval modificava por completo a fisionomia da cidade.” (FUSCO, 2000, p. 17). Ora, o carnaval, como festa da revelação dos desejos e do encobrimento da identidade – pelo uso típico das máscaras – cumpre assim, seu papel na obra.

A moça presa, da qual não se sabe a identidade e nem por que ela foi presa, acaba sendo objeto de discussão, e todos estão interessados pela prisão da moça, menos David. Aparentemente ela foi presa sem motivo algum, no romance é descrito assim: “Ela vinha vindo. Em frente à vitrine, parou olhando um bolo enfeitado que estava exposto. Foi ajuntando gente, ajuntando e, quando menos esperava, recebia ordem de prisão. À toa.” (FUSCO, 2000, p. 20). A importância dessa passagem para o romance é capital. Ao mesmo tempo em que a moça é presa, David escuta os padrões em presumível ato sexual. A prisão da moça é comentada posteriormente por Franz:

– Há uma espécie de beleza humana que, sendo impudica, só serve para espalhar o pecado em derredor. Isto está na bíblia, não bem assim, mas em termos parecidos ou equivalentes. Porém, a própria bíblia afirma que o corpo humano, nu ou vestido, merece de todos o máximo respeito, por ser a coisa mais bela da criação. A tal jovem espalhava excitação e desejos: foi bem feito terem-na prendido. “Não fez nada”, argumentam. Mas, *quem provoca crimes também é criminoso*. (FUSCO, 2000, p. 25, grifo do autor)

Em síntese, a prisão da moça é a forma com a qual os demais personagens fazem a negação do desejo. O que leva Franz a realizar seu julgamento é a moral cristã, visto que o mesmo apoia-se em versículos

bíblicos. Provocar crime e ser criminoso não são relativamente a mesma coisa, mas a moral como ressentimento, negação do corpo, nihilismo negativo pressupõe que sim, o próprio romance fornece este questionamento: “Os atos é que revelam os crimes, não as intenções. Mas como acompanhar o princípio e o fim de uma intenção e denominá-la pecado, se uma coisa pode ser pecado para mim e não ser para outrem” (FUSCO, 2000, p. 102). A própria ideia de moral universal, que se regimenta na supressão das singularidades do indivíduo, não tem lugar em um universo relativístico.

A fórmula empreendida por Franz “excitação e desejo é igual a pecado”; no entanto, tem em si a sua própria negação, *contradictio in adjecto*, pois o desejo e a excitação produzidos não emanam da moça como força sobrenatural. Mas sim, são percepções dos outros personagens, eles a prendem por negarem os seus próprios desejos. Há também nesta passagem uma valorização do corpo como beleza estética da “Criação Divina”, contudo, entende-se o “belo” como inseparável do “bom”, i.e., a natureza do corpo humano é boa e deve ser respeitada. Contudo, se produz excitação e desejo deve ser condenada<sup>4</sup>.

Nesse trecho, há um dualismo mostrando que alguns conceitos carregam o contrário, sendo difícil entendê-los como valores por si mesmos. O referido crime, para Franz, é provocar desejos alhures. É, por conseguinte, o pecado visto pela perspectiva cristã ocidental, visto que o cristianismo tem como pressuposto negação do corpo e dos desejos<sup>5</sup>. Para Nietzsche, esses pressupostos cristãos consistem no erro, pois fundamentam-se em si mesmos e são desligados de sua realidade próxima. É no mesmo raciocínio que ele critica a forma com a qual Kant

---

<sup>4</sup> Um dos fatos que se percebe na leitura do livro II de Confissões de Agostinho, o caminho à “redenção” percorrido pelo filósofo passou pela negação das “coisas do corpo” em prol das “coisas da alma”. Em si, a negação do dever pelo cristianismo. Cf. AGOSTINHO, 1999, p. 61-75. E para maiores esclarecimentos acerca da negação da vida pelo cristianismo Cf. NIETZSCHE, 2008a, p. 89-90.

<sup>5</sup> “[...] bom seria que o homem não tocasse em mulher” (BÍBLIA, 1 Coríntios, 7;1) ou “Porque Deus não nos chamou para impureza, mas para santidade” (BÍBLIA, 1 Tessalonicenses, 4, 7). De acordo com Nietzsche (2008a) (2008b) o cristianismo é uma negação da “realidade” do dever, em suma, uma negação da vida em prol de valores metafísicos inexistentes.

busca uma moralidade sem interesses. Ademais, sua crítica é precisa quanto ao cristianismo. Como em *O anticristo*:

No cristianismo, nem a moral nem a religião têm qualquer ponto em comum com a realidade. Nada além de causas imaginárias (“Deus”, “alma”, “eu”, “espírito”, a “vontade livre” – ou até mesmo a “vontade não livre”); nada além de *efeitos* imaginário (“pecado”, “redenção”, “graça”, “punição”, “remissão dos pecados”. Um intercurso entre seres imaginários (“Deus”, “espíritos”, “almas”); uma ciência da natureza imaginária (antropocêntrica; ausência completa da noção de causas naturais); uma psicologia imaginária (nada além dos mal-entendidos sobre si, das interpretações de sentimentos gerais agradáveis ou desagradáveis, por exemplo, os estados do *nervus sympathicus*, por meio da semiótica da idiosincrasia religiosa e moral – “arrependimento”, “remorso”, “tentação do maligno”, “a proximidade de Deus”); uma teleologia imaginária (o “reino de Deus”, “o juízo final”, a “vida eterna”). – Esse universo de pura ficção se distingue com total desvantagem daquele dos sonhos, no fato de que este [sonhos] reflete a realidade, enquanto que aquele [cristianismo] falsifica, desvaloriza e nega a realidade. [...] esse universo de pura ficção tem sua origem no ódio contra o natural (–a realidade!–), é a expressão de um profundo mal-estar diante do real (NIETZSCHE, 2008a, p. 39, grifo do autor).

Esta ideia é frequente na obra do filósofo alemão. A crítica moral é um dos pontos basilares da filosofia nietzschiana. Ela é retomada de forma semelhante em *Crepúsculo dos Ídolos*, em que Nietzsche (2008d) traça um laço estreito entre a moral e a “fisiologia do erro” (NIETZSCHE, 2008d, p. 56), i.e., uma confusão entre causa e o efeito, ou entre a verdade e o que se pensa ser verdade. A religião faz parte deste processo, especificamente o cristianismo, visto por Nietzsche como “uma metafísica do carrasco” (NIETZSCHE, 2008d, p. 57). Acerca da moral também argumenta o seguinte:

O juízo moral tem em comum com o juízo religioso acreditar em realidades que não existem. A moral é somente uma interpretação de certos fenômenos, mas uma falsa interpretação. O juízo moral pertence, bem como o juízo religioso, a um grau da ignorância em que a noção da realidade a distinção entre o real e o imaginário não existem ainda, de modo que em semelhante grau a palavra “verdade” só serve para designar coisas que hoje chamamos “imaginação”. Aí está porque o juízo moral nunca deve ser tomado ao pé da letra: como tal sempre seria somente um contra-senso. (Sic) (NIETZSCHE, 2008d, p. 59)

Portanto, o juízo moral alicerçado na moral cristão ocidental, para Nietzsche, trata de um valor baseado em pressupostos vazios de uma *natureza imaginária*, ou seja, uma negação do que ele denomina como realidade. N’*O Agressor* o desconhecimento do personagem – David – a respeito dos seus próprios atos, velando-os, faz com que suas más atitudes sejam ignoradas, tanto por ele quanto pelo narrador. No último capítulo do livro, David ataca Amanda – sua quarteira –, tenta estuprá-la e rasga suas roupas com uma faca, porém, ele não recorda-se de estar com uma faca e nem mesmo contém-se diante dos relatos:

- E a faca, senhor David? Viram a faca, quando levaram Amanda para a Assistência.
- Faca? Assistência? A senhora está louca (FUSCO, 2000, p. 156).

David ignora, mentalmente, os atos que faz de maneira perversa e/ou cruel. Torna-os, assim, velados. O inverso ocorre com seus pensamentos de ordem moral, agir de maneira cruel para o personagem é mais leve do que pensar de maneira culposa, criminoso ou vexatória. Ademais, tanto a desconfiança quanto a suposta perseguição que ele sofreria pelo seu patrão Franz, no decorrer do livro, mostram-se infundadas. No entanto, David torna-se responsável pela morte do patrão, quando ao denunciá-lo injustamente diante da Associação (FUSCO, 2000, p. 129), acaba levando-o a um “fulminante ataque” (Idem, p. 130).

Portanto, a maioria dos atos velados chegam por intermédio de indícios e/ou boatos, atmosfera extremamente sexualizada do romance traz consigo a exposição do desejo, vide a referência dos “miados de gatos”, ou, o caso entre Amanda e Nicolau, caso esse de natureza amorosa. Amanda pede para que David interceda por ela, Fusco (2000, p. 9) “David logo compreendeu até onde poderia ser levado”. Neste evento, especificamente, que irá descambar Nicolau, demonstrando todo o seu desejo por Amanda, enquanto tenta estuprá-la – onde ninguém possa ver. O desejo dele é totalmente exposto:

Dentro da despensa, nu, da cintura para cima, Nicolau exibia à Amanda as tatuagens do ventre, das costas, do peito e dos braços, nas quais, encimando figuras como um envelope, ou um bonde, aparecia o

nome dela, ora escrito por inteiro, ora abreviado pelas iniciais (FUSCO, 2000, p. 123).

E Nicolau diz:

— Olhe — era a grosseira representação de um bonde —, é aquele em que te vi. Isto — apontava para o desenho do envelope — a primeira carta. Aqui — batia em pleno estômago, acima do umbigo — a segunda...

Mas no exato momento em que pretendia tomar Amanda à Força, a despensa era arrombada e imediatamente invadida pelo pessoal (Ibidem).

Esse trecho demonstra que o desejo de Nicolau precisa ser exposto e ele o faz por intermédio das tatuagens, levando à beira da sandice. Outro fator da economia da obra, é a referência aos “olhos” para demonstrar o desejo, seja “dos olhos de certos gatos” (FUSCO, 2000, p. 66) ou no momento em que:

[...] senhoria traduziu estes restos de frases por movimentos práticos de ostensiva e eficiente licenciosidade. E como comunicasse a sua desconfiança do que se estaria passando ao primeiro dos acompanhantes — este ao vizinho imediato e assim sucessivamente —, ao penúltimo a *metáfora* chegava tão deturpada que o último já podia até *ver* a cor dos olhos do casal encerrado na despensa (Idem, p. 122-123, grifo do autor).

Os olhos servem muitas vezes no romance para demonstrar algum aspecto subjetivo, libidinoso, execrável e amoral; bem como para transmitir alguma ideia ou vontade. Neste caso específico, os demais hóspedes da pensão já podem “ver os olhos do casal”, pois imaginam o que esteja acontecendo de maneira velada. Os olhos para eles são a representação dos atos que presumivelmente estejam ocorrendo.

Os “atos” sexuais também são importantes para entender a trama, pois eles nunca ocorrem de maneira convencional — isso quando eles não ocorrem, vide a presumível impotência sexual de Franz. Entre estupro, ou seja, o desejo do agressor de maneira mais expositiva possível; atos sexuais reprováveis moralmente, com a presumível traição de Clara Schneider; e o sexo velado feito no sótão da chapelaria por Franz e Frederica. Tudo isso, demonstra à maneira nada convencional

da trama, também almejam a busca de uma verdade maior e ontológica. Em um mergulho no mundo onírico, Rosário Fusco tenta demonstrar o “por detrás” dos relacionamentos interpessoais.

No momento em que David tenta estuprar Amanda, também liberta seu desejo; não por ela, mas por Clara Schneider. David presencia Clara com seu amante e os ataca violentamente, mas elege diversas desculpas quanto ao acontecimento. Ele transfere seu desejo por Clara para Amanda. O autor deixa claro diversas vezes: “Estava falando com Clara” (FUSCO, 2000, p. 149, grifo do autor), no momento em que dialogava com Amanda. A tentativa de estupro é consequência desse desejo ébrio que ele alimenta: “Chegando à casa, ao acender a luz, viu que Amanda se movia na cama. Não se conteve: dilacerou-lhe, furioso, as vestes” (FUSCO, 2000, p. 152).

Inicialmente no romance tem-se um conglomerado de atos velados. Já no decorrer, o recurso estilístico do autor, que escreve por indícios, leva a exposição desses atos e do desejo do personagem. O ápice desse desejo, que David realiza, é o momento em que transfere para dona da pensão toda sua raiva da sociedade e dos demais personagens: “Calmamente, então, David fecha a porta com a chave. E, ao fazê-lo, a senhoria pôs-se a gritar, mas era tarde: como se executasse algo premeditado há séculos, David começou a esmurrar, no rosto da proprietária, todas as caras – de homens, mulheres e crianças – que conhecia” (FUSCO, 2000, p. 158).

## CONSIDERAÇÕES

Fusco (1961, p. 155) “Logo, o humano deve significar racional? Boa piada. Mas, que segredo da consciência de cada um (julgadores e julgados, absolvidos e condenados) resistirá à prova do juízo final?” Q.E.D., o personagem no romance de Rosário Fusco vive de maneira dualista. Dividido entre pecado e desejo, sonho e realidade, perversidade e ingenuidade; David segue sua paranoica jornada. No entanto, não há objetivo maior, a não ser a realização ou contemplação do desejo – vide o caso dos estupros, ou a transferência do desejo para os indícios, ou mesmo a negação do desejo através da prisão da moça no

capítulo “Carnaval”. O dualismo reflete a visão surrealista do romance, o que dificulta de veras sua leitura.

A oposição entre ato velado e desejo exposto se faz pelo estilo do autor, numa atmosfera extremamente sexualizada que vela os atos em si, mas dá voz aos boatos e/ou indícios que servem de ligação entre os fenômenos da trama. Conclui-se que, ao opor desejo e ato, invertendo a lógica de exposição de ambos, o autor almeja criticar as esferas sociais que denominam como pecado ou desejo, demonstrando que não se compreende o desejo por ser; o intento maior do romance é demonstrar o que há por trás dos conceitos, o que é feito com maestria.

A crítica nietzschiana, tanto à moral kantiana quanto à moral cristã, vem no mesmo sentido, demonstrar que os valores morais não podem e não devem ser alicerçados em si, pois não se tratam de valores apriorísticos, mas sim de valores de determinada época. Como demonstrado por Habermas (2000), com esse movimento, Nietzsche torna-se o demiurgo do relativismo moral. Nesse âmbito, a dualidade entre o conceito kantiano dos valores *a priori* e o conceito de devir de Nietzsche é demonstrado involuntariamente pelo romance. Ou seja, a oposição entre um conceito que nasce de uma vontade livre e que se elege como universal e *a priori* e uma ideia que tenta demonstrar que existe algo além da compreensão do que se entende por moral, desejo e dever.

Q.E.D., demonstrar que um ato é justificado *a posteriori* e não parte de uma vontade livre *a priori* e que, o próprio conceito de vontade livre padece quando posto à prova, é tanto o intento fusquiano quanto nietzschiano. Portanto, conclui-se que questões maiores existem no romance de Rosário Fusco. Ele as trabalha de maneira irônica e quase sempre ácida. Toca em conceitos caros a toda humanidade como desejo, moral, dever e vontade. No romance, estes conceitos são demonstrados de maneira fragmentada e relativística, para buscar uma verdade ontológica e/ou psicológica maior. Esta é a proposição de Fusco e, de certo modo, do próprio Surrealismo como movimento. Para tanto, *O Agressor* é um romance repleto de mistério, em que a lógica de um mundo absurdo domina as relações entre os personagens. A banalidade da existência é elevada ao máximo e o sujeito objetiva-se, por quanto, coisas e objetos subjetivam-se. Um movimento



natural da modernidade burguesa que busca suprimir a individualidade do sujeito, tornando-o parte da massa cinza das cidades, e onde o objeto se transmuta e ressignifica os princípios de utilidade para tornar-se, não mais um bem, mas sim um objetivo.

## REFERÊNCIAS

- Bíblia, Português. *Bíblia Sagrada*. Tradução de João Ferreira de Almeida. 4. ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2013.
- BRENDA, Julien. *O pensamento vivo de Kant*. São Paulo: Martins Editora, 1961.
- BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução de Luiz Forbes. São Paulo: Brasiliense. 1985.
- \_\_\_\_\_. *Nadja*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- CANDIDO, Antônio. Surrealismo no Brasil. In: CANDIDO, Antônio. *Brigada Ligeira*. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004, p. 96-99.
- CANDIDO, Antônio *et al.* *A personagem de ficção*. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2018.
- CARDOSO, Cassiana Lima. A vanguarda que veio da província. *Revista A!*. n. 2, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Dia do Juízo: ironia e tragédia nos infernos de Rosário Fusco*. 2008. Tese (mestrado em literatura) – Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
- FARIA, Daniel. Uma história em tempos dilacerados: A vida acidentada de Rosário Fusco. *Revista de história e estudos culturais*, v. 8, n. 2, 2011.
- FUSCO, Rosário. *O agressor*. Rio de Janeiro: Bluhm, 2000.
- \_\_\_\_\_. *A.S.A.*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Dia do Juízo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961.
- \_\_\_\_\_. Rosário Fusco: o escritor brasileiro é um supercamelô. *Pasquim*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 351, p. 10-15, 1976. (Entrevista concedida a Ronaldo Werneck e Joaquim Branco).

- HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade: doze lições*. Tradução de Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000, col. Tópicos.
- HEDEN, Anthony. *Rosário Fusco e o Estado Novo*. 2008. Tese (mestrado em literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, 2008.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. São Paulo: Nova Cultural, 1999. Coleção Os pensadores.
- KANT, Immanuel. *Fundamentação da Metafísica dos Costumes e Outros Escritos*. Tradução de Leopoldo Holzbach. São Paulo: Martin Claret, 2011.
- KANT, Immanuel. Princípios Fundamentais da Metafísica Moral. In: BRENDA, Julien. *O Pensamento Vivo de Kant*. São Paulo: Martins Editora, 1961.
- MAMEDE, Anice. *Aspectos surrealistas em O Agressor de Rosário Fusco*. Cataguases: Francisca de Souza e Peixoto, 2008.
- NADEAU, Maurice. *História do surrealismo*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- NIETZSCHE, Friedrich W. *Aurora: Reflexões sobre os preconceitos morais*. Tradução de Paulo César de Souza. 1 ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2016.
- \_\_\_\_\_. *O Anticristo*. Tradução de Antonio Carlos Braga. 2. ed. São Paulo: Escala, 2008a.
- \_\_\_\_\_. *A genealogia da moral*. Tradução de Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Humano demasiado humano*. Tradução de Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2008b.
- \_\_\_\_\_. *O crepúsculo dos ídolos*. Tradução de Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2008d.
- PAES, José Paulo. O surrealismo na literatura brasileira. In: *Gregos e Baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 99-114.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto e contexto I*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- RUSSEL, Bertrand. *História da filosofia ocidental: a filosofia moderna*. Tradução de Hugo Langone. v. 3, 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

- SANT'ANA, Rivânia Maria Trotta. *O movimento modernista Verde, de Cataguases-MG: 1927-1929*. Cataguases: Empresa Instituto Francisca de Souza Peixoto, 2008.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *As dores do mundo: o amor – a morte – a arte – a moral – a religião – a política – o homem e a sociedade*. Tradução de José Souza de Oliveira. São Paulo: EDIPRO, 2014.
- STEINER, George. *Aqueles que queimam livros*. 3. ed. Belo Horizonte: ÂYINÉ, 2018.
- WELLISCH, Cecília Gusmão. *Rumor de arquivo: romance e contágio*. Rosário Fusco, c'est la vie!. 2013. Tese (doutorado em literatura) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.
- WERNECK, Humberto. *O desatino da rapaziada – Jornalistas e escritores em Minas Gerais (1920-1970)*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- WILLER, Claudio. Prefácio. In: BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução de Luiz Forbes. São Paulo: Brasiliense. 1985, p. 7-21.

Entre o humor e o insólito: um estudo de *O capote do guarda*

Marcos Vinícius Teixeira



## INTRODUÇÃO

Novela criada coletivamente por sete escritores e publicada originalmente em um jornal mineiro, o antigo *Estado de Minas* dirigido por Mário Brant, no início dos anos 1920<sup>1</sup>, *O capote do guarda* sobreviveu ao tempo e resiste à leitura atual, embora hoje não se possa ler os seus cinco primeiros capítulos, que possivelmente se perderam. Os autores Carlos Góis, Ernesto Cerqueira, Laércio Prazeres, Berenice Martins Prates, João Lúcio, Aníbal Machado e Milton Campos, que assinam a obra, redigiram capítulos breves, independentes, mas relacionados, que constituem o enredo. Pedro Nava nos informa que Mário Brant pode ter sido o autor do primeiro capítulo. No enredo há um mistério relacionado à morte do tipógrafo Antônio Prestes e o curioso desaparecimento do capote de um guarda civil.

Como principal suspeito temos o major Cardoso, personagem da tradicional família mineira, que é intimado a depor sobre o caso e vive dias de verdadeiro tormento até a sua resolução. Além do mistério relacionado ao crime, que vamos tentando decifrar a cada capítulo, uma narrativa ágil e marcada pelo humor se mantém presente praticamente o tempo todo na obra. Mas, sendo escrita por várias pessoas, é natural que o humor apareça particularizado, diferente em cada autor, aparecendo de forma pontual e burlesco em alguns textos, agindo de forma mais estrutural e integrado à narrativa em determinados capítulos, e ocorrendo associado ao insólito no caso particular de Aníbal Machado. O propósito deste artigo é estudar a presença do humor em *O capote do guarda*, observando-se as suas variações. Pedro Nava, a quem devemos a permanência da obra, por tê-la resgatado e conservado, ressalta em *Beira-mar* esta característica, avaliando ainda a possibilidade de a novela ser considerada uma produção pré-modernista:

Forçando um pouco podemos considerar como manifestação pré-modernista a publicação, no primeiro *Estado de Minas*, do romance em folhetins *O Capote do Guarda*. Sua urdidura, pelo que contém de blefe, de insólito, de inesperado, suspense e mistura do macabro ao burlesco

---

<sup>1</sup> Em estudo anterior, demonstramos a possibilidade de a obra ter sido publicada em 1921 e/ou 1922. Cf. TEIXEIRA, 2020, p. 233-235.

— não se parece nada com a literatura convencional<sup>2</sup> (NAVA, 2003, p. 105).

Só recentemente a obra foi reeditada, tendo sido publicada em quatro número da Revista da Academia Mineira de Letras. Não ganhou ainda, todavia, uma edição em livro. Por ter permanecido muito tempo inacessível aos leitores e críticos, sua avaliação foi dificultada, mas começa agora a ser realizada. Pedro Nava relaciona a aparição da obra no jornal à mesma época em que se “definiam os futuristas de Belo Horizonte” (NAVA, 2003, p. 105).

No entanto, não se trata propriamente de uma obra elaborada pela geração mais jovem da cidade. João Lúcio Brandão (1875-1948), o mais velho, tinha cerca de 46 anos e outros dois já contavam com quarenta anos ou mais. O mais jovem, Milton Soares Campos (1900-1972), possuía cerca de 21 anos na época. Tratando-se de uma cidade que possuía apenas 55 mil habitantes em 1920, é possível supor que as pessoas interessadas em literatura se conhecessem e mantivessem contato. Carece-se, no entanto, de informações acerca de uma ideia de grupo, em relação à novela *O capote do guarda*, que talvez não tenha existido como os diversos agrupamentos de escritores que surgiram nesta época em vários lugares do país.

A novela coletiva apresenta uma linguagem clara e enxuta, numa época em que o decorativismo ainda era uma característica forte nos estilos dos autores, o que fez José Paulo Paes classificar a literatura da época como *Art Nouveau*. Característica presente em todos os capítulos da obra, a linguagem talvez passe despercebida pelo leitor que não considere a perspectiva diacrônica. Não há, no entanto, fragmentação ou descontinuidade na construção literária. O humor e a ironia se fazem presentes, inclusive como uma forma de criticar a cidade de Belo Horizonte, que, sendo uma capital nova, guardava uma herança cultural provinciana e ainda aguardava pelo crescimento. A obra também

---

<sup>2</sup> Pedro Nava e Aníbal Machado utilizam o termo romance para referirem-se à obra. Com a publicação de *O capote do guarda* pela Academia Mineira de Letras nos anos de 2005 e 2006, pôde-se perceber que, mesmo incompleta, não corresponde ao gênero em questão. Adotamos o termo novela, que consideramos mais adequado.

pode ser compreendida como uma crítica ao tempo histórico vivido, aos privilégios comuns na primeira república, desnudando uma sociedade que vivia de aparências e se mantinha ligada ao jogo de recomendações estabelecido pelos coronéis, isto é, pelos políticos e poderosos da época.

Nesse sentido, *O capote do guarda* pode ser relacionado ao que Alfredo Bosi considerou como pré-modernismo: “Creio que se pode chamar pré-modernista (no sentido forte de premonição dos temas vivos em 22) tudo o que, nas primeiras décadas do século, problematiza a nossa realidade social e cultural” (BOSI, 1975, p. 343). Por outro lado, a obra apresenta características que permitem situá-la como pertencente às primeiras manifestações modernistas do estado de Minas Gerais, possuindo importância particular para cada um dos escritores que dela participaram.

#### O HUMOR E O INSÓLITO NO CONTEXTO DA PRIMEIRA REPÚBLICA

Como manifestação literária em sintonia com início do Modernismo brasileiro, uma grande novidade, talvez, esteja justamente no projeto do livro, de se construir uma ficção de forma coletiva, nitidamente despretensiosa, e que talvez, por isso mesmo, tenha sido capaz de registrar a própria época de maneira ágil e saborosa. O projeto da obra, nesse sentido, articula os seus integrantes em um grupo, ainda que este não tenha se constituído antes ou sobrevivido após a sua publicação. A linguagem cristalina e a presença do humor na maioria dos textos unificam a obra e distanciam o projeto do livro do universo pasadista que vinha existindo nos periódicos de Minas Gerais.

Humberto Werneck, que reconhece relevo maior nos textos escritos por Aníbal Machado, também destaca a presença do humor na novela coletiva:

O capítulo XII de *O capote do guarda* é ambientado em Belo Horizonte nos dias da gripe espanhola, em 1918. Descrita por Aníbal Machado, a tragédia aparece amenizada por um toque de humor e surrealismo [...]. Não falta humor, igualmente, no capítulo XVIII, o penúltimo do livro, no qual Aníbal descreve uma festa — animada, entre outros foliões, por

um pianista calvo chamado Melenas e por um certo João Tempero, do Comissariado de Pilhérias, que pelo menos no nome já sugere João Ternura, personagem-título do romance a ser iniciado poucos anos mais tarde (WERNECK, 2012, p. 62).

No processo de dessublimação pelo qual passou o modernismo brasileiro, sabemos hoje que o humor e a ironia tiveram papel importante e chegaram a se constituir uma marca do período. Mesmo Mário de Andrade, que em sua correspondência tecia críticas ao poema-piada e ponderações ao uso do humor, utilizou-o amplamente. O humor também está presente em obras de escritores como Oswald de Andrade, Raul Bopp, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, dentre muitos outros. Antônio Candido, no artigo “Os dois Oswalds”, afirma:

[...] uma das grandes lições do nosso modernismo foi o papel profilático, regenerador e humanizador do humorismo. “O claro riso dos modernos” (título de um artigo de Ronald de Carvalho) operou prodígios de higiene mental e social, caracterizando os grupos esteticamente coerentes, enquanto os escritores mais convencionais se revestiram de uma seriedade pouco séria que deve ter contribuído para levá-los a posições reacionárias a partir de um modernismo equivocado. Na literatura brasileira dos nossos dias há notória e lamentável decadência do humor, que agora só é cultivado pelos humoristas propriamente ditos, deixando de ser a brilhante senha que foi para tantos escritores avançados do período entre as duas guerras (CANDIDO, 1993, p. 36).

Interessantemente, quando se visa ao humor numa obra, até nas partes onde não o percebemos, isto é, onde o tratamento da narrativa é mais sério, recai nosso interesse, pois tudo se constitui como um todo em constante diálogo. Essa perspectiva foi adotada por Luigi Pirandello em determinado momento de seu ensaio sobre o humorismo.

Na visão dele, uma das possibilidades de se ter o humorismo está na reação do leitor ao se deparar com determinada cena pela qual teria uma reação de advertência. Essa reação pode, no entanto, se alterar, se uma explicação, por exemplo, for dada acerca do que vê ou se, outro exemplo, a mente do personagem for revelada. Assim, a advertência inicial é transformada e o que era riso espontâneo pode se ver transformado em um riso amargo.



Vejo uma velha senhora, com os cabelos retintos, untados de não se sabe qual pomada horrível, e depois toda ela torpemente pintada e vestida de roupas juvenis. Ponho-me a rir. *Advirto* que aquela velha senhora é o *contrário* do que uma velha e respeitável senhora deveria ser. Assim posso, à primeira vista e superficialmente, deter-me nessa impressão cômica. O cômico é precisamente um *advertimento do contrário*. Mas se agora em mim intervém a reflexão e me sugere que aquela velha senhora não sente talvez nenhum prazer em vestir-se como um papagaio, mas que talvez sofra por isso e o faz somente porque se engana piamente e pensa que, assim vestida, escondendo assim as rugas e as câs, consegue reter o amor do marido, muito mais moço do que ela, eis que já não posso mais rir disso como antes, porque precisamente a reflexão, trabalhando dentro de mim, me leva a ultrapassar aquela primeira *advertência*, ou antes, a entrar mais em seu interior: daquele primeiro *advertimento do contrário* ela me fez passar a esse *sentimento do contrário*. E aqui está toda a diferença entre o cômico e o humorístico (PIRANDELLO, 2009, p. 147).

Experimentamos esse “sentimento do contrário” quando assistimos a boa parte dos filmes de Charles Chaplin, quando lemos as aventuras de Dom Quixote de Miguel de Cervantes ou quando lemos determinados episódios de Macunaíma ou de João Ternura da nossa literatura. Numa primeira leitura, em que a descoberta é proporcionada aos poucos, é possível transitar do “advertimento do contrário” para o “sentimento do contrário”.

Embora o humor em *O capote do guarda* seja um pouco diverso, o ensinamento de Pirandello contribui para que a novela seja avaliada. Como dissemos, trata-se de uma narrativa investigativa, em que paira um mistério sobre a morte do tipógrafo Antônio Prestes e sobre o desaparecimento de um capote de um guarda civil. Sequer sabemos, de antemão, se as duas coisas estão relacionadas, apesar de ser nítido um envolvimento do protagonista, major Cardoso, nas duas coisas. Aqui se encontra uma questão central da novela: o narrador, que é legado de autor para autor, se alterando no processo criativo, não pode revelar tudo o que o protagonista pensa, sob pena de liquidar a obra antes do momento adequado.

Assim, o interior do personagem não pode ser revelado. Não sabendo de fato aquilo que o angustia e aquilo que o desoprima, o leitor demora a transitar de uma adversão para um sentimento do contrário.

Em outras palavras, o cômico ocorre em boa parte da narrativa e o humorismo no sentido de humor amargo, de riso refletido, existe naqueles momentos em que ficamos comovidos com o personagem que, ao mesmo tempo, nos proporciona o riso.

Se o protagonista não pode se confessar ou se o narrador não pode desnudar a sua consciência, o que poderia comprometer o mistério da narrativa, imagina-se naturalmente que numa obra de perspectiva policial, em que é preciso solucionar a morte de um tipógrafo, haverá uma investigação.

No entanto, esse universo é pouco explorado na obra. Dona Laura, a esposa do major, consegue ser mais investigativa do que a própria polícia, embora deva se considerar neste caso o ciúme despertado por uma hipotética relação do marido com a esposa do tipógrafo. A atuação policial é bastante diminuta na obra. Cardoso recebe uma intimação do delegado para depor no dia seguinte sobre o caso. No capítulo VI, utiliza-se o termo convite para se referir à intimação e somos informados de que o inquérito só foi instalado a pedido da viúva, o que é significativo.

A obra é ambientada na primeira república. Major Cardoso ocupa papel de certo destaque na sociedade belorizontina, pertencendo à tradicional família mineira, e Antônio Prestes, por sua vez, ocupava uma função menos importante e residia no bairro Floresta, que nessa época era considerada uma região afastada, além da longa avenida que já contornava e delimitava a cidade.

Assim, mesmo se houvesse culpa, a tendência seria a obtenção de uma solução apaziguadora e sem penalidades relevantes. A relação que o protagonista estabelece em relação às autoridades policiais é semelhante à que encontramos no personagem de Charles Chaplin, nos filmes em que presenciamos o humorismo, tal qual o conceitua Pirandello. Cardoso desenvolve um certo pavor da figura do delegado Dr. Breno e das autoridades policiais de um modo geral. No final do capítulo X, por exemplo, o major sai cedo de casa para tentar se encontrar com um advogado antes de depor.

Ao entrar em um abrigo de bonde se depara justamente com a figura do delegado. O diálogo que se daria, no entanto, entre um e outro não é desenvolvido pelos autores que prosseguem a narrativa. Mesmo

pavor se dá com o capote, que o persegue ao longo da narrativa e do qual ele tenta fugir ou se livrar a todo custo. O capote, de forma quase insólita, lhe é entregue no cinema durante a exibição de um filme. Em outro momento, tenta se livrar do capote num comércio, mas o colega Portilho lhe devolve.

Por fim, no episódio da festa, escrito por Aníbal Machado, aparece um guarda-civil e lhe entrega um embrulho, que poderia ser um capote, mas que se revelará como livros e papéis de uma eleição de votos para um “deputado já previamente indicado e previamente eleito” (REVISTA..., 2006c, p. 112), o que, sabemos, era comum no período histórico. A participação da figura policial está presente em dois capítulos de relevo: quando major Cardoso depõe, um dos melhores capítulos do livro, e quando Portilho acaba preso por um mal-entendido. Além disso, não há abordagem na novela em se tratando especificamente da investigação da morte do tipógrafo e do possível roubo do capote.

Tudo, então, ocorre por meio das outras personagens, especialmente pelo próprio protagonista e por sua esposa. Pode-se afirmar que se trata de uma novela investigativa na qual a polícia é passiva e as relações sociais parecem fazer o seu papel. Isso permite a construção de um humor ligado ao contrário, como aborda Pirandello, em que um motivo ou um sentido outro aparece simultaneamente. Ocorre, por exemplo, quando dona Laura desconfia de possível traição do marido, que, por sua vez, parece atormentado com a morte de uma pessoa:

À vista do capote D. Laura teve clara, nítida, a elucidação do caso:

— Era aquele o capote a que aludia a carta de “dona” Maria, isto é, a viúva de Antônio Prestes. Naturalmente (dizia de si para si) Cardoso o fora buscar à casa dela, antecipando assim à entrega prometida para o dia seguinte...

E, antes que o marido se desvencilhasse dele:

— Então vem da casa daquela sirigaita?

— Que Sirigaita?

— A tal da carta. Essa lambisgoia que acode pelo nome de Maria. (REVISTA..., 2005, p. 61)

Temos aqui um cômico decorativo, que não se integra plenamente à estrutura narrativa da novela, quando pensamos na construção do

enredo como um todo. Pirandello destaca um viés do humor ligado à tradição popular. Para isso, contrapõe os universos artísticos do Clasicismo e do Romantismo. Vê, então, nos escritores “rebeldes à retórica” o uso do humor, que se liga à língua do povo, à língua dialetal, por exemplo. Em certo momento afirma que “em geral, colorir comicamente a frase é no povo virtude espontânea, nativa” (PIRANDELLO, 2009, p. 77). A relação entre o cômico, o caricatural e a tradição popular de alguma forma está também presente em *O capote do guarda*, se considerarmos a sua publicação na forma de folhetim e o seu alcance imediato e amplo na sociedade da época.

Assim como o tamanho dos capítulos no jornal pode ser um limitador para a exploração de um humorismo, dada a brevidade da narrativa a se construir, o público pode ser fator que tenha direcionado a ação e o tratamento dos textos, implicando também na presença do cômico.

O humor em *O capote do guarda* se dá principalmente por dois modos: pode ocorrer de forma mais pontual, em nível decorativo, mantendo-se no nível do cômico, isto é, sem participar da organização interna do capítulo em questão, em relação também à obra como um todo, como pode ocorrer estruturando a ação, participando internamente na sua economia narrativa.

Uma terceira via, que se encontra mais ligada à segunda maneira, se refere à presença do insólito, que redimensiona o humor. A desconfiança de Dona Laura e as indagações que faz ao marido se mantêm nesse primeiro nível, provocando o riso sem reflexão, um riso pontual que se altera com qualquer novo acontecimento. Também, nessa perspectiva, está o exemplo a seguir, retirado do capítulo VIII, escrito por Laércio Prazeres.

À porta da casa, o automóvel parou. A copeira veio abrir. D. Laura, amarfanhando o chapéu, foi entrando.

O Ari, sentindo no ar um cheiro de pancadaria, foi para a cama.

E o major, enquanto dizia à copeira que não queria jantar, deu-lhe um beliscão. A mulata foi para a cozinha, rindo muito:

— Esse seu majó é *tutunqueba*! Sem vergonha tá ali! É couro nágua!

— Cardoso! Chamou d. Laura.

O major ficou cadavérico. Uma palidez baça, lívida, mortal e profunda, empolgou-lhe o próprio nariz, um órgão digno da imortalidade e que inspirara a um amanuense da Secretaria esta quadra:

*O nariz dos narizes! Ó nariz!  
Eu te contemplo ao norte, ao sul e ao centro,  
E o teu clarão de incêndio logo diz:  
Tenho um arco voltaico cá, por dentro.*

Pois o próprio aparelhamento nasal do major tomou uma cor de lírio. Um lírio murcho, bem se vê. Mas em todo caso, lírio. Uma vez no quarto, o major sentou-se à beira da cama (REVISTA..., 2005, p. 70, grifo do autor).

Os dois exemplos que encontramos neste fragmento funcionam como parêntesis no andamento da narrativa. O episódio do beliscão e a fala da copeira provocam o riso por si só. Presente em um momento de conflito entre esposa e marido, destoa. Ao destoar, provoca também o riso pelo contraditório. Visto de outro modo, não se trata de episódio que será desenvolvido ou que ganhará sequência ao longo da novela coletiva, o que o torna decorativo, reduzido ao gracejo, embora como elemento social seja bastante revelador. Quase o mesmo se pode dizer da menção demorada ao nariz do major, que tinge o humor de caricatura e diverte. Nesse ponto, é válido notar o tratamento dado ao tema com expressões como “aparelhamento nasal” e “lírio murcho”.

Novamente um humor pontual, no nível do gracejo, que só dialoga com o restante do capítulo pelo contraditório e não encontra correspondência na novela como um todo. Já o humor integrado à narrativa é encontrado em cenas como a que Portilho é recolhido à delegacia e detido graças a um mal-entendido, na cena da visita da sogra, quando o major finge um desmaio, no único capítulo escrito por Berenice Martins Prates, no depoimento do major Cardoso ao delegado e no capítulo da gripe espanhola, quando pode-se falar em insólito se observamos o enredo como um todo. Um desses episódios nos revela um humor em diálogo com a novela “O alienista”, de Machado de Assis. Trata-se da prisão de Portilho, que já no nome contém o diálogo com o personagem Porfírio.

Em *O capote do guarda* ele é amanuense e colega do major Cardoso na secretaria onde trabalham. É pretendente de Laurinda, a sobrinha do major, o que faz manter proximidade com a sua família. Mas Portilho tem baixa remuneração e precisa de uma série de situações e conchavos que o levem a ganhar mais e, então, conseguir o casamento com a moça. Já íntimo da casa do major, o rapaz aparece para tomar um café. Saem e vão ao cinema. Lá, enquanto assistem a um filme de George Walsh e escutam a orquestra tocar Trovador e depois Rigoleto, surpreendem-se com a aparição de um homem de luto, que entrega um embrulho para o major. Abalado, o protagonista resolve chamar Portilho e deixar o cinema.

Num comércio, tenta se livrar do embrulho, que saberemos adiante se tratar do famigerado capote, mas Portilho, sempre empenhado em lhe agradar o faz lembrar do objeto. A cena, escrita por Milton Campos, é chapliniana.

Tinha chegado o trem. Grupos, à porta do Giácomo, esperavam os jornais. Cardoso entrou, afobado, e pediu: *Chácaras e Quintais*.

Curvou-se sobre o balcão e, enquanto corria um olho distraído pelos galináceos e arbustos, foi, com o cotovelo, empurrando o embrulho fático para um cantinho discreto da prateleira.

Aí, o Major sorriu, aliviado. Desfizera-se da enrascada. E, agora, enxugando num alcoabaça o suor das mãos, já tinha calma bastante para fazer ver ao amanuense martirizado como eram magrinhas as leghorn das gravuras.

Veja, Portilho: ameaças de galinhas. Assim nos ossos, coitadinhas, até lembram o Camello. Galinhas das legítimas são as nossas.

E, dissertando com calor sobre a galinha indígena, foi saindo, devagarinho. Mas o prestimoso Portilho, sempre pronto a agradar o chefe e futuro tio, lembrou:

— Ó Major! O embrulho ia ficando (REVISTA..., 2006c, p. 103).

Alegando ir a um encontro, o major pede então que o amanuense leve consigo o embrulho e o guarde para depois ser buscado. Portilho vive então outra cena chapliniana. Pega um bonde lotado a caminho de sua casa. Na av. Cristóvão Colombo o bonde perde os freios e ele acaba caindo do veículo e rolando na poeira. Um policial o vê e o considera suspeito. Pede para ver o embrulho que carrega, quando é revelado o capote do guarda. Na delegacia, para dar explicações, Portilho

vive um verdadeiro dilema. Se disser que o capote pertence ao major, pode expor o parente de Laurinda e perder um importante aliado na sua batalha amorosa. Se não confessar sobre o seu verdadeiro pertencimento, pode ser fichado na polícia e, com isso, perder a promoção no trabalho e o casamento juntos.

O capítulo, escrito por João Lúcio, dialoga engenhosamente com “O alienista”, de Machado de Assis, reproduzindo inclusive a famosa expressão do personagem de nome semelhante: “Preso por ter cão... preso por não o ter.”. Resolve então dar um nome falso, mas fornece justamente o nome de um bandido procurado. É, então, retido até a chegada do delegado que o identificará. Neste caso é possível pensar no humorismo na perspectiva trabalhada por Pirandello. O fato de a narrativa expor todas as intenções do amanuense, faz com que nosso riso venha acompanhado de comiseração. Não deixamos de rir das coisas que acontecem com Portilho, mas nos sensibilizamos com ele.

Esse conhecimento que temos do interior do personagem nos leva à reflexão sobre a situação em que ele se encontra. É este elemento, segundo Pirandello, que distingue o humorismo do cômico e do satírico.

Ora, a reflexão, sim, é capaz de descobrir essa construção ilusória tanto ao cômico e ao satírico quanto ao humorista. Mas o cômico somente há de rir dela, contentando-se em desinflar essa metáfora de nós mesmos, edificada pela ilusão espontânea; o satírico desdenhará dela; o humorista, não: através do ridículo dessa descoberta verá o lado sério e doloroso; desmontará essa construção, mas não para dela rir unicamente; e em vez de desdenhar dela, talvez rindo, compadecer-se-á (PIRANDELLO, 2009, p. 165).

Outro exemplo de humor bem integrado à narrativa é o capítulo no qual o major Cardoso presta depoimento ao delegado, trata-se do capítulo “O parto da montanha”, escrito por Carlos Góis. Se pensarmos na construção da obra como um todo, seu texto ganha nítido relevo, revelando-se como um dos melhores capítulos da novela. Por ele descobrimos a camaradagem repleta de humor entre o protagonista e o tipógrafo Antônio Prestes. Estando doente e não podendo ir à caça combinada, o tipógrafo provoca o amigo propondo-lhe um desafio: fosse caçar sozinho e lhe trouxesse um simples jacu. Mau caçador, o

protagonista embrenha-se na mata, mas não consegue caçar nada e ainda acaba ridicularizado por um grupo de meninos. Vem-lhe então a ideia de furtar uma galinha do vizinho:

Lembrou-me que defronte um vizinho criava galinhas, entre as quais um casal de galinhas d'Angola. Veio-me aquela tentação irresistível, seu doutor: abafar uma das galinhas d'Angola (como se usa nos "judeus" de Ouro Preto), mandar assá-la e levá-la no dia seguinte a Antônio Prestes como sendo o autêntico jacu. Se bem pensei, melhor o fiz (REVISTA..., 2006b, p. 154).

Para furtar a galinha, lembra-se que o guarda civil tinha o hábito de deixar o capote em seu jardim. Veste-o e subtrai a galinha. Depois enrola a galinha no capote e caminha até um comércio da cidade, onde deixa tudo. Pede que no dia seguinte seja mandado o falso jacu, já preparado e com um bilhete, para a casa do tipógrafo. Este o come e acaba morrendo por envenenamento. Intrigado, major Cardoso acaba descobrindo que as galinhas do vizinho estavam morrendo por terem comido baratas envenenadas. O vizinho havia jogado veneno para matar as baratas, mas foi descuidado no seu ato. Carlos Góis consegue assim dar um tratamento repleto de humor para um relato que deveria ser muito sério, tratando-se ainda de um depoimento.

Há também uma dimensão de crônica que deixa a leitura bastante prazerosa. Ao mesmo tempo em que conta uma história curiosa, espécie de caso inusitado, fornece uma explicação plausível, nos termos da narrativa, tanto para a morte do tipógrafo quanto para o desaparecimento do capote, integrando humor e ação, sem atuar somente no detalhe na construção da narrativa.

Aníbal Machado, com a escrita do capítulo "Gripe! Gripe!", produz um dos textos mais interessantes de *O capote do guarda*, pelo que contém de humor e macabro. Com ele, o insólito ganha espaço na novela. Poder-se-ia inclusive pensar no fantástico, tal como Tzvetan Todorov conceitua, pois a inserção da gripe espanhola de 1918 como tempo histórico do capítulo e até mesmo como um personagem antagonista corrobora as inúmeras mortes que ocorrem na cidade.

Com isso, instaura-se um limiar, uma dúvida, entre o possível e o impossível, entre a explicação racional fornecida pela famigerada



gripe e o aspecto de irrealidade que invade a narrativa. O major agora caminha pelas ruas de Belo Horizonte e, com ele, vamos descobrindo os doentes e os mortos que a pandemia produziu. Resolve ir à casa de Damião e lá descobre que o amigo morreu.

De volta à rua vê “enterros sem acompanhamento”. Vai à banca de jornais e lê notícias graves sobre a peste no Rio de Janeiro. A forma como Aníbal trabalha o tema da gripe cria um clima fantasmagórico no enredo, pois os mortos vão aparecendo em todos os lugares de maneira quase inexplicável. Por fim, chega-lhe a notícia de que a sogra morreu e é preciso ir até sua casa. A cena é marcada pelo humor:

— Estão chamando o senhor com muita pressa em sua casa; disse que tem uma velha doente, disse também pra levar uma caixa de um óleo.

— Que óleo, menino?

— De um óleo... que não é de rícino, não senhor.

Cardoso compreendeu logo o que devia ser. Era para D. Emerenciana que pediam óleo canforado. Que horror! (REVISTA..., 2006b, p. 149).

Essa estrutura é recorrente no capítulo em questão. Há um humor que se liga ao andamento da ação e, nesse sentido, está integrado à narrativa como um todo, e há um aspecto cômico trabalhado no detalhe, nas falas etc. O óleo, que “não é de rícino, não senhor”, exemplifica bem esse humor, que é presente o tempo todo. Em outro momento afirma-se que Cardoso estava vivo, “cênicamente vivo e com culpa no cartório”, numa clara referência à suspeição que lhe envolve no caso da morte do tipógrafo.

Em casa, descobre que não havendo médico disponível para socorrer a sogra, um veterinário veio a seu socorro. O adverso, como propõe Pirandello, encontra-se presente aqui outra vez. Mais inusitado ainda é o episódio em que um vizinho vem lhe propor uma troca de defuntos. Vejamos:

Só na manhã seguinte, um carro velho da empresa, todo esfolado, comparecia à porta. Nessa hora entrou esbaforido e suplicante um vizinho. Era o Vicente Corcunda, pai do Zé Corcundinha, amigo do Ari — que vinha pedir pelo amor de Deus o cadáver de d. Emerenciana. Cardoso tomou-se de espírito interrogativo.

Seria possível que o Corcunda tivesse fábrica de sabão em casa? Depois é que o vizinho Zé explicou: há cinco dias que lhe havia morrido a mulher, que já estava apodrecendo em família; trazia o coração cortado com aquele espetáculo horrendo! Como a d. Emerenciana era um cadáver fresco, ele, Vicente Corcunda, se incumbiria de levá-lo para casa e enterrá-lo em primeira classe, com a condição porém, de o Cardoso ceder-lhe o caixão e o carro. Seria uma caridade. O major tossiu, refletiu e respondeu:

— Aceito, mas com a condição de me dar umas galinhas de volta.

E com a oposição (*sic*) de D. Laura, a quem agradava a ideia de um enterramento de primeira para a sua mãe, lá se foi o corpo de d. Emerenciana para a casa do Corcunda. Dentro em pouco saltavam no galinheiro do major as lindas Leghorn do vizinho (REVISTA..., 2006b, p. 150).

O tema da morte ganha leveza ao receber tratamento humorístico na narrativa de Aníbal Machado. A troca de defuntos combinada entre as famílias é surpreendente e possui uma força desmedida vinculada ao humor. Pirandello nos lembra que a reflexão vinculada à adversidade, ao contrário, decompõe, desnuda, desmascara todas as vaidades. O capítulo atinge e realiza aqui o que parece ser uma das fortes características de *O capote do guarda*, que é o seu papel de ridicularizar a tradicional família mineira, ironizar a ideia de moral, de bons costumes, repensando ao mesmo tempo a ideia de modernidade ligada à nova capital de Minas Gerais, ainda bastante provinciana. O humor permite a crítica.

Não bastasse a troca de defuntos, o major se lembra de pedir umas galinhas também, convertendo a troca e o que poderia parecer uma caridade, afinal um cadáver apodrece mais do que o outro, em um negócio, numa transação quase financeira, onde se é possível tentar ganhar um pouco mais. A negociação, ironicamente, se sobrepõe à dimensão afetiva e humana. Em “Autobiografia”, o escritor se refere a este capítulo de *O capote do guarda* do seguinte modo: “Nesse jornal [Estado de Minas] iniciou ele [Mário Brant] a publicação de um romance coletivo. Quando tocou a minha vez, liquidei todos os personagens e o romance não pôde prosseguir” (MACHADO, 1994, p. 293). É possível, agora, relativizarmos a afirmação de Aníbal Machado, perceber que a personagem mais importante que morreu em sua narrativa

foi a sogra. Ele é cuidadoso ao tratar das demais personagens como se observa ao evitar por exemplo os vizinhos Nelinha e Jeremias.

Quase todos os personagens que morreram, em sua parte, ou são desconhecidos ou foram introduzidos no próprio capítulo. De fato, deixa o protagonista muito doente ao final, mas nada que impedisse o próximo autor de salvá-lo. O texto é rico em vários aspectos. O que prejudica o andamento da novela é o fato de o escritor no início do capítulo anunciar que tratará de algo que ocorreu meses depois, apesar de dizer que estão no mesmo ano. Esse fator complica a narrativa, pois o leitor vinha aguardando pela famigerada cena do depoimento do major. Ainda assim, a novela continua porque no capítulo XIII o tema é retomado sem qualquer explicação. No outro capítulo que escreveu, onde também temos a presença do humor, Aníbal Machado insere novamente o elemento insólito, que desta vez não se tinga de fantástico.

Presente no penúltimo capítulo da novela, temos uma festa dada pelo major Cardoso como forma de reparar a sua imagem diante da sociedade mineira. Em sua casa, os convidados podem ver em uma parede um retrato de sua sogra, dona Emerenciana, ladeado por uma imagem religiosa e um diploma da Liga da Moralidade. Justamente em relação ao retrato, temos uma situação insólita, que não deixa de ter algum humor.

Cardoso ria, troçava, beijava as crianças, e de vez em quando arriscava um olhar tímido no retrato da sogra. Uma hora, esta positivamente piscou os olhos. Piscou e girou-os para a direita e para a esquerda... Cardoso estremeceu, e, para esquecer, entrou na dança (REVISTA..., 2006c, p. 110).

*O capote do guarda* apresenta, assim, uma variedade considerável quanto ao humor.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Detivemo-nos, neste estudo, em abordar o humor na novela *O capote do guarda* sem a pretensão contemplar todas as possibilidades e

especificidades do tema. Verificamos o trabalho com esse procedimento tanto no detalhe, de maneira um tanto decorativa, quanto integrado à composição da construção ficcional, ligado ainda, no caso de um dos escritores, ao insólito. O humor, como buscou-se mostrar em vários momentos, está condicionado também ao fato de se tratar de obra coletiva, escrita por vários autores, o que implica, inevitavelmente, em variação do estilo.

Não se pretendeu, por outro lado, estudá-los e contrapô-los, mas as diferenças foram consideradas. Como faltam cinco capítulos à novela, é preciso ponderar que tudo aqui foi estudado em relação ao que nos chegou da obra. Embora a novela sobreviva em relação ao seu enredo, é possível que a aparição dos capítulos faltantes pudesse trazer alguma novidade acerca do uso do humor. Seria importante, nesse sentido, avaliar especialmente o primeiro capítulo da novela, que poderia conter uma espécie de diapasão para a recorrência de características que encontramos na obra. Mesmo incompleta, a novela se mantém relevante e permite a leitura prazerosa mesmo cem anos depois de publicada em jornal.

Trata-se, como vimos, de obra que problematiza a realidade cultural e social brasileira, provocando, por meio do humor, a reflexão crítica. Se do ponto de vista social ela fornece informações e avalia a sociedade da época de forma bastante surpreendente, posto que há uma liberdade na abordagem que nos impressiona ainda hoje, do ponto de vista da estética, a obra parece consolidar uma linguagem clara e objetiva, que vinha aparecendo nos periódicos desde o início do século, mas que não correspondia ao gosto do público ainda marcado pelo decorativismo do Art Nouveau.

Além da linguagem, a presença do humor, como buscamos mostrar, corresponde a uma das características que será forte no correr da fase heroica do modernismo brasileiro. Se falta à *O capote do guarda* contribuições estéticas das vanguardas europeias, no humor se revela atual para a época, no que foi decisiva a presença do cinema, constituindo-se numa obra importante do início do modernismo brasileiro.

## REFERÊNCIAS

- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1975.
- CANDIDO, Antonio. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- MACHADO, Aníbal. *A arte de viver e outras artes: cadernos de João, ensaios, crítica dispersa, auto-retratos*. Rio de Janeiro: Graphia, 1994.
- NAVA, Pedro. *Beira-mar*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- PAES, José Paulo. O art nouveau na literatura brasileira. In: *Gregos e Baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 64-80.
- PIRANDELLO, Luigi. *Do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- REVISTA DA ACADEMIA MINEIRA DE LETRAS. Belo Horizonte: AML, ano 83, v. 38, out./dez. 2005. Trimestral. Publicação parcial de O capote do guarda contendo textos de Carlos Góis, Ernesto Cerqueira e Laércio Prazeres.
- REVISTA DA ACADEMIA MINEIRA DE LETRAS. Belo Horizonte: AML, ano 84, v. 39, jan./mar. 2006. Trimestral. Publicação parcial de O capote do guarda contendo textos de Berenice Martins Prates e João Lúcio.
- REVISTA DA ACADEMIA MINEIRA DE LETRAS. Belo Horizonte: AML, ano 84, v. 40, abr./jun. 2006. Trimestral. Publicação parcial de O capote do guarda contendo textos de Aníbal Machado, Carlos Góis, Ernesto Cerqueira e Laércio Prazeres.
- REVISTA DA ACADEMIA MINEIRA DE LETRAS. Belo Horizonte: AML, ano 84, v. 41, jul./set. 2006. Trimestral. Publicação parcial de O capote do guarda contendo textos de Milton Campos, João Lúcio, Aníbal Machado e Carlos Góis.
- TEIXEIRA, Marcos Vinícius. Major Cardoso e a Liga da Moralidade: um estudo do provincianismo em O capote do guarda. *Scripta Uni-andrade*, Curitiba, v. 18, n. 3, p. 231-250, 2020.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

WERNECK, Humberto. *O desatino da rapaziada: jornalistas e escritores em Minas Gerais (1920-1970)*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

# Godard e a função-autor: um cinema pessoal

Bárbara Monique Monteiro Albuquerque



## INTRODUÇÃO

A nossa relação com a arte é, de certa forma, atravessada pela noção de autoria desenvolvida no âmbito da modernidade. No famoso ensaio “A morte do autor”, Barthes (2004) desvela a importância dada à figura do autor a partir das ideias marcadamente positivistas e capitalistas que exaltavam a valorização individual de criação. Ele mostra como a presença do autor paira nas entrevistas dos periódicos e na própria consciência coletiva dos amantes de literatura. Mas é na experiência escolar que é reforçada a tradição de dar contorno aos sujeitos por trás das obras provocando, muitas vezes, a delimitação do imaginário em relação à figura criadora. No cinema, essa necessidade de nomear a mente criadora de um filme mostra-se muito mais pujante devido à existência de um mercado cinematográfico bastante ligado à assinatura de um diretor.

Desde o nascimento do cinema, em 1885, a ideia de ter um sujeito ou grupo delimitado responsável pela concepção de um filme tornou-se cada vez mais forte e mais representativa, fato este que impulsionou o surgimento de movimentos cinematográficos tal como sempre se deu no campo literário. Os alemães ficaram impressionados com o cinema expressionista de Robert Wiene nos anos 1920; os americanos assistiram às grandes produções dos estúdios dos anos 1950 com John Ford e Alfred Hitchcock, assim como os franceses experimentaram com a *Nouvelle Vague*, nos anos 1960, uma nova maneira de pensar um filme – isto é: de um modo mais autêntico e autoral; no entanto, foi Alexandre Astruc, em 1948, que concebeu pela primeira vez o cinema como linguagem pessoal a partir da publicação do manifesto artístico *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo* [O nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-caneta].

A partir desta nova concepção de cinema, foi que a *Nouvelle Vague* irrompeu apresentando nomes pouco conhecidos do meio como François Truffaut (1932-1984), Claude Chabrol (1930-2010), Alain Resnais (1922-2014) e Jean-Luc Godard (1930). Este último, mais especificamente, se lançou no mundo cinematográfico propondo “pensar o cinema e pensar para o cinema” (GODARD, 1962, p. 21) – proposta esta evidentemente contrária à visão hollywoodiana de se



pensar um filme principalmente como produto de entretenimento. Godard vai apresentar um cinema de voz íntima onde o telespectador acompanha o desenrolar de uma visão única sobre o processo de fazer filmes. Assim, neste artigo tentaremos compreender como essa personalidade artística repercute em suas obras e por meio de quais concepções. Analisaremos as obras *À bout de souffle* [no Brasil: *Acosado*] (1960) e *Le petit soldat* [*O pequeno soldado*] (1963), dois importantes filmes de Jean-Luc Godard, estabelecendo uma correlação entre autor e diretor e seu papel em uma obra a partir da concepção de função-autor proposta em *O que é um Autor?*, de Michel Foucault.

### A NOUVELLE VAGUE E GODARD

Em 1959, o Festival de Cannes apresentou ao mundo a *Nouvelle Vague* com o filme *Hiroshima Mon Amour* [no Brasil: *Hiroshima, meu amor*], de Alain Renais e *Les Quatre Cents Coups* [no Brasil: *Os incompreendidos*], de François Truffaut, recebendo este último o prêmio de melhor diretor. Entretanto, a *Nouvelle Vague* tem suas verdadeiras origens nas críticas publicadas no *Cahiers du Cinéma*<sup>1</sup> desde o início dos anos 1950, visto que a revista era composta por jovens cineastas apaixonados pelo ato de fazer filmes. Segundo Godard (também crítico da revista): “Nous nous considérons tous, aux Cahiers, comme de futurs metteurs en scène. Fréquenter les ciné-clubs et la cinémathèque, c'était déjà penser cinéma et penser le cinéma”<sup>2</sup> (GODARD, 1962, p. 21).

Este novo movimento marcou a história cinematográfica com a sua forma de pensar um filme; nele, pensar um filme era pensar na autenticidade da obra, no caráter muitas vezes limítrofe ao documental como no filme *Hiroshima Mon Amour*, onde temos a

---

<sup>1</sup> Revista francesa sobre cinema criada em março de 1951 por Jacques Doniol-Valcroze, André Bazin e Lo Duca.

<sup>2</sup> “Todos nós nos considerávamos, na *Cahiers*, como futuros diretores. Frequentar os cineclubes e a cinemateca já era uma forma de pensar cinema e se pensar o cinema” (tradução nossa).

impressão de assistir a um documentário sobre a devastação de Hiroshima na Segunda Guerra Mundial. Outras importantes características desse movimento foram os filmes de baixo orçamento sem os investimentos das grandes indústrias cinematográficas e as filmagens de teor artesanal nas ruas de Paris, que mostravam uma crescente vontade de desprendimento dos grandes estúdios.

Em torno dessa atmosfera, Jean-Luc Godard saiu do Cahiers em direção às salas de cinema com o seu primeiro longa-metragem: *À Bout de Souffle* (1959), filme através do qual revolucionou a forma de fazer filmes. Estando na origem do movimento, Godard despertou o entusiasmo de uma nova geração cinéfila. Nascido, segundo Tessé (2005), em Paris, no ano de 1930, Jean-Luc Godard consolidou-se através de uma carreira multifacetada e rica, com mais de 80 filmes no currículo. Godard é uma figura intimidadora, um orador formidável cujas circunvoluções teóricas e estéticas cobriram todo o campo do cinema: a *Nouvelle Vague* dos anos 1950 e 1960; a transição para um cinema político e engajado na virada dos anos 1970; vários experimentos (vídeo, televisão) até o início dos anos 1980; depois, um retorno à ficção e um gigantesco empreendimento de inventário e arquivo empreendido ao longo da década de 1990 com a(s) História(s) do cinema (TESSÉ, 2005, p. 4).

### A FUNÇÃO-AUTOR

Em *O que é um Autor?* Michel Foucault discorre inicialmente sobre a tendência crítica ao desaparecimento do autor muito em voga nos estudos literários do fim da década de 1960 – sobretudo devido à influência do ensaio “A morte do autor” (1967), de Roland Barthes. Apontando, entretanto, a impossibilidade de abordar o nome do autor como uma descrição definida e a impossibilidade igualmente de abordá-lo como um nome comum, Foucault levanta a problemática da subjetividade em relação ao nome do autor já que este nome não é indiferente à obra, mas exerce um certo papel no discurso:

[...] um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído

por um pronome etc.): ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros (FOUCAULT, 2001, p. 273).

Logo, como explica o filósofo, existem certos discursos em nossa sociedade que são dotados da *função-autor* – ao passo em que outros o mesmo não se dá. Há, assim, quatro características diferentes para se qualificar um discurso portador da *função-autor*, a saber:

- 1) o discurso muda de status, passa de *ato* para torna-se *bem* capitalizando-se a apropriação do discurso;
- 2) a *função* não é universal e não está de forma uniforme em todos os discursos e épocas;
- 3) a *função* não se forma espontaneamente como a atribuição de um discurso a um autor, mas é antes o resultado de operações específicas e complexas;
- 4) há um papel complexo de signos em uma obra que remetem ao autor.

Foucault admite a limitação dada em seu texto à ideia de autor (delimitando a função-autor a um texto escrito), mas reconhece na ordem do discurso o papel da função em outras criações. Assim, a partir da proposta de função-autor, tentaremos aqui expandir o entendimento do conceito para produções cinematográficas – especificamente para duas obras de Godard em um exercício *avant la lettre*, posto que os dois filmes analisados (*À bout de souffle* e *Le petit soldat*) aparecem no cenário artístico antes das propostas de autor e do termo *função-autor* levantadas por Foucault.

### GODARD E O “CINÉMA D’AUTEUR”

Começaremos nossa análise a partir do filme *À bout de souffle* porquanto esta obra marca o início da carreira cinematográfica de Godard. Lançado em 1960, o longa-metragem nasce junto com a *Nouvelle Vague* e vai personificar todos os desejos de fuga do modelo tradicional de fazer filmes de até então. O filme narra a história de um

ladrão que após ter roubado um carro e matado um agente em Marseille segue rumo à capital na tentativa de fuga. Em Paris, encontra uma amiga americana com a qual mantém uma relação confusa; entre diálogos e caminhadas pelas ruas da cidade luz, há a perseguição policial que dá ritmo à narrativa. A trama, sem nada de extraordinário, exige do telespectador uma atenção para a fotografia, diálogos e estilo. Godard se distancia da tradição filmando as cenas fora dos habituais estúdios e passa a filmar pelas ruas de Paris lançando mão de muita improvisação.

Isso pode ser percebido através das cenas da vida comum que desnudam o cotidiano por trás do casal Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo) e Patricia Francini (Jean Seberg), protagonistas da trama. Segundo Jean Cléder, o filme é “tout à fait insolite par sa méthode, marquée par l'impréparation, l'improvisation, qu'on présente aujourd'hui comme une sorte d'amateurisme génial”<sup>3</sup> (CLÉDER, 2010, p. 8). Contrariamente à herança de se ter um técnico manipulando a câmera, temos em *À bout de souffle* a impressão de alguém ter pegado uma câmera e saído percorrendo lugares e momentos na tentativa de descrever uma lembrança. O passeio emblemático dos protagonistas no qual Patricia vende em inglês seus jornais é a representação do cotidiano parisiense que a *Nouvelle Vague* desenvolverá e que anuncia a natureza dessa película: um filme sem receita.

Tendo a improvisação marcado o filme, Godard se afirma na função-autor pensando o cinema como uma forma de refazer a maneira de filmar mudando técnica e socialmente o valor de um filme aproximando, assim, vida e arte:

Ce que je voulais, c'était partir d'une histoire conventionnelle et refaire, mais différemment, tout le cinéma qui avait déjà été fait. Je voulais rendre aussi l'impression qu'on vient de trouver ou de ressentir les procédés du cinéma pour la première fois. L'ouverture à l'iris montrait

---

<sup>3</sup> “assaz inusitado em seu método, marcado por uma preparação inadequada, certa improvisação, que hoje se apresenta como uma espécie de amadorismo genial” (tradução nossa).

qu'il était permis de retourner aux sources du cinéma et l'enchaîné venait là, tout seul, comme si on venait de l'inventer (GODARD, 1962, p. 22).

E ainda, Godard revela através da sentença de Michel no momento da fuga com Patricia, a função arquetípica dos sujeitos na representação de suas ações visto que: “le dénonciateur dénonce, le voleur vole, les amants aiment...”<sup>4</sup> (À BOUT DE SOUFFLE, 1960) – função que o diretor vai executar conscientemente dando-nos a chance de acrescentar à sentença: o autor autentica uma obra. Michel Foucault evidencia, em uma de suas definições da função-autor, as várias vozes que podem constituir um discurso compondo em uma obra uma pluralidade de egos: “Na verdade, todos os discursos que possuem a função autor comportam essa pluralidade de ego” (FOUCAULT, 2001, p. 279).

Em *À bout de souffle*, uma voz bastante ressonante é o fascínio do diretor pelo cinema americano. Amante do cinema de gangster, Godard vai deixar transparecer no filme suas influências de diretores como John Ford, Samuel Fuller, Stanley Kubrick, entre outros. Fazendo parte da geração de cinéfilos do Cahiers, juntamente a outros cineastas da sua geração, vai assistir assiduamente nas salas dos cinemas todos os filmes americanos proibidos durante a Segunda Guerra Mundial na França. Dessa memória vão surgir os traços dos típicos filmes estadunidenses como o ar marginal do protagonista que transgride a lei e vive de fugas eternas, e ainda a presença do personagem Antônio, o amigo que personifica a figura latino-americana associada pelo cinema estadunidense à figura do malandro. Será esse amigo no filme que irá ajudar Poiccard com a venda dos carros roubados.

No outro lado, como figura mantenedora da ordem e da justiça, típica nos filmes de gangster, há a figura da polícia que se faz necessária para o equilíbrio do enredo. Vemos em Godard a construção voluntária do Autor, uma vontade de se auto identificar criador de sua obra assinando cada parte ou a maioria dos processos

---

<sup>4</sup> “o denunciante denuncia, o ladrão rouba, os amantes amam” (tradução nossa).

de criação de um filme. Seu nome assume a função de criar e delimitar sua obra visto que:

[...] o nome do autor não passa, como o nome próprio, do interior de um discurso ao indivíduo real e exterior que o produziu, mas que ele corre, de qualquer maneira, aos limites dos textos, que ele os recorta, segue suas arestas, manifesta o modo de ser ou, pelo menos, que ele o caracteriza (FOUCAULT, 1969, p. 274).

Com a estreia de *À bout de Souffle*, vemos surgir no meio cinematográfico uma ficha técnica renovada em relação aos papéis do produtor e roteirista, uma vez que é Godard que se ocupa do roteiro e filmagens de seus filmes. As funções que antes eram bem definidas e divididas entre os técnicos do cinema são, neste momento, realizadas pelo autor que tem suas origens na política dos autores<sup>5</sup> “qui a inventé l’auteur de films sur le modèle de l’auteur de livres”<sup>6</sup> (CLÉDER, 2010, p. 11). De fato, seu primeiro filme lhe dará o potencial criativo para ser associado a uma linguagem cinematográfica renovada no viés do que Foucault apresentou como o papel do autor em uma sociedade; logo, esforçando-se para criar uma nova estética no campo do cinema, Godard abre, a partir de *À bout de souffle*, o caminho para a autenticidade.

Neste momento, tentaremos analisar a função-autor em outro importante filme do cineasta lançado em 1963, durante a Guerra da Argélia: *Le Petit Soldat* [O pequeno soldado]. Bem mais política, esta obra que narra a história de um desertor refugiado na Suíça, nos apresenta questões pouco abordadas na França até então, como a Guerra da Argélia, a tortura, o desespero frente a uma guerra sem sentido, os ideais perdidos; temas que nos levam a refletir sobre a função-autor em um Godard mais político. Censurado durante três anos, *Le Petit Soldat* consagrou-se, entre outras coisas, pelo seu tom marcadamente intelectual. A célebre frase “Le temps de l’action est

---

<sup>5</sup> Termo criado pelos jovens críticos cinematográficos da revista *Cahiers du Cinéma* nos anos 50.

<sup>6</sup> “que inventaram o autor de filmes a partir do modelo do autor de livros” (tradução nossa).

passé. Celui de la réflexion commence”<sup>7</sup> no início do filme, anuncia ao espectador o tom da intriga fílmica: Bruno Forestier (Michel Subor), protagonista do longa, irá propor uma incansável reflexão sobre a guerra e os ideais perdidos abrindo mão do combate.

Em Genebra, o desertor se apaixona por Veronica Dreyer (Anna Karina) ao mesmo tempo em que é obrigado por um partido de extrema esquerda a matar o comentarista político da Rádio Suíça; entretanto, não conseguindo cometer o crime, ele passa a arcar com as consequências de sua escolha. Os egos da função-autor presentes no filme são uma sorte de influências de um eu do autor-Godard que toma um certo lugar no filme:

Moi, j’ai parlé des choses qui me concernaient, en tant que parisien de 1960, non incorporé à un parti. Ce qui me concernait, c’était le problème de la guerre et ses répercussions morales. J’ai donc montré un type qui se pose plein de problèmes. Il ne sait pas les résoudre, mais les poser (CAHIERS DU CINEMA, 1962, p. 24).<sup>8</sup>

A confusão ideológica marcante em Forestier permeia a vida pessoal de Godard e sua falta de posição partidária no momento da Guerra da Argélia. Sem partido político, ele vai apresentar através do discurso de seu personagem uma crença pessoal e segundo Benjamin Stora, uma crença nacional sobre a guerra:

Recru de désillusions, le personnage principal paraît avoir franchi le cap de tous les désenchantements. Ne parvenant plus vraiment à adhérer à des mythes ( “pour la France, et contre le nationalisme »..., aimant Aragon et détestant Camus...), il devient le personnage ironique et désabusé de son existence, témoin narquois de son propre déclin (comme à l’image de cette France qui perd progressivement tout idéal

---

<sup>7</sup> “O tempo da ação acabou. Agora começa o tempo da reflexão” (tradução nossa).

<sup>8</sup> “Quanto a mim, falei de coisas que me preocupavam, como parisiense de 1960, não como alguém ligado a um partido. O que me preocupava era o problema da guerra e suas repercussões morais. Então mostrei um cara com muitos problemas. Ele não sabe como resolvê-los, mas como colocá-los” (tradução nossa).

politique, dans de guerres qui ne cessent plus depuis 1939) (STORA, 1996, p. 97).<sup>9</sup>

Outro tema abordado no filme é a representação do homem pós-moderno, encarnado por Bruno no papel do sujeito esvaziado de esperança e ideais em uma Europa pós-guerra. Seu papel provoca a reflexão sobre esse novo homem “[...] vazio, sem ideias, evasivo e contraditório. Rebelar-se contra todos os estilos de vida reinante” (BARTH, 2007, p. 91) e que se articula com a figura do desertor francês já que ele não se define nem de direita, nem de esquerda, mas opta pela neutralidade e fuga da escolha de posição. Será sempre ao lado de Veronica que surgirão os questionamentos pós-modernos: a morte, a vida, os ideais (ou falta deles), o medo, etc. Questionamentos estes que compõem um espelho onde o espectador se reconhece à medida em que ele constrói um reflexo sobre o momento político e social da época.

Diferentemente de *À bout de souffle*, *Le petit soldat* aporta menos novidades no que concerne a técnicas de filmagem. Entretanto, a narrativa em primeira pessoa dá a originalidade necessária para afirmar o filme como um dos mais importantes do diretor. Vemos na película uma repetição de procedimentos técnicos utilizados em *À bout de souffle* em relação a filmagens. Na maior parte do tempo, percebemos o tom de improvisação característico das obras godardianas como o ar documental e os cortes abruptos em um estilo proposital que costuma ocorrer na tomada de um pensamento. Segundo Stora (1996, p. 96), “quand on revoit *Le Petit Soldat* il semble évident que ce film est un petit frère d’*À bout de souffle*. Jean-Belmondo est remplacé par Michel Subor (tous deux époustouflants de jeunesse et de suffisance), et Jean Seberg par Anna Karina”<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> “Farto de desilusões, o personagem principal parece ter passado pelo curso de todo desencanto. Não conseguindo mais aderir aos mitos (“pela França e contra o nacionalismo”..., amando Aragon e detestando Camus...), ele se torna o personagem irônico e desiludido de sua existência, testemunha astuta de seu próprio declínio (como na imagem dessa França que gradualmente perde todo o ideal político em guerras que não param desde 1939)” (tradução nossa).

<sup>10</sup> “quando a gente assiste novamente a *O Pequeno Soldado*, parece óbvio que esse filme é um irmão mais novo de *Acessado*. Jean-Belmondo é substituído



Deste modo, faz-se evidente a existência de uma assinatura godardiana, seja pela estética, seja pela posição dos personagens nos seus filmes. É devido a isso que reconhecemos sem esforço um “*filme de Godard*” quando estamos diante de um. Assim, seu nome assume uma função classificatória (FOUCAULT, 1969) por meio de suas obras já que existe uma identidade técnica que reagrupa e delimita seus filmes. O nome Godard evoca um conjunto de símbolos singulares, próprios de seu estilo, de sua arte, de sua mise en scène reconhecida nos estudos cinematográficos no mundo inteiro:

Depuis la fin du siècle dernier, le nombre d'études académiques sur et autour de Jean-Luc Godard a littéralement explosé. Il serait temps de créer un champ académique distinct qu'on appellerait les «Godard studies», et pour une fois, ce champ serait réellement international, ou du moins transatlantique (KRISTENSEN, 2015, p. 164).<sup>11</sup>

Temos nele a personificação da figura do autor na arte cinematográfica, a partir de seus esforços em construir uma imagem singular dessa figura que aparece muitas vezes timidamente na história do cinema. Seus filmes representam uma vontade de construir um pensamento em marcha (GODARD, 1962, p. 27) e tal pensamento de teor pessoal é manifestado em todas as suas produções como uma assinatura pessoal.

## RECEPÇÃO

Tendo os dois filmes representado um marco na carreira do cineasta, o primeiro por conta da inovação estética em relação ao modo de filmar e o segundo devido à temática política perturbadora, eles obtiveram recepções distintas, sobretudo na França. *À bout de*

---

por Michel Subor (ambos incrivelmente jovens e presunçosos), e Jean Seberg por Anna Karina” (tradução nossa).

<sup>11</sup> “Desde o final do século passado, o número de estudos acadêmicos sobre e em torno de Jean-Luc Godard literalmente explodiu. É hora de criar um campo acadêmico distinto, que chamaríamos de “Godard studies”, e pela primeira vez, esse campo seria verdadeiramente internacional, ou pelo menos transatlântico” (tradução nossa).

*souffle*, lançado nas salas de cinema parisienses em 16 de março de 1960, recebeu no ano de seu lançamento o prêmio *Jean Vigo*, na França, o *Urso de Ouro* no festival de Berlim e o prêmio de melhor filme pelo *Sindicato Francês de Crítica de Cinema*, sem mencionar sua apresentação em Cannes. Ao lado do público, o filme foi responsável pelo fascínio entre os jovens e amantes do cinema mesmo com sua interdição pela comissão de censura aos menores de dezoito anos. A inovação técnica com as filmagens e a escolha do plano-sequência por Godard satisfizeram enormemente o efervescente público francês já excitado com *Les Quatre Cent Coups* (1959), de François Truffaut.

Segundo Lacuve (2012), o filme rendeu 259.000 entradas em sete semanas de exibição, tendo sido o único sucesso comercial de Jean-Luc Godard. A crítica na França, que começava a compreender a *Nouvelle Vague* e seus desejos, se surpreendeu com um filme de baixo orçamento e assinado por um diretor razoavelmente jovem para o perfil dos diretores da época. Em 1960, no jornal *Le Monde*, Jean de Baroncelli, escritor e crítico de cinema, membro do conselho administrativo do Festival de Cannes, escreveu uma das mais importantes críticas sobre *À bout de souffle*, na qual afirmava que, dentre todos os filmes da *Nouvelle Vague*, este era o mais feroz, o mais intransigente – aquele no qual a revolta e a irreverência soam da forma mais justa:

[...] Le héros de l'histoire est un voyou, trafiquant sans envergure de voitures... Encore une histoire crapuleuse, dira-t-on. Oui, mais le réalisme, ici, n'est pas artificiel, ni le sordide gratuit. Le héros d'*À bout de souffle* n'est pas un héros du crime. C'est un gosse perdu dont nous devinons qu'il a un coeur, une âme, toute une épaisseur humaine qui nous le rend proche et même sympathique [...] Une prodigieuse impression de vérité se dégage du film (BARONCELLI, 1960, p. 2).<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> “O herói da história é um bandido, que trafica carros baratos... Outra história de vilões, dir-se-á. Sim, mas o realismo aqui não é artificial, nem sordidamente gratuito. O herói em *Açossado* não é um herói do crime. Ele é um garoto perdido que achamos que tem um coração, uma alma, toda uma espessura humana que o torna próximo e até simpático a nós [...] Uma impressão prodigiosa de verdade emerge do filme” (tradução nossa).

No cenário internacional o filme despertou sentimentos distintos, dividindo o público entre os mais conservadores (que se sentiram provocados com o conteúdo “imoral” do filme, à exemplo da parte católica dos Países Baixos) e os mais animados com as novas experiências cinematográficas trazidas por Godard a exemplo dos Estados Unidos (MULLER, 1992, p. 74).

Quanto ao filme *Le Petit Soldat*, o espectador francês foi impedido pela censura durante três anos de assistir à obra nas salas de cinema, uma vez que ele foi acusado de focar ao extremo na Guerra da Argélia e nos engajamentos ou “desengajamentos” (STORA, 1996, p. 99), mal vistos à época. Benjamin Stora expôs as acusações evocadas, sobretudo pela esquerda comunista, que não aceitava a tomada de posição ou, sobretudo, a falta dela no filme godardiano considerado sem esperança, sem posição, sem causa:

Lors de sa sortie en 1963, *Le petit soldat* est violemment critiqué à gauche, notamment par Raymond Borde et Robert Benayoun dans *Positif*, et par l'écrivain pamphétaire communiste Rachid Boudjedra qui parle d'un «film de tendance néofaciste» (STORA, 1996, p. 99).<sup>13</sup>

Temos ainda as cenas de tortura que escandalizaram a direita e os mais conservadores mesmo sem a utilização de sangue para denunciar os horrores da guerra. O diretor chocou o espectador demonstrando os horrores das técnicas de tortura como o choque elétrico e o afogamento, provocando momentos agonizantes diante da tela.

## CONCLUSÃO

Jean-Luc Godard representou bem a função-autor anunciada por Foucault através de *À bout de souffle* e *Le Petit Soldat*, dois filmes com temáticas diferentes, mas passíveis de diálogo. Godard figurou o autor

---

<sup>13</sup> “Quando foi lançado, em 1963, *O Pequeno Soldado* foi violentamente criticado pela esquerda, em particular por Raymond Borde e Robert Benayoun na revista *Positif*, e pelo panfletário comunista Rachid Boudjedra, que falou de um “filme de tendência neofacista”” (tradução nossa).

foucaultiano mudando a maneira de fazer cinema ao aportar novas técnicas de filmagem ao cinema exausto do pós-Guerra. Torna-se evidente nos seus filmes a construção de um autor que procura a singularidade em suas obras, ressignificando a arte cinematográfica e a sua estética. A assinatura é outra função que o diretor buscou desenvolver em seus filmes fazendo reconhecíveis seus longas-metragens possibilitando, assim, a afirmação do autor no cinema francês e abrindo espaço para uma narrativa desprendida dos grandes estúdios. Godard influenciou e ainda influencia cineastas no mundo inteiro que buscam rompimento e ascensão por meio da autenticidade.

#### REFERÊNCIAS

- À BOUT DE SOUFFLE. Direção: Jean-Luc Godard. Produção: Georges de Beauregard. França: SNC, 1960.
- BARONCELLI, Jean de. Le Monde Mars. *Fiche Film*: À bout de souffle. Disponível em: <http://doczz.fr/doc/1142146/a-bout-de-souffle.indd>. Acesso em: 22 fev. 2018.
- BARTH, Wilmar Luiz. O homem pós-moderno, religião e ética. *Teocomunicação*, Porto Alegre, v. 37, n. 155, p. 89-108, mar. 2007.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.
- CLÉDER, Jean. De la littérature au cinéma: La notion d'auteur "sous la guillotine du sens"? In: *L'autorité en littérature: Genèse d'un genre littéraire en Grèce*. 2010. Disponível em: <http://books.openedition.org/pur/40582>. Acesso em: 08 jan. 2018
- FOUCAULT, Michel. O que é um Autor?. In: *Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema*. 2. ed. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298
- GODARD, Jean-Luc. Nouvelle Vague. In: *Cahiers du cinéma*, Paris, n. 138, 1962.
- KRISTENSEN, Stefan. Le cinéma et l'histoire des hommes. Michael Witt, *Jean– Luc Godard, Cinema Historian*. 1895. Disponível em:

- <http://journals.openedition.org/1895/4986>. Acesso em: 22 fev. 2018
- LACUVE, Jean-Luc. *À bout de souffle*. 06 jun. 2012. Disponível em: <https://www.cineclubdecaen.com/realisat/godard/aboutdesouffle.htm>. Acesso em: 05 mar. 2018
- LE PETIT SOLDAT. Direção: Jean-Luc Godard, Produção: Georges de Beuaregard. França: SNC, 1963.
- MULLER, Jurgen. Pragmatique historique du film: Nouvelle Vague et conception de l'auteur. La réception d'À bout de souffle aux Pays-Bas. Cinémas. In: *Cinéma et Réception*, v. 2, n.2-3, p.56-87, 1992.
- STORA, Benjamin. Le Petit Soldat. Godard ou les ambiguïtés d'une guerre. *Revue française d'histoire d'outre-mer*, Paris, v. 83, n. 311, p. 93-99. 2º semestre, 1996.
- TESSÉ, Jean-Philippe. Jean-Luc Godard: À bout de souffle. *Cahiers du Cinéma*. 2005. Disponível em: <http://www.kinomahtschule.at/data/aboutdesouffle.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2018.

# O “operário das letras”: limites entre literatura e mercado na obra de Humberto de Campos

Cátia Canêdo



## INTRODUÇÃO

De origem humilde, autodidata e gênio precoce, Humberto de Campos (1886-1934) representa um caso singular na história da literatura brasileira. O escritor gozou de enorme popularidade em seu tempo, colhendo louros tanto literários quanto políticos ao longo de sua carreira. Exemplo disso foi sua eleição para a Academia Brasileira de Letras, em 1919, quando contava apenas trinta e três anos de idade; outro exemplo é o fato de ter sido eleito deputado federal duas vezes pelo Maranhão (sendo a primeira legislatura de 1927 a 1930 e a segunda de maio a dezembro de 1930 – quando foi interrompida pelo Golpe que ascendeu Getúlio Vargas ao poder).

Decerto que a pobreza, o autodidatismo e a genialidade literária também sejam características comuns a outros tantos nomes da literatura nacional. A peculiaridade do caso Humberto de Campos está no fato de que esse autor possui diversas facetas entrelaçadas, as quais tornam interessantíssimas tanto a sua obra quanto a sua vida pessoal: ele foi o acadêmico conservador, o editor de vanguarda, o jornalista moralista, o cronista fescenino que escrevia através de pseudônimos e heterônimo, e também o memorialista sério que refletia sobre questões éticas e sobre os problemas do país. Destaque ainda mais peculiar: o escritor ganhou uma “sobrevida” literária no âmbito da chamada literatura psicografada – fato este que, se não perpetuou o seu nome no plano acadêmico, pelo menos ampliou sua voz de escritor a outros públicos.

Tendo ascendido rapidamente no campo literário do início do século XX, ao falecer, no dia 05 de dezembro de 1934, era um dos autores mais lidos e mais queridos pelo público brasileiro – de tal modo que sua morte promoveu grande comoção nacional. O biógrafo Almir de Oliveira, por exemplo, afirma que tal falecimento tomou “conotações de verdadeira tragédia – de norte a sul o povo chora e os principais jornais da época, em todo o país”, dedicam matérias de primeira página a Campos (OLIVEIRA, 1990, p. 17).

Maria de Lourdes Lebert, por sua vez, informa que o corpo de Humberto de Campos foi velado na Academia Brasileira de Letras, e

que o seu sepultamento “abalou o Rio de Janeiro”, já que lá estava presente praticamente “a metade da população local” (LEBERT, 1956, p. 55). Foram prestadas muitas homenagens, as quais vieram de todas as classes: literatos, intelectuais e políticos.

Todavia, causa estranheza o fato de que, no âmbito da crítica literária, pouquíssimo se tenha falado de sua obra desde 1934 até o presente. Benício Medeiros concorda com tal perspectiva, uma vez que verifica a ausência de referências ao escritor nos grandes manuais brasileiros de historiografia literária:

A despeito da imensa popularidade de que desfrutou nas primeiras décadas do século XX, a crítica em geral não inclui Humberto de Campos entre os escritores brasileiros mais importantes. Na sua *História Concisa da Literatura Brasileira*, Alfredo Bosi cita-o duas vezes – e de passagem, e a propósito de outro autor, sem ater-se a nenhuma de suas obras. Na *História da Literatura Brasileira*, de Nelson Werneck Sodré, ele não merece mais que três referências, e assim mesmo em notas de pé de página (MEDEIROS, 2010, p. 5).

Em 1986, em comemoração ao centenário de nascimento do autor, foi publicado o livro *O miolo e o pão – Estudo crítico e Antologia de Humberto de Campos*. Na Introdução de tal obra, Roberto Acízelo de Souza afirma que a crítica acerca do legado literário de Campos ainda estava por ser feita. Para ele, toda a obra do escritor “espera a paciência e a aplicação dos chamados críticos textuais, a fim de que seu texto seja estabelecido em bases dotadas de um mínimo de rigor” (SOUZA in: REIS; CARVALHO; SOUZA, 1986, p. 19).

De acordo com Souza, há determinados problemas ligados à correta fixação dos textos de Campos pela crítica – problemas estes que, de alguma forma, impediram ou inibiram um pleno exercício crítico sobre tal legado. Haveria, portanto, segundo Souza, algumas lacunas editoriais capazes de dificultar o desenvolvimento da fortuna crítica sobre o escritor. A primeira delas estaria ligada ao fato de que boa parte do que Campos escreveu tenha sido publicada originalmente na imprensa e só depois reunida no formato de livro. Ocorre que, segundo ele, nem o autor e nem o editor de tais livros esclarecem certos detalhes importantes, tais como: “o critério para a reunião dos vários tex-



tos num livro” ou mesmo “o veículo de imprensa em que os textos foram originalmente publicados, com as datas respectivas” (SOUZA *in*: REIS; CARVALHO; SOUZA, 1986, p. 19).

A segunda grande lacuna apontada pelo pesquisador recai sobre as antologias organizadas por Campos: no entendimento de Souza, tais obras, que são compiladas com o rótulo de “Pesquisas históricas e literárias” são bastante “imperfeitas na referência de suas fontes”, de tal modo que, às vezes, “ficamos sem saber se Humberto de Campos nos está oferecendo uma paráfrase, uma tradução ou uma transcrição fiel do texto original (SOUZA *in*: REIS; CARVALHO; SOUZA, 1986, p. 19).

A terceira lacuna, por sua vez, estaria ligada à gigantesca obra póstuma de Humberto de Campos, cujo arranjo final não passou pelo crivo do autor e, portanto, guarda problemas de organização (isto é: não há muitas vezes um fator de ligação ou temática comum entre textos que formem um mesmo livro).

Por fim, Souza afirma que, como se não bastasse o fato de a obra de Campos ser tão extensa e tão malcuidada do ponto de vista editorial, é importante observar que o seu *corpus* foi acrescido, “por artes mediúnicas”, “de mais algumas dezenas de livros, psicografados pelo famoso Chico Xavier” (SOUZA *in*: REIS; CARVALHO; SOUZA, 1986, p. 19).

#### HUMBERTO DE CAMPOS: *SELF-MADE MAN* DAS LETRAS

Maranhense de Miritiba<sup>1</sup>, Humberto de Campos foi um escritor que adquiriu fama e prestígio no Rio de Janeiro principalmente a partir da década 1920. Na época, chegou mesmo a ser considerado como o melhor cronista brasileiro. Exímio jornalista, escrevia para os mais diversos jornais, e seus textos eram redigidos, ora de modo formal, ora de modo informal. O tom um tanto quanto malicioso de alguns de seus escritos deleitava os leitores do período, uma vez que suas ideias transitavam entre a crítica social e política e a crônica de costumes. Sua

---

<sup>1</sup> O município de Miritiba (Miritiba de São José do Piriá) passou a se chamar município de Humberto Campos oito dias após o falecimento do escritor. A alteração do nome da cidade deu-se através da Lei Estadual nº 743, de 13-12-1934 (IBGE, 2017).

especialidade era o trato com histórias do cotidiano – histórias inusitadas envolvendo personalidades da política brasileira, intelectuais ou personagens comuns que provocavam risos.

Importa ressaltar que, como cronista, ele transitou tanto entre os pobres quanto entre a elite carioca da época. Escreveu e retratou os hábitos e costumes de ambas as esferas. Talvez venha daí a sua ampla aceitação em todos os círculos. Uma das razões que certamente contribuiu para a admiração do público em geral talvez esteja na sua forma de aproximação com o público. Ao longo de sua carreira, Campos demonstrou ser muito afetuoso com seus leitores, de modo que ele recebia todos os dias cartas de mulheres e homens, ricos, pobres, doentes e presidiários, todos em busca de conselhos. Suas respostas vinham, por vezes, em forma de crônicas, nas quais o autor se propunha a aconselhar os sofredores e a se solidarizar com seus ávidos leitores (SCHEIBE, 2006).

Proveniente de uma família de poucos recursos financeiros, Humberto de Campos teve uma infância marcada pela pobreza e desde cedo lutou intensamente contra as dificuldades que a vida lhe impôs. Não chegou sequer a concluir o primário; porém, “aprendeu sozinho, para melhor estudar os autores de sua preferência no original, o latim, o francês, o espanhol e o italiano” (OLIVEIRA, 1990, p. 19) e tomou como hábito literário citar autores estrangeiros no original sem fazer uso de tradução.

Todos os seus biógrafos são unânimes em ressaltar o caráter resiliente e obstinado de Humberto de Campos – o que, de certo modo, dá à sua vida uma aura de *self-made man* que veio “do nada” e que, a duras penas, conquistou o seu lugar ao sol. Campos perdeu o pai aos seis anos de idade e, devido à instabilidade financeira da família desde a morte paterna, precisou trabalhar desde muito cedo para ajudar sua mãe na subsistência do lar. Fazendo de tudo um pouco, foi aprendiz de alfaiataria, trabalhou na limpeza de uma casa comercial, foi lavador de garrafas, administrador de seringais, aprendiz de tipógrafo, jornalista, editor e deputado federal.

Embora curta, a fase como ajudante de tipógrafo parece ter sido decisiva para o jovem Humberto de Campos, posto que em suas *Me-*

*mórias* ele afirmou: “foi na oficina que eu recebi, quase insensivelmente, esta paixão pelas letras, alegria e tormento da minha vida” (CAMPOS, 1941, p. 426). Em seu primeiro contato com a tipografia, aos treze anos de idade, ficou plantada a semente pelo gosto literário. O trabalho em questão deu-se em sua experiência nas oficinas do jornal *O Comercial*, um jornal quinzenal editado pelo senhor Floriano Serra na cidade piauiense de Parnaíba, para onde sua mãe e irmãos mudaram-se após o falecimento paterno:

Foi aí na tipografia que eu comecei a corrigir-me. Tendo de passar o dia encarcerado entre quatro paredes tristes, em companhia de um homem simples, bom e trabalhador, como era esse obscuro Floriano Serra, fui me acostumando a vida humilde, compreendendo a minha condição de órfão sem arrimo enchendo-me de paciência, e de cordura, para carregar o pesado fardo da minha pobreza. Comecei, então, a adorar minha mãe, e prometi a mim mesmo fazê-la feliz [...] (CAMPOS, 1941, p. 391).

Foi nesse período em Parnaíba que ele conhece as obras de Coelho Neto, “autor a quem consagrava admiração comovida e profunda” (CAMPOS, 1941, p. 141). Bastante influenciado pela obra do famoso conterrâneo, Humberto de Campos começa a ensaiar os primeiros textos de ficção nesse período; mais tarde, em suas memórias, acaba confessando que tais escritos eram, em sua grande maioria, meras cópias dos textos daquele famoso escritor brasileiro; as narrativas escritas na juventude, para ele, possuíam “assuntos surrupiados do mestre, e modificados, apenas, pela minha ignorância” (CAMPOS, 1941, p. 142).

Foi nesse período que ele descobriu um novo mundo, pondo-se a “devorar com sofreguidão” não apenas obras literárias, mas também textos filosóficos, posto que quisesse “entender os segredos da Natureza e as verdades filosóficas” (CAMPOS, 1935, p. 156). E assim, começou a estudar os teóricos, principiando com Max Nordau, Luiz Buchner, Herbert Spencer, Auguste Comte até se encantar com o escritor Samuel Smiles (1812-1904), que passou a ser seu guia, seu “melhor amigo” na adolescência.

Samuel Smiles foi um escritor e um reformador britânico conhecido, sobretudo, por ter escrito livros que exaltam as virtudes da au-

toajuda e biografias que visavam enaltecer os feitos de figuras heroicas. Ele selecionou os tópicos das suas biografias como modo de enfatizar as suas teses da autoajuda. Estas obras são um vivo exemplo dos valores da sociedade Vitoriana para o leitor de hoje (BRIGGS, 1955). Smiles produziu uma série de livros de autoajuda, tais como: *Autoajuda* (1859), *Caráter* (1871), *Poupança* (1875), *Dever* (1880) e *Vida e trabalho* (1887). Os princípios defendidos por Smiles, marcariam profundamente o espírito do humilde e jovem Humberto de Campos. Tanto que durante toda sua vida ele se orgulha dos seus feitos, do seu trabalho e da alegria silenciosa causada por ele.

A leitura das obras de Smiles fez com que Campos passasse a dar muito valor à perspectiva biográfica de grandes vultos da história – grandes inventores e escritores que passaram por inúmeras dificuldades, pobreza e tormentos diversos, mas que a muito custo galgaram seu lugar no mundo. Desde então, os livros passam a ser seu guia, seus amigos, sua religião. Humberto de Campos cada vez mais, vai aprimorando seu conhecimento, aperfeiçoando sua formação ideológica e enriquecendo-se intelectualmente.

Sedento por conhecimento, ele se lança num novo mundo, o qual jamais pensou existir, e isso lhe trouxe um grande consolo – posto que, criado desde pequeno dentro dos dogmas católicos, temia o inferno, pois fora um garoto muito travesso, e o pecado poderia o levar ao inferno: “Era essa esperança que às vezes me animava, quando Comte e Haeckel, que divulgava Darwin, me consolaram. O inferno não existia. [...]” (CAMPOS, 1935, p. 161). A partir de então, não mais temia o inferno ou mesmo sonhava com o céu; passou a ser dono do seu próprio destino:

O evolucionismo que doutrinavam, deu-me a consciência de um lugar definido do universo. Um volume brasileiro de Teixeira Bastos, divulgando a obra Comte, facultou-me o que era a noção de positivismo. E eu, filho de mãe católica membro de uma família que não dera, jamais, um rebelde, levantei dentro de mim mesmo um grito de libertação, e, o peito inchado de orgulho, me proclamei perante mim próprio, – Positivista! (CAMPOS, 1935, p. 158-159).

Leitor e estudioso precoce, Campos já tinha suas preferências e opiniões formadas em tenra idade. Para Medeiros (2010), por exemplo, o

positivismo de Comte, “a teoria evolucionista, a prevalência da ideia científica sobre a religião e a fé e uma visão agnóstica de mundo irão marcar, daí por diante, toda sua obra” (MEDEIROS, 2010, p. 23).

Sua caminhada passa ainda por muitos percalços materiais até alcançar a glória. Em 1903, já em Belém do Pará, Campos chega a passar fome. Finalmente consegue trabalho como revisor na redação do jornal *Notícias* e depois, curiosamente, foi ser administrador de seringais em Mapuá, entre o Pará e o Amazonas. Em 1908, de volta à Belém, consegue casa e comida como hóspede de um amigo, e um emprego com ordenado mensal como redator do jornal *Folha do Norte*, assumindo definitivamente o papel de profissional das letras, como ele próprio confessa: “E eu, que até então me consagrara ao comércio, passei a viver exclusivamente da minha pena, ou, melhor, do meu lápis, anotando pequenas novidades da rua” (CAMPOS *apud* PICANÇO, 1937, p. 166).

Segundo Picanço (1937), foi em 1909 nas colunas da *Folha do Norte*, que Campos através de seus artigos deixa transparecer seu espírito combativo, sua revolta e protesto ao descrever as mazelas nas quais viviam os seringueiros e os demais trabalhadores do interior da região Norte. Seus textos denunciavam tais situações deploráveis de vida ao mesmo tempo em que defendem melhores condições de trabalho para as pessoas.

Seus protestos e críticas ecoaram entre os poderosos, de tal modo que em pouco tempo seu nome já estava circulando entre os empresários e políticos do Pará. Não tardou muito para que um dos homens mais poderosos do Estado, o então prefeito de Belém, o senhor Antônio Lemos, o convidasse para que fizesse parte do corpo de redatores de um grande jornal (do qual este era o dono), *A Província do Pará*. Campos aceita o convite e, como grande estudioso e amante dos livros dos mais variados temas, viu ali uma oportunidade que a vida lhe apresentava para mostrar suas qualidades de homem culto. Através do seu trabalho e dedicação, acabou conquistando a todos e, principalmente, a Antônio Lemos, que, segundo Picanço (1937, p. 167) o fez, sucessivamente, “seu secretário particular, chefe da seção da prefeitura de Be-

lém, diretor da Secretaria do Conselho Municipal, Secretário da comissão Executiva do Partido Republicano e secretário da Municipalidade de Belém”.

E foi ali em Belém, portanto, que Humberto de Campos finalmente se sente feliz por ter se encontrado – isto é: por ter preenchido certo vazio existencial. Ele agora passa a conhecer o seu lugar no mundo e já se vê como um escritor. Ele era redator de um dos jornais de maior circulação da região norte do país, tem um bom ordenado, frequenta as salas da elite política paraense. Percebe, então, uma oportunidade no sentido de realizar seu antigo sonho, qual seja, o de publicar um livro com seus versos. É assim que seu primeiro livro de poemas, *Poeira*, foi lançado em 1911.

Cumprir observar que a publicação de *Poeira* foi um grande sucesso; em quase todos os jornais da época o livro foi muito elogiado pelos críticos: inclusive na capital federal, como bem relembra Mucio Leão no seu discurso de posse:

Publicado, em 1911, o seu primeiro livro de versos, obteve Humberto de Campos a celebridade repentina. Carlos de Laet saudou-o, num dos artigos do *Microcosmo*, de *O País*, como a um candidato à Academia. “Mais alguns anos (dizia Laet) e teremos o Humberto na Academia, coroado de louros, com um discurso por cima”. O Sr. Afonso Celso, Meireiros e Albuquerque cobrem de rosas a musa adolescente (OLIVEIRA, 1990, p. 132).

Sua estreia como poeta foi coroada por elogios, que partiam principalmente dos literatos da capital brasileira. E foi justamente para o Rio de Janeiro que o escritor partiu ao ver-se obrigado a migrar devido a sérios problemas envolvendo o seu padrinho político Antônio Lemos. Após a destituição de Lemos, em 1912, vítima de um golpe armado, Campos rumou para o Rio de Janeiro, sendo recebido por ninguém menos que o famoso escritor e ídolo Coelho Neto, que o recebe com grande distinção e amizade.

Campos já não era um anônimo, posto que seu livro *Poeira* já lhe rendera certa fama entre os literatos. Foi Coelho Neto que o apresentou aos literatos cariocas, como: Olavo Bilac, Luís Murat, Aníbal Teófilo, dentre outros. Logo, Humberto já estava se familiarizando, frequentando as confeitarias, as livrarias, a Avenida Central e a rua do

Ouvidor. Pouco tempo depois de instalado no Rio, começa a trabalhar no jornal *O Imparcial*, como relata Mucio Leão no seu discurso de posse:

Humberto é agora redator do *Imparcial*. Estamos numa das fases mais vibrantes da imprensa brasileira. Acabamos de vir de uma grande campanha nacional. Há poucos anos, Rui sacudiu a maré-morta de nossos prelos com a agitação salutar do civilismo. Agora, ou pouco depois, teremos as vibrações novas, que aqui despertam os ecos da luta que se desencadeia na Europa.

O *Imparcial* refletia, na sua vivacidade inquieta, o ambiente do Brasil e do mundo. Em sua redação congregavam-se nomes dos mais brilhantes das letras brasileiras, naquele momento. Dois de seus redatores, Osório Duque-Estrada e Goulart de Andrade, acabavam de transpor os umbrais de vossa Casa. Humberto de Campos ligou-se desde logo com os mais representativos nomes de nossas letras. São seus amigos Coelho Neto, Olavo Bilac, Emílio de Menezes (OLIVEIRA, 1990, p. 133).

Através do mesmo estilo demolidor que o destacou no jornalismo em Belém, Humberto de Campos logo ganhou notoriedade no Rio de Janeiro através do *Jornal O Imparcial*. Os adversários ideológicos do cronista foram atacados impiedosamente, a exemplo do escritor e inimigo ferrenho Paulo Barreto, o famoso João do Rio.

Seus biógrafos são unânimes quando afirmam que Campos se entregou de corpo e alma à carreira de jornalista, a qual durou mais de vinte anos. Escrever passou a ser sua árdua e viciante tarefa que se multiplicou ao longo de sua vida. Ele escreveu para diversos jornais, de tal modo que seus artigos apareciam simultaneamente nos mais importantes periódicos do país, seja no Rio, em São Paulo, no Recife, na Bahia e também em outros lugares.

Nas folhas cariocas seus “ecos” são diários, e, para isso, utilizava-se de pseudônimos e heterônimos. Às vezes, numa única folha é possível encontrar dois ou mais textos do autor. Todos os dias ele escrevia várias crônicas, tal como ele mesmo relata no seu *Diário Secreto*:

Trabalho intenso, e contínuo. Um artigo, diário, assinado, para *O Jornal*; um outro, anônimo, igualmente diário, sobre comunismo, para a mesma folha; ainda, todos os dias, para o *Diário da Noite*; três páginas

por semana, para o jornalzinho humorístico *Não pode!*; anúncios comerciais para *A Capital*; e, a cada noite, 400 vocábulos para o *Vocabulário Ortográfico da Academia* (CAMPOS, 1954, vol. II, p. 162).

Nesse momento, ele chegou a manter colunas diárias e quinzenais em jornais de diversos estados brasileiros, como: *São Paulo-Jornal*, *Correio Paulistano*; *A Tarde*, da Bahia; *Diário de notícias*, do Rio Grande do Sul; *Jornal do Recife*, de Pernambuco; e *O Jornal*, e *Correio da manhã*, do Rio de Janeiro; além de escrever para as revistas *O Cruzeiro* e *Dom Quixote*.

De acordo com Nelson Werneck Sodré (1972), o jornalismo, nesse período, era uma espécie de sustentação para a vida intelectual brasileira. Por diversos motivos, como problemas de editoração e preço final da obra, era o jornal, e não o livro, o melhor caminho para se atingir o público. Os livros eram publicados em partes nos jornais, em forma de artigos, e só depois eram compilados e publicados em formato de livro.

No início do século XX as redações dos jornais eram repletas de literatos. Segundo Machado Neto (1973), alguns críticos literários eram contra a literatura de jornal, como José Veríssimo, para quem a literatura feita para o jornal seria uma literatura “inferior”.

Com vistas a atingir a maioria da população e não apenas um círculo intelectualizado e restrito de leitores, os jornais foram se adaptando rapidamente ao longo dos anos conforme o aumento do público leitor no país. Essa lógica parece ter se estendido à própria criação literária, em geral. Adequar-se a uma linguagem mais simples, com textos curtos e de fácil entendimento virou a meta dos literatos no início do século XX. Com um público cada vez mais vigoroso, a literatura vai conquistando mais aceitação dos leitores e espaço para a atividade literária. Segundo Machado Neto (1973, p. 90), o resultado desse comércio foi que o escritor se viu transformado em “vedete”, tendo que “brilhar para agradar o respeitado público”, o qual ia sempre com pressa às páginas dos diários buscar os mais variados tipos de textos: a crônica chorosa ou alegre, o poema, o folhetim romanesco ou mesmo a reportagem galante escrita aos modos de João do Rio.



O escritor Humberto de Campos fez parte dessa geração de literatos brasileiros que, no início do século XX, trabalhou nos grandes jornais nacionais e promoveu uma literatura influenciada por uma dinâmica atuação da imprensa. Em alguns trechos ele lamenta não ter tido condições de se dedicar a uma obra mais profunda, mais elaborada – uma obra que não estivesse fadada ao limbo.

O autor dedicou a sua vida ao trabalho. Elegeu a escrita como sua atividade principal, entregando-se de corpo e alma ao mundo das letras. Escreveu praticamente durante toda a vida para a imprensa, em prosa e verso, tendo sido um extraordinário cronista. Nesse contexto, era de certa forma obrigado a muito escrever, não necessariamente por puro prazer artístico, mas por necessidade financeira, isto é, para cumprir com suas obrigações de “literato assalariado”. O próprio Humberto se dizia um “operário da pena” e que era “obrigado a inventar quotidianamente o milagre de Santa Izabel da Hungria, transformando flores em pão”; para ele, “não é por prazer que um homem das letras escreve três ou quatro artigos por dia” (CAMPOS, 1935, p. 63).

Com relação ao seu modo de trabalho, em *Os Párias*, na crônica “Uma voz na sombra”, que se trata de uma resposta a uma carta, ele faz um desabafo sobre o quanto as dificuldades financeiras interferiam na sua aspiração de ter reais condições para se dedicar a uma obra literária “maior”:

**Não há na minha vida, ambição maior, minha ilustre camarada desconhecida, que a de escrever obras que se tornem úteis aos homens de hoje e fiquem na memória dos homens de amanhã.** Como poderei eu, porém, fabricar um móvel majestosos e solido, se na minha existência de carpinteiro das letras tenho de pôr à venda, cada manhã, no mercado, a tabua aplanei a noite? Como poderei escrever um romance forte, um trabalho de meditação ou de observação, se tenho de vender, a retalho, as ideias miúdas que me vêm, e se não há compradores na praça para as outras de maior porte? Que aspiração pode alimentar, ainda, um escritor, cujas ilusões caíram todas, e morreram, como pássaros, na gaiola da realidade, e que tem de ralhar diariamente com o cérebro por ordem imperiosa do estômago? (CAMPOS, 1941, p. 24-25 **grifo nosso**).

Em um trecho do seu *Diário Secreto* ele revela algumas características dessa sua árdua batalha:

Tive de lutar penosamente pela subsistência, mantendo-me, e a uma família numerosa, exclusivamente com o trabalho da minha pena. **Os meus dias, as minhas horas, os meus minutos, passaram a ser convertidos em pão.** Quem tem fome não planta árvores de luxo, que só produzem ao fim de cinco anos; planta leguminosas comuns, que frutificam em cinco semanas. Foi o que eu fiz (CAMPOS, 1954, vol. II, p. 84, **grifo nosso**).

A metáfora da busca pelo *pão de cada dia* a partir do esforço de seu trabalho intelectual como escritor tornou-se uma imagem bastante recorrente nos textos de Humberto de Campos, como é possível depreender a partir dos excertos abaixo:

[...] Passou a vida a insistir no comércio mais idiota deste mundo: **vendia miolo da cabeça para comprar miolo de pão!** (CAMPOS, 1941, p. 25, **grifo nosso**)

Eu queria a vida para consagrá-la principalmente às minhas letras; à realização de uma obra que trazia no pensamento. Isso tornou-se impossível. E **minhas horas são consumidas, todas na conquista do pão de cada dia** (CAMPOS, 1954, v. 2, p. 164, **grifo nosso**).

Ter a literatura como única fonte financeira foi um grande dilema vivido por grande parte dos escritores dos séculos XIX e XX. São inúmeros os literatos do período, os chamados “homens das letras”, que, por necessidade, buscaram outros espaços visando o próprio sustento. Nesse sentido, muitos desenvolveram outras profissões concomitantemente com o trabalho literário. Foram professores, advogados, funcionários públicos, médicos, jornalistas e políticos. Assumir essa dupla jornada, para grande parte dos escritores, não era motivo de orgulho, mas sim de lamento, posto que, no geral, todos tivessem o sonho douorado de viver apenas da literatura.

Para Lúcia Helena Carvalho (*in*: REIS; CARVALHO; SOUZA, 1986, p. 31), a obra extensa e variada desse “operário das letras” que foi Humberto de Campos pode servir como “um dos exemplos mais reveladores das oscilações naturais que sofre o texto literário submetido aos compromissos nascidos das relações entre literatura e jorna-

lismo”. Ao todo, são mais de quarenta volumes que podem ser subdivididos em oito seções, a saber, (1) Crônica, (2) Crítica literária, (3) Memorialística, (4) Conto humorístico, (5) Conto, (6) Poesia, (7) Pesquisa histórica e literária e (8) Conto infantil.

No cômputo geral, acabaram sendo as crônicas, os textos de crítica literária e, sobretudo, os contos humorísticos o mais expressivo “resultado do trabalho incessante desse operário das letras que foi Humberto de Campos”, um escritor cuja “incessante atividade documental do repórter e jornalista acabou por predominar sobre o desejo do ficcionista” (CARVALHO *in*: REIS; CARVALHO; SOUZA, 1986, p. 31).

De acordo com Machado Neto (1973), os escritores brasileiros do início do século XX que, de alguma forma, insistiam em viver apenas da “pena”, na sua maioria, passaram por severas privações. Trabalhavam excessivamente, contraíam dívidas com agiotas e, no fim, recebiam uma irrisória remuneração. Ainda segundo o pesquisador havia na época alguns literatos que recebiam, enquanto gozavam de ligeira fama, um rendimento bem razoável, mas ao mesmo tempo havia casos de indecorosa exploração dos escritores, tanto pelos jornais como pelos editores livresiros. Como no exemplo de Euclides da Cunha, que em carta ao seu pai, narra que recebeu míseros dois contos de reis, do editor, pelo seu livro *Os sertões*, que obteve grande êxito nas vendas.

A precária remuneração desses profissionais das letras fez com que até escritores já renomados, que gozavam de fama e prestígio, vendessem seu talento e sua arte para proverem algumas necessidades financeiras urgentes. Há um caso curioso narrado por Humberto de Campos em seu *Diário Secreto*, datado de 15 de julho de 1929, o qual tem como personagens principais Coelho Neto e Olavo Bilac. Segundo ele, certo dia, o velho amigo confessou a Bilac que necessitava urgentemente da quantia de um conto de reis para quitar uma conta inadiável. Acontece que Bilac, não possuindo a quantia, mas querendo ajudar o amigo disse-lhe que havia recebido há pouco tempo uma proposta de um editor que lhe prometera três contos de réis por uma obra pornográfica/indecorosa.

Bilac recusara a proposta, mas, devido à emergência do amigo, propôs a ele que ambos escrevessem o texto e recebessem o dinheiro. Sendo assim, sem outra alternativa no momento, os dois decidem

aceitar a encomenda. Os dois então produziram juntos a obra. No fim da história, Humberto de Campos diz que o nome da obra de Neto e Bilac era *Almanaque do Ânus* – título este que, por si só, já expõe a situação complicada à qual a falta de dinheiro impelia mesmo escritores do porte de ambos.

O próprio Humberto precisou, mesmo a contragosto, algumas vezes elogiar ou desmoralizar figuras da elite brasileira em sua coluna nos jornais, como no exemplo revelado no *Diário Secreto* registrado no dia três de janeiro de 1915:

O Sr. Costa Rêgo, rapazola enfatuado do “Correio da Manhã”, enviou ao Leônidas, em um bilhete, um telegrama que forjou no seu jornal sugerindo a sua candidatura a deputado por Alagoas, e pede que “O Imparcial” diga alguma coisa a seu respeito. Coube-me a mim satisfazer a vaidade desse cretino, cujos escrúpulos e cujo mérito podem ser aferidos por essa solicitação. O seu bilhete fica no meu arquivo (CAMPOS, 1954, vol. I, p. 12).

Mas sua pena também podia ser feroz: poucos jornalistas se aperfeiçoaram como ele em atingir os confrades. Há, inclusive, uma menção a isso no *Diário secreto*, num registro do dia dezesseis de abril de 1917, onde Campos relembra o seu primeiro encontro com Afrânio Peixoto que, em visita ao jornal *O Imparcial*, apresenta-se a ele:

– O senhor é o Humberto de Campos?

E como eu sorria, em confirmação, atira-se a mim, atropelando as palavras:

-Olhe, eu tenho vindo aqui para conhecê-lo em pessoa. O senhor é um homem a quem admiro e a quem eu temo. Antes: o senhor é dois homens: um, destruidor implacável, o jornalista que mata, aniquila, destrói o adversário; outro, o poeta, o escritor, o homem de erudição. Eu quero ser amigo de ambos (CAMPOS, 1954, vol. I, p. 38).

Através destes artigos Humberto vai se apurando cada vez mais, utilizando-se de falsetas para fazer severas críticas nos mais diversos assuntos, seja de cunho pessoal, político, religioso ou mesmo referente a obras literárias. Como no registro do dia 19 de abril de 1917:

Eu consegui, com a minha formação literária na imprensa, uma individualidade literária que os meus amigos me vêm mostrando agora. Há, em mim, a volúpia da perfídia. Não é, propriamente, volúpia, pois que isso às vezes me desagrada a mim mesmo. A perfídia tornou-se em mim uma função, ou antes, um produto mecânico. Eu louvo, ou ataco, de tal forma, que o indivíduo alvejado não sabe se me há de mandar um agradecimento ou um tiro. O que eu escrevo tem matéria para todas as interpretações. Ainda agora, a propósito de um artigo sobre Olegário Mariano, este se manifesta lisonjeado, ao mesmo tempo que os seus amigos se manifestam indignados comigo. É característico o que me sucedeu hoje com uma crônica sobre a guerra europeia: recebi parabéns de acidófilos e de germanófilos: cada grupo descobriu nela uma evidente manifestação a seu favor! (CAMPOS, 1954, vol. I, p. 41).

Escritor de seu tempo, dono de grande polidez, mas que também podia ser implacável e ferino em relação a outros, Humberto de Campos desenvolveu sua prática literária nesse universo dinâmico da Primeira República. Em suas crônicas expõe a falsa moral da sociedade do Rio de Janeiro do início do século XX. Foi um perfeito “operário das letras” que trabalhou incansavelmente até o ano de sua morte.

Já tendo publicado em 1918 e 1919, respectivamente, *Seara de Booz e Vale de Josafá*, Humberto de Campos foi eleito em 30 de outubro de 1919, para a Academia Brasileira de Letras. Tal consagração foi para ele uma verdadeira vitória, pois o menino humilde que saiu do interior do Maranhão se tornou um dos mais jovens “imortais” das letras nacionais.

Nos anos subsequentes o autor permaneceu trabalhando intensamente na imprensa e publicando diversas obras, com uma carreira muito próspera nos jornais. Em 1922, funda a revista *A Maça*.

A saúde de Humberto de Campos nunca foi muito boa, como atestam os seus biógrafos. Porém, foi a partir de 1920 que surgiram os sintomas mais agudos da hipertrofia da hipófise – doença que acabou lhe tirando a vida em 1934. O diagnóstico de tal doença só foi conhecido por ele em 1928. A hipertrofia da hipófise é uma doença degenerativa que provoca deformidades, fraqueza, paralisia, surdez e cegueira – combinação trágica para alguém como ele que vivia para o trabalho diário de leitura e escrita.

No dia 8 de setembro de 1928 ele escreve em seu *Diário secreto*:

Tenho lido e escrito muito. As ideias multiplicam-se no meu espírito, como as formigas à boca de um formigueiro alvoroçado. Tenho planos de romances, de contos, de ensaios literários, de obras de pesquisa e comentário. Trabalho dez, doze horas por dia, aos domingos e feriados, e, nos dias úteis, durante todo o tempo que os deveres políticos me dispensam. Às vezes, sinto-me fatigado, sucumbido, com vertigens e atordoamento. Mas o cérebro continua a trabalhar, ágil, fértil, disposto, como se não estivesse em contato com o resto do corpo. É que a máquina que dá o impulso não está de acordo com o resto do aparelho, que obedece. O motor é forte, mas o carro já está ficando velho... (CAMPOS, 1954, vol. I, p. 276).

Percebemos no texto de Campos detalhes de sua resistência e dedicação ao trabalho de sua vida, que foi o debruçar-se sobre as ideias e sobre os textos literários. Seu relato expõe seu caráter de exímio estudioso que não foi destruído nem pelo impacto da terrível doença que lhe acometeu a saúde.

Os últimos anos de Humberto de Campos foram marcados por muito sofrimento físico e muitos desgastes emocionais causados por preocupações financeiras. A crítica especializada na obra do autor entende que tal sofrimento no fim de sua vida acabou “renovando”, aos poucos, o seu modo de escrever, pois ele passou a se despir de sua verve irônica e ferina e assumir um caráter mais reflexivo, memorialístico e moralizante.

Em 1933 Humberto publica o seu livro mais famoso, *Memórias* (1886-1900), que veio a ser considerada a sua maior obra. Livro de caráter autobiográfico, em que o autor relata sua infância e início da adolescência, a continuação dessa obra ficou incompleta, mas mesmo assim foi publicada sob o título de *Memórias inacabadas* (edição póstuma). Na elaboração de uma autobiografia, seja um livro de memórias, seja um diário, o autor revela sua intimidade, formando um discurso sobre a sua pessoa; trata-se de um texto de tom confessional em que há um certo acordo entre o autor e o leitor, que encara todos os relatos como fatos verídicos.

A narrativa das suas dificuldades emocionou bastante os seus leitores, posto que em tal obra o autor expusesse seus erros e “pecados”, mostrando-se não como um “super-homem”, perfeito e impoluto, mas

sim como um ser humano falho e em busca de redenção. Segundo Gis-card Farias Agra (2014), por exemplo:

Humberto de Campos, assim, cada vez mais doente, acabou por reelaborar-se diante do seu público leitor, revestindo as suas narrativas de uma perspectiva trágica sobre a vida, perspectiva, esta, que, já presente em seu diário íntimo desde 1928, espalhou-se pelas suas crônicas a partir de 1931 e, finalmente, informou o olhar que lançou às suas próprias lembranças, sendo o fio condutor que orientou a reelaboração do seu passado como narrativa autobiográfica no aclamado *Memórias, 1886-1900*, oferecido ao público no início de 1933 (AGRA, 2014, p. 211).

Um fato importante ligado à figura de Humberto de Campos é que sua popularidade fez com que ele passasse a receber cartas de todos os lugares do Brasil; algumas dessas missivas eram homenagens, mas a grande maioria dizia respeito a correspondências de homens e mulheres que escreviam ao literato enquanto almas sofredoras em busca de certo conforto por meio de suas palavras. O escritor respondia às demandas de seus leitores: em alguns casos, também por meio de cartas; outros, por meio de crônicas que ele publicava nos jornais:

Quando se referia ao "seu eu", Campos também se apresentava como mártir do povo. Ele recebia cartas de todas as partes do país e as publicava, submetendo-as ao seu próprio julgamento e proporcionando ao leitor que fizesse o mesmo. Assim, o escritor solicitava, por meio de jornais, a fundação de hospitais; pedia pão aos que não tinham o que comer, cobertores aos que tinham frio, albergues para as pessoas que precisassem de ajuda. Em seus textos, alguns nada conservadores e moralistas, sempre se achava no direito de aconselhar as pessoas, em especial, as mulheres (SCHEIBE, 2006, p. 50).

Seu público, dessa forma, pelos jornais, vai acompanhando o desenrolar da vida desse autor, uma vez que o sucesso das suas confissões o instiga a continuar a escrever. Seu discurso, porém, não é de medo ou comiseração, mas sim de resignação e de coragem. Um exemplo dessa perspectiva está no seguinte trecho da crônica aos seus amigos da Bahia, do livro *Sombras que sofrem*:

Trabalhei sempre, escrevi sempre, e não cessei de prover, com os recursos da minha pena, as necessidades da minha casa. Retirei os meus filhos do colégio, a menina com quinze, o menino com treze anos, atirando-os ao trabalho, de modo a prepará-los para o momento em que lhes faltasse o meu braço. Mas, não desanimei nunca. Uma alegria diabólica me enchia o coração toda a vez que, numa crise mais violenta, vencia a morte, que rondava a minha porta. Raro era o dia, por isso, em que não aparecia, na imprensa, o meu artigo alegre. A ironia das minhas crônicas era, quase, o esgar da caveira que fazia sorrir aos que tinham carne nas faces. [...] Mas trabalho contente. Sinto que a minha alma se purifica no sofrimento e que o meu coração, trabalhado pelas dores próprias, se preparou melhor para a compreensão das dores alheias. Perdi, com minha casa hipotecada, tudo que possuía como fortuna terrena. Mas o trabalho não me falta, e, com o produto do meu trabalho, tenho tudo o que desejo, porque hoje desejo pouco (CAMPOS, 1960, p. 272-273).

Foi por intermédio da construção da figura de um escritor “mártir” que Campos notabilizou-se ainda mais nos últimos anos de sua vida – popularizou-se através da figura de um pensador que sofre e que, pelo sofrimento, torna-se cada vez mais sábio e, por isso mesmo, capaz de dar direcionamento às vidas alheias.

#### MERCADO E LITERATURA: O “OPERÁRIO DAS LETRAS”

Como vimos até aqui, Humberto de Campos foi um escritor altamente proativo que dedicou-se a vários projetos literários dentro de diversos gêneros: produziu poemas, contos, crônicas, textos humorísticos, crítica literária, textos de cunho memorialístico, narrativas infantis e outros mais. Ele próprio reclamava, em vários de seus trabalhos, do fato de que sua pena de escritor, embora nascida para fazer sua glória literária e “desenhar a auréola da glória”, tornou-se um simples meio de vida, pois a literatura deixou de ser “sacerdócio para passar a ser indústria, numa sociedade de mercado” (REIS *in*: REIS; CARVALHO; SOUZA, 1986, p. 48).

Foi no intuito claro de atender a tal dimensão mercadológica que Humberto de Campos passou a manter no jornal *O Imparcial* uma seção a qual era assinada pelo heterônimo Conselheiro XX. O ano era



1917 e, em pouco tempo, todos começaram a se interessar por tal seção, que, nas palavras de Brito Broca, era constituída por:

[...] pequenos contos brejeiros, à maneira de certos autores franceses, como André Birabeau, nos quais o escritor se aproveitava frequentemente de anedotas conhecidas, dando-lhes uma forma nova com aquela facilidade que tinha de tirar do assunto mais insignificante uma página capaz de interessar o público. O detalhe picante, às vezes mesmo muito picante, vinha sendo atenuado pela habilidade do narrador, nas dobras de um subentendido capaz de acomodar a malícia às exigências de um jornal destinado a penetrar em todos os lares (BROCA, 1991, p. 357-358).

Campos já era cronista bastante conhecido e, como tal, assinava suas crônicas assim como também punha pseudônimos em outras. Ocorre que, no caso do Conselheiro XX, optou-se por uma dinâmica editorial diferente, uma vez que tal personagem parecia criar vida própria; possuía retrato e caricaturas, as quais estampavam jornais e revistas, além do fato de que sua função ia além da de mero redator: em seções de jornal como “Senhoras e Senhoras”, de *O Imparcial* ou em capas de revistas, como *A maçã*, também passou a assinar como editor ou diretor.

Guardadas as devidas proporções, *A Maçã* de Humberto de Campos antecipava, em 1922, quase o mesmo escândalo que revistas masculinas e pornográficas como *Playboy* (1953), *Penthouse* (1965) e *Hustler* (1974) causariam nas décadas de 1950, 1960 e 1970. Não por acaso, Campos recebeu duras críticas não só da Igreja, mas também de alguns membros da Academia Brasileira de Letras. Segundo Brito Broca (1991), alguns acadêmicos como Afrânio Peixoto e Goulart de Andrade, se indignaram com o fato de um acadêmico estar envolvido com uma publicação “pornográfica”.

Com tanta polêmica em torno da revista, sofrendo ataques de todos os lados, a sede da revista chegou a ser invadida pela polícia, que chegou a apreender algumas edições. Como relata Brito Broca, a ação policial provocou muitas manifestações de vários escritores; uns foram favoráveis à Polícia, outros estavam do lado do escritor:

Humberto de Campos defendeu-se pelo *O Imparcial*, tachando de injustificada a arbitrariedade – a apreensão de uma revista em tudo semelhante a outras existentes no estrangeiro, como *Le Rire* e *Le Sourire*, e que quase só se limitava a reproduzir páginas de autores consagrados, membros da Academia Brasileira de Letras. Mas como estávamos numa democracia, ia agir pelos meios legais contra essa prepotência (BROCA, 1991, p. 361).

Pouco tempo depois da intervenção policial em *A Maçã*, a revista voltou a circular. Sucesso de vendas, a idealização e desenvolvimento de *A Maçã* apenas comprova o tino editorial de Humberto de Campos e sua atenção às produções jornalísticas de seu tempo; ou seja: comprova que ele sabia entender como poucos o público leitor brasileiro de seu tempo.

Sendo assim, no que tange à caracterização do Conselheiro XX como um verdadeiro idoso, de cavanhaque “mais ou menos mefistófico”, vez por outra passou a criar caricaturas e também usar fotografia na coluna assinada pelo famoso Conselheiro (posto que seja prática comum até os dias de hoje, no jornalismo, o uso destes recursos a fim de se designar os autores de artigos e colunas). Sendo assim, uma vez inventado, tal personagem de longas barbas brancas criado por Campos passou a brincar o público, no dizer de Medeiros (2010, p. 29), “com anedotas sarcásticas e casos ‘fescenininos’, como se dizia na época. Por tais inclinações, o Conselheiro XX não tinha entrada franca nas chamadas casas de família”.

Segundo Vieira (s/d, p. 84), através do heterônimo Conselheiro XX Campos passa a formular um tipo de crônica “de um alcance tão justo, de uma habilidade tão extraordinária” que só reforçam sua maestria como escritor e homem de jornal. Tão logo deu-se o aparecimento do Conselheiro houve um grande alvoroço que tomou conta do jornal: eram cartas, telefonemas e telegramas de todos os lados. Foi uma jornada de elogios, de todas as classes; um grande sucesso que fez com que aquilo que era pra ser um conjunto de crônicas esparsas caísse de tal modo no gosto popular que se tornasse algo que demandasse muitos e muitos anos futuros de dedicação por parte do escritor:

[...] a forma sutil e a maravilhosa expressão estilística, com que as apresentava” despertaram nas altas rodas intelectuais e políticas um interesse de tal ordem, que o Conselheiro [...] tornou-se, por fim, “uma das necessidades diárias da cidade (VIEIRA, s/d, p. 84-85).

De acordo com Agra (2014), o Conselheiro XX publicou uma nota no jornal *O Imparcial*, com sua suposta fotografia, em que, de fato, apresentava-se como um idoso de “71 anos, paulista, calvo e barbudo, que tecia comentários que beiravam o humor acerca de alguns dos novos costumes sociais ligados à modernidade urbana” (AGRA, 2014, p. 36).

Segundo Agra (2014), inicialmente, ninguém sabia da relação direta entre Humberto de Campos e o suposto Conselheiro. Depois de muitas especulações, sobre quem seria o autor de tais crônicas tão singulares, e devido ao tom bastante irônico das mesmas, começaram a conjecturar se o redator por trás da máscara de Conselheiro XX não seria mesmo Humberto de Campos. Ao que o jornal respondeu publicando uma nota afirmando que se tratava de um tio padrinho de Humberto.

Também de acordo com Agra (2014) a referida afirmação não conseguiu dissuadir seus leitores, uma vez que o próprio jornal passou a fazer associação entre os dois nomes, a exemplo de um anúncio do livro *A serpente de bronze*, de 1920, como sendo uma obra do Conselheiro XX e que, assim o sendo, também era de autoria de Humberto de Campos. Seja como for, mesmo assim o escritor continuou negando ser o verdadeiro autor dos textos do Conselheiro, de modo a dar certa independência heteronímica ao Conselheiro XX, fato este que se configurou como uma excelente campanha de *marketing*. Prova disso é o fato de que a fotografia e caricaturas do suposto Conselheiro XX continuaram sendo publicadas nos periódicos nos anos seguintes.

Por meio do Conselheiro XX, Campos produziu excelente crônica de costumes. Certo que o estilo do heterônimo possui a mesma ironia fina do acadêmico, mas vai além por conta de seu teor irônico e até picante. Não por acaso essa vertente literária de Humberto de Campos tenha sido taxada de fescenina, imoral, obscena, pornográfica, dentre outros termos pejorativos. Em sua maioria, os textos do Conselheiro

eram anedotas galantes; todavia, por vezes também desenvolviam fortes críticas à sociedade (tendo como alvos figuras lustres dos campos intelectual, político e cultural).

No período ainda não havia uma censura institucionalizada, mas havia os representantes religiosos, homens e mulheres que se apresentavam como guardiões dos bons costumes e da moral que se levantaram para atacar o Conselheiro e seus textos. Tidos como leitura proibida para moças de família e tabu em casas de famílias honradas, os textos do Conselheiro XX foram ganhando fama reversa. Isso porque todas as proibições e debates acalorados acerca do Conselheiro e seus textos profanos estimulava ainda mais a imaginação do público, em geral. Isso fez com que o autor se tornasse cada dia mais popular, seja como o mais amado ou o mais odiado entre os cronistas da época.

A polêmica gerada em torno da figura do Conselheiro XX foi talvez o impulso para que Humberto de Campos atingisse o sucesso tanto nos jornais, como nos livros. O jurista Mário Picanço (1937), seu primeiro biógrafo, sobre este período relata:

E ele, que se vai tornando dia a dia mais livre, se esconde sob o pseudônimo de Conselheiro XX, o mais conhecido talvez dos que já foram usados no Brasil. Centenas e centenas de anedotas são publicadas e o número de leitores cresce extraordinariamente. O Conselheiro XX torna-se popular, não há quem o não conheça, quem o não discuta e ele segue o seu caminho, distribuindo alegrias por todas as partes. [...] Ele anda em todas as bocas, vive em todas as rodas, mas amparado sempre, e cada vez mais, no prestígio da imoralidade (PICANÇO, 1937, p. 176).

Mucio Leão, no seu discurso de posse, afirma que, para ele, não eram justas as acusações:

Segundo entendo, não existe literatura imoral. A literatura é, sempre, e apenas, o espelho das sociedades que a produzem. No caso de Humberto de Campos, imoral não seria o Conselheiro XX – seria a sociedade que produzia, que exigia que se produzisse, o Conselheiro XX. Será suficiente olharmos, ainda hoje, as cifras das edições dos livros de Humberto de Campos, para desde logo o verificarmos. As duas séries de *Poeira...*, livros graves e belos, onde o sonho era alto e a imaginação era pura, não tinham chegado além da segunda edição. Enquanto isso, os volumes facetos do Conselheiro XX cresciam, cresciam, cresciam em tiragens sucessivas. Em pouco anos, a *Bacia de Pilatos* alcançava doze

milheiros: *Os Gansos do Capitólio* e o *Vale de Josafá* alcançavam cada um treze milheiros; *A Serpente de Bronze* alcançava quatorze milheiros; *O Tonel de Diógenes* alcançava dezesseis milheiros. São êxitos colossais, para o Brasil (LEÃO *apud* OLIVEIRA, 1990, p. 135).

O trecho acima sugere que os textos de Campos assinados com o pseudônimo Conselheiro XX, tratados na época como contos, de alguma forma representavam a sociedade; isto é: para ele, o autor produziu o que os leitores exigiam, e se embeveciam, tanto que os êxitos de vendas dos referidos textos, tidos como imorais foram cada vez mais um grande sucesso de vendas, enquanto que a venda de seus livros de poesias não avançou muito.

Alguns testemunhos indicam que Humberto de Campos talvez tenha optado pelos contos cômicos não necessariamente pelo sucesso ou pela fama, mas sim pela necessidade financeira, uma vez que o referido pseudônimo lhe deu bons rendimentos mensais. Picanço (1937, p. 240-241) afirma que Campos “não escrevia as suas anedotas porque as sentisse, porque as achasse filhas de sua alma, mas porque precisava, porque elas lhe davam nome e um pouco de pão”. E, lançando mão da fala de Mucio Leão, confirma que o autor, de certo modo, sentia certa angústia pelo fato de ter que produzir tais narrativas:

Homem de gosto [...] de sensibilidade e poesia, não acrediteis que Humberto de Campos deixasse de sentir a atroz tristeza de assumir aquela humilhante caracterização [a do Conselheiro]. Mas, se era aquela a sua forma de ganhar a vida?... No íntimo, o poeta andaria a percorrer os jardins suaves, onde se apraziam as Armidas<sup>2</sup> dos seus sonhos. Mas, se a sua literatura refletisse apenas a pureza e a doçura, quem lhe pagaria os miseráveis mil réis, que os contos rabelaisianos do Conselheiro X. X. cada quinzena lhe garantiam? (LEÃO *apud* PICANÇO, 1937, p. 241)

O fato é que de 1917 a 1927, ele produziu uma série de contos satíricos assinados pelo Conselheiro XX, e os onze volumes publicados chegaram a vender dezoito mil exemplares – o que se caracteriza como

---

<sup>2</sup> Armida: feiticeira sarracena que é personagem da obra *Jerusalém libertada* (1581), que foi criada pelo poeta italiano da Renascença Torquato Tasso (1544-1595).

um verdadeiro sucesso que transformou Humberto de Campos em autor brasileiro de *best-sellers*.

No seu *Diário Secreto* o próprio escritor lamenta não ter realizado o sonho de escrever obras poéticas, e que dadas suas responsabilidades familiares, precisou dedicar sua vida à imprensa, onde ele instituiu crônicas ligeiras e humorísticas, que lhe renderam popularidade, que lhe deu dinheiro e condições de se eleger deputado. Assim abençoa as dificuldades financeiras que o levaram a mudar “humoristicamente” de planos.

Em seu livro *Críticas*, ao comentar sobre o conteúdo “fescenino” dos textos redigidos sob o heterônimo Conselheiro XX, Campos defende-se:

Os dez volumes alegres que escrevi, e que formam um acervo de 1.120 pequenos contos originais ou traduzidos, não são, sem dúvida, dos mais edificantes e modelares, sob o ponto de vista moral ou, antes, da moralidade. [...] Eu tenho uma bibliografia galante, confesso; mas não tenho uma obra propositalmente imoral. Os meus miúdos contos maliciosos foram escritos para fazer sorrir a uma sociedade que conhece o pecado; mas não ensinam, eles mesmos, o pecado [...]. Nas 3.690 páginas que formam esses dez volumes erradamente classificados de fesceninos, não se encontra, em suma, um só termo brutal ou vocábulo que não possa ser proferido em voz alta. O que poderia haver de inconveniente e censurável está em subentendidos, no duplo sentido das expressões, no equívoco das situações cômicas, nos atributos literários, enfim, que caracterizam a literatura galante e a distinguem da literatura licenciosa (CAMPOS, 1941v, p. 309-310).

Ele aceitava a crítica até certo ponto, admitindo ser engraçado e levemente malicioso; porém, nega ser um autor depravado.

Campos continua a escrever normalmente para os jornais. Diariamente, redige artigos na coluna política intitulada “Ecos”, os quais são assinados com seu próprio nome. No entanto, a linguagem utilizada aí era mais formal e rebuscada; já os textos assinados como Conselheiro XX denotam uma linguagem simples e informal, com uma crítica humorística e até cômica. De acordo com Scheibe (2008):

Os textos do Conselheiro XX apresentam um narrador onisciente intruso e são escritos na terceira pessoa, fazendo o uso de diálogos. As crônicas da obra apresentam denúncias e exprimem juízos de valor,

utilizando-se de comparações entre fatos atuais e acontecimentos pertencentes ao passado histórico (SCHEIBE, 2008, p. 99).

Através do Conselheiro, Campos redigia narrativas do cotidiano, lançando mão de assuntos por vezes extremamente insignificantes, mas que, observados com malícia e ironia, acabavam chamando a atenção do público. Foi, portanto, a dinâmica de tais textos curtos e divertidos, apimentados com um tom malicioso, que conquistou grande parte do público brasileiro daquele período.

Já em 1937, após três anos da morte do escritor, seu biógrafo Macário de Lemos Picanço faz questão de frisar que o famoso Conselheiro XX não passava, àquela época, de “uma reminiscência, de uma lembrança. Ele é, atualmente, a folha lida e virada de um livro” (PICANÇO, 1937, p. 242). Segundo o biógrafo, o Conselheiro não empolga os leitores, nem atrai a atenção de ninguém, posto que sobre a fama do heterônimo nasceu a de um outro Humberto de Campos, a qual acabou obscurecendo a primeira:

O que hoje se admira e ama é o Humberto que descreveu a própria vida, é o Humberto que aconselha, que se lamenta, que tudo faz para, com palavras repisadas de cordura, conduzir o homem pela estrada do bem, elevando-o à culminância de si mesmo, fazendo descobrir no céu do seu destino a estrela da própria salvação (PICANÇO, 1937, p. 242).

Lançando mão de um tom bastante laudatório no tocante à memória do homem que foi Humberto de Campos, Picanço (1937, p. 242), por fim, tenta deixar claro em sua biografia que o verdadeiro Humberto era aquele que, em vida, foi querido por todos – aquele homem “fino, maneiroso e bom” que se contrastava com o “Humberto Conselheiro X. X.”, o qual, quase sempre, estava envolto “no manto escuro da imoralidade” e que descia às baixezas da condição humana para dali retirar suas narrativas.

## REFERÊNCIAS

AGRA, Giscard Farias. *Quando a doença torna a vida um fardo: a trajetória de Humberto de Campos (1928-1934)*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2014. (Tese de Doutorado)

- BRIGGS, Asa. Samuel Smiles and the Gospel of work. *Victorian people: a reassessment of persons and themes – 1851-67*. Chicago: University of Chicago Press, 1955, p. 116-139. Disponível em: <https://archive.org/details/victorianpeoplea000327mbp/page/n5/mode/2up>. Acesso em: 18 set. 2021.
- CAMPOS, Humberto de. *Memórias – primeira parte, 1886-1900*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1933.
- CAMPOS, Humberto de. *Crítica – segunda série*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1941. (Coleção Obra Completa, vol. 22).
- CAMPOS, Humberto de. *Diário secreto*. Volume I. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1954.
- CAMPOS, Humberto de. *Diário secreto*. Volume II. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1954.
- CAMPOS, Humberto de. *Memórias inacabadas* (obra póstuma). Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1935.
- CAMPOS, Humberto de. *Os Párias (Crônicas)*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1941.
- IBGE. Humberto de Campos. *IBGE*. 2017. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ma/humberto-de-campos/historico>. Acesso em: 18 set. 2021.
- LEBERT, Maria de Lourdes. *Humberto de Campos*. São Paulo: Melhoramentos, 1956. (Coleção Grandes vultos das letras, v. 18)
- MACHADO NETO, A. L. *Estrutura social da República das Letras (Sociologia da Vida Intelectual Brasileira. 1870-1930)*. São Paulo: Grijalbo/Edusp, 1973.
- MEDEIROS, Benício. *Humberto de Campos: cadeira 20, ocupante 3*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2010.
- OLIVEIRA, Almir de. *Humberto de Campos: um exemplo de vida*. Salvador: Editora Universitária Americana, 1990.
- PICANÇO, Macário de Lemos. *Humberto de Campos*. Rio de Janeiro: Minerva, 1937.
- REIS, Roberto; CARVALHO, Lúcia Helena; SOUZA, Roberto Acízelo de (Orgs.). *O miolo e o pão: estudo crítico e antologia de Humberto de Campos*. Edição comemorativa do centenário de nascimento do autor (1886-1986). Niterói/Brasília: EDUFF/INL, 1986.



SCHEIBE, Roberta. *A crônica e seus diferentes estilos na obra de Humberto de Campos*. Imperatriz: Ética, 2008.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S. A, 1972.

VIEIRA, Hermes. *Humberto de Campos e sua expressão literária*. São Paulo: Cultura Moderna, s.d.

Trauma e deslocamento em *As mulheres de  
Tijucopapo*

Isabella Santos Jeremias



## INTRODUÇÃO

No famoso ensaio “Reflexões sobre o Exílio”, Edward Said postula que os expatriados “moram voluntariamente em outro país, geralmente por motivos pessoais ou sociais”, enquanto que “[o] exílio tem origem na velha prática do banimento. Uma vez banido, o exilado leva uma vida anômala e infeliz, com o estigma de ser um forasteiro” (SAID, 2002, p. 144). Apesar de os expatriados saírem voluntariamente de seu país, “eles podem sentir a mesma solidão e alienação do exilado” (SAID, 2002, p. 141). Em um país de dimensão continental como o Brasil, marcado por profundas diferenças culturais e socioeconômicas, e até pela xenofobia, aspectos especialmente determinados pelas regiões do país em que se está, é possível aplicar o conceito de expatriação aos migrantes brasileiros que saem de suas regiões de origem e vão viver em outra dentro do próprio país, motivados pela esperança de mobilidade social e em busca de uma vida melhor. Assim como os exilados, os expatriados “estão separados das raízes, da terra natal, do passado” (SAID, 2002, p. 140), o que influencia diretamente no senso de identidade.

Os sentimentos de estar em desconexão, solidão e alienação são extremamente preponderantes na narração da personagem Rísia, do romance *As mulheres de Tijucopapo*, que pretendo discutir sob a perspectiva do deslocamento, do trauma e da perda e reconstrução da identidade da personagem-narradora. Usarei teóricos como Braidotti, Bhabha e Gilroy, que discutem questões de deslocamento, nomadismo e identidade, e Seligmann-Silva, que discute trauma e literatura, para estabelecer uma relação entre os traumas da vida de Rísia – como a violência paterna, a indiferença materna, a relação conturbada dos pais, o estado de não-pertencimento em relação à cidade grande – com seus deslocamentos. Nesse contexto, contribuirei para a reflexão sobre as relações entre trauma e deslocamento nessa obra em particular, uma vez que parecem ser temáticas que se complementam em uma relação cíclica dentro do enredo. Lançado em 1982, o romance de Marilene Felinto, *As mulheres de Tijucopapo*, é uma obra visceral, em que a narradora-protagonista encarrega-se de narrar parte de sua história

e da sua busca por respostas enquanto faz o caminho de volta, de São Paulo para a terra em que sua mãe nascera, a pequena Tijucopapo, no Nordeste do Brasil.

## DESENCONTROS

Tijucopapo traz consigo um simbolismo forte de resistência. Em 1846, deu-se a Batalha das Trincheiras, hoje conhecida como a “Epopéia das heroínas de Tijucopapo”. Na ocasião, soldados holandeses encontravam-se em falta de suprimentos, enquanto Tijucopapo, que estava desguarnecida, era um imenso celeiro de frutas e hortaliças. Então, os holandeses aproveitaram para atacar. No entanto, o ataque foi suprimido pelos restantes homens e uma grande quantidade de mulheres que permaneciam na cidade. As principais armas do povo de Tijucopapo foram pedaços de pau, pedras, facões e, especialmente, enormes tachos de água fervente com pimenta. Esse conflito terminou com a resistência de Tijucopapo saindo vencedora, e os holandeses expulsos. A vitória só ocorreu, no entanto, por causa das corajosas mulheres que juntaram-se ao poucos homens presentes para expulsar os invasores.

No romance de Felinto (2019), Rísia, a protagonista-narradora, decide fazer o percurso entre São Paulo e Tijucopapo a pé, à margem da estrada, paralela à rodovia, pois não quer ver os carros que vão ou vêm de São Paulo; sozinha, caminha até chegar onde ela considera que está a sua herança, que ela idealiza como sendo de mulheres fortes: “donde vieram essas mulheres assim, a minha herança, mulheres da matéria do tijuco, cabelos grossos, arrastando pela crina do cavalo, escanchadas no lombo do bicho sem sela, amazonas” (FELINTO, 2019, p. 72). A personagem-narradora transita pela obra passando por espaços de trauma, violência, desilusão, desalento e até loucura, em busca de reencontrar-se e reconstruir sua identidade. É uma narrativa não linear, algo como um diário de viagem, em que a narradora descreve sua jornada para Tijucopapo, oscilando entre a memória e o presente.

Para compreender melhor a protagonista, primeiro é necessário compreender o que é trauma. Trauma, que em grego vem da palavra *ferida*, inscreve-se na realidade histórica como acontecimentos de

grandes proporções como guerras, desastres naturais, genocídios, repressões, e no plano individual como violência física e psicológica. Segundo Seligmann-Silva:

[...] a história do trauma é a história de um choque violento, mas também de um desencontro com o real [...]. A incapacidade de simbolizar o choque – o acaso que surge com a face da morte e do inimaginável – determina a repetição e a constante 'posteridade', ou seja, a volta após-coup da cena” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 48-49).

Sendo assim, escrever sobre um evento traumático é escrever com uma desconexão com a realidade, uma vez que a pessoa traumatizada está ferida e profundamente marcada pelo trauma.

Ainda assim, a rememoração de eventos traumáticos ajuda o sobrevivente tanto no âmbito pessoal quanto político. Sobre o âmbito pessoal, ajuda a processar o ocorrido para “cicatrizá-lo” uma ferida aberta: “a narração não tanto desses fatos violentos, mas da resistência à compreensão dos mesmos. A linguagem tenta cercar e dar limites àquilo que não foi submetido a uma forma no ato da sua recepção” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 48-49). Já pelo lado político, testemunhar uma catástrofe e remontar a ela significa lutar para que outra catástrofe não se repita, fazendo outras vítimas. Dessa forma, a escrita configura-se como uma forma de comunicação desse trauma para suportar o desespero e a dor. É por isso que Rísia escreve num tom de urgência, desabafo e comunicação de seus sentimentos.

Dentre as memórias que compartilha, destacam-se principalmente as que tratam de traumas. Um dos mais recorrentes é a de sua relação com um pai violento, que a machucava fisicamente através de “pisas”, e também psicologicamente, por não demonstrar interesse na família e trair sua mãe. O trauma é constantemente percebido nas falas da personagem, e a forma como ela o expressa é geralmente violenta, raiosa, com desejo de vingança contra seu pai e contra o mundo:

Me disseram que eu vivo é em guerra. Em pé de guerra. E vivo mesmo, e acrescento que vivo em batalha, em bombardeio, em choque. E só vou conseguir sossegar quando matar um. É que quando eu era pequena alimentei durante todo o tempo a ideia de matar meu pai. Não matei.

Não o matarei mais. Mas ficou a vontade, essa de matar um (FELINTO, 2019, p. 29).

Esta relação é bastante conturbada: “Meu pai é a lembrança de todas as minhas mágoas” (FELINTO, 2019, p. 107). Durante todo o romance, há passagens em que ela relata as violências cometidas por ele, bem como sua falta de afeto, e deixa transparecer, também, ressentimento: “Pai, você me deixou, mas eu nunca deixei você. Eu precisei de você, mas você não precisou de mim. Pai, filho-da-puta” (FELINTO, 2019, p. 81). Completamente tóxica, a relação é pautada em violências e indiferenças do pai – “Você nunca estava, papai. Papai tinha outras mulheres e nunca estava” (FELINTO, 2019, p. 92) – resultaram em grandes danos à saúde emocional e física da personagem. A violência emocional é a mais silenciosa e inclui ameaças, agressões verbais, humilhações, discriminação, dentre outras coisas, e afeta psicologicamente a quem sofre essas violências em aspectos como a autoestima, desenvolvimento social, agressividade e temperamento.

Inclusive, Rísia comenta que viveu gaga por muito tempo devido à sua relação traumática com o pai. Por exemplo, quando ela soube da traição de seu pai com sua tia, por quem ela tinha muito apreço:

Quando mamãe nos contou sobre papai e tia, eu fiquei gaga de novo. Agora eu já não gaguejo mais, agora eu emudeço de vez, ou falo direto em língua estrangeira. Ou vou-me embora. Mas, não poder falar, ser gaga, é um verdadeiro corte, é o sinal mesmo da ruptura, é o espanto maior de todos (FELINTO, 2019, p. 54).

A relação com a mãe também se mostra frustrante para Rísia, que sofre com a passividade dela em relação ao seu pai, e com a indiferença para consigo:

Mamãe desceu do ônibus eram dez e meia. [...] Eu sequei as lágrimas envergonhada. Pois eu sabia, mamãe me olharia como não me olhou, me abraçaria como não me abraçou. É que mamãe decidira esperar um ônibus vazio. E viera calma e manzanza. E mal me olhara e não me abraçara. Eu sequei envergonhada. Mamãe nunca me abraçava. Mamãe me cansava de indiferença. Mamãe era uma merda (FELINTO, 2019, p. 37).

Apesar de demonstrar carinho pela mãe de uma maneira que não demonstrava pelo pai, Rísia deixa claro que o comportamento subordinado da mãe, a infelicidade dela, também respingava em si, que sorria junto:

Mamãe grávida era o meu suplício. A minha cruz, os meus nove meses. Pois a cada mês que esticava aquele bucho, contraía-se mais aquela cara amargurada de mamãe. Eu me punha a andar atrás dela como quem teme que um peso vá cair a qualquer hora – eu apanharia o peso com as minhas mãos (FELINTO, 2019, p. 33).

A personagem é ciente dos papéis de gênero imbricados na relação de seus pais, e inconformada com a maneira como sua mãe se anulava, se cegava para as atitudes do pai: “Mamãe não via nada. O bucho subia-lhe à altura dos olhos” (FELINTO, 2019, p. 35). A mãe tinha uma vida totalmente em função daquele homem, criando seus filhos nascidos e parindo outros, enquanto ele a traía dentro de sua própria casa. Rísia, portanto, decidiu sair daquela convivência a fim de reconstruir sua própria identidade; sujeita de sua própria história, opõe-se ao destino submisso da mãe e pega a estrada para abandonar as violências físicas e psicológicas que para ela se tornaram insuportáveis.

Esta agressividade inerente à fala de Rísia demonstra um inconformismo com a ordem social dos relacionamentos que a circundam. Sendo assim, ela resiste com sede de revolução, de guerra: “Mas, se eu fosse homem, ou se permitissem às mulheres, eu iria à guerra. Serei sempre uma voluntária à guerra até que se mate em mim esse poder meu para qualquer coisa do resto que não seja uma mulher casada numa casinha branca” (FELINTO, 2019, p. 29). A respeito da agressividade de Rísia, Elódia Xavier comenta:

Aqui, a violência é mola propulsora que leva a personagem a fazer revolução, juntando-se às mulheres guerreiras de Tijucoapapo. A própria linguagem está impregnada de semas violentos, como expressão de uma subjetividade amarga, que busca na luta o resgate da dignidade perdida (XAVIER, 2007, p. 15).

O deslocamento e a revolução tornam-se alternativas para lidar com a situação traumática que é presenciar um relacionamento tão

desgastante e desigual como o de seus pais. Além dos mencionados traumas, Rísia luta contra seu sentimento de não pertencimento à cidade de São Paulo: “Mas em São Paulo, o que é que se quer, Nema? Eu já perguntei a eles. Ninguém pode, ninguém quer. Lá não chove, não tem areia, não tem pitomba. Lá, se eu quiser eu não posso, Nema” (FELINTO, 2019, p. 68). Rísia parece não conseguir se identificar com a cidade, ou compreender seu modo de funcionar. Tenta se traduzir no contexto da cidade grande, onde faltam elementos familiares, representados pela pitomba no trecho acima, e é muito diferente da sua experiência como nordestina. Além disso, Rísia parece não conseguir assimilar muito bem a indiferença com que a cidade grande trata os indivíduos, como se não fossem essenciais.

Em uma cidade pequena, em que quase todos se conhecem, a sensação é de que cada indivíduo tem seu papel social dentro da comunidade, e constroem juntos a identidade do lugar. Já em uma cidade grande e caótica, o indivíduo perde a essencialidade na construção da identidade do lugar: já não interessa quem faz o pão, quem ergue os prédios – tudo está lá independente de quem fez. Rísia traduz esse sentimento de não ser parte essencial da cidade no seguinte trecho “Saí de São Paulo porque lá eu queria que tudo parasse em mim, mas eu havia chegado tarde demais e tudo já estava armado em elevados, em prédios, em avenidas” (FELINTO, 2019, p. 100). A personagem está no que Bhabha (1994, p. 1) define como *in-between space*, que é o conflito que ocorre no espaço onde se dá o processo de articulação das diferenças culturais. A vida de Rísia é marcada pela migração, primeiro do Nordeste para São Paulo, depois de São Paulo para Tijuco-papo.

### *IN-BETWEEN SPACE*

Tais deslocamentos acabam gerando novas identidades, pois a personagem fica presa em um espaço híbrido, entre o *aqui* e o *lá*, o que a força a tentar compreender espaços diferentes, lê-los a partir de suas experiências que também são híbridas, o que pode também ser confuso e traumático; daí sua ânsia de procurar um lugar ao qual pertença. Rísia percebe São Paulo como um lugar perigoso, que une em si



mesma uma multiplicidade infinita de tipos, gentes, credos, valores e culturas, todas caoticamente coexistindo, influenciando e sendo influenciados por ela. A cidade força a personagem a conviver com tudo isso, incluindo as diferenças que ela não apoia ou não compreende, como é o caso da sua relação com a homossexualidade. Apesar de ir contra seus princípios morais, admite quase ter tido um caso com uma mulher, e culpa a cidade – o meio diverso em que ela está inserida – pelo seu próprio desejo de ter um caso com a mulher “Eu quase tive um caso com uma mulher e estou saindo da cidade porque não aguento a cidade. A cidade me expõe aos mais perigosos perigos, delitos, crimes” (FELINTO, 2019, p. 103).

Para ela, a cidade a expôs a esse perigo, o de tornar-se uma homossexual, ou de pelo menos viver um caso homossexual, ignorando totalmente sua própria participação na referida situação. Percebe que a cidade a obriga a confrontar através da proximidade com a diversidade aquilo que ela não aceita em si mesma. A liberalidade de São Paulo vai contra os valores morais que a personagem acredita; por isso acha que deve deixar a cidade para não correr o risco de fazer coisas que ela mesma não aprova. E vê em Tijucopapo a possibilidade de um paraíso moral, onde não estaria tão exposta às oportunidades de fazer o que seus reais desejos pedem, especialmente quando ela se encontra emocionalmente fragilizada “Em São Paulo perde-se o amor de um homem e se está sujeito a tudo. Ou mesmo que se tenha o amor de um homem. Em Tijucopapo, com o homem que eu encontrar, parece menos perigoso” (FELINTO, 2019, p. 99). A cidade de São Paulo, com valores incompreensíveis para a Rísia, fraturou ainda mais seu senso de identidade, o que a forçou a deslocar-se.

Há em Rísia o trauma de ser uma mulher expatriada dentro de seu próprio país, que sai de um Nordeste arrasado pelas desigualdades sociais e vai a São Paulo em condições subalternas, em um pau-de-arara:

Desgraça. Em 1969, Natal, nós estávamos nos retirando das praias ainda maravilhosas de Boa Viagem. Boa Viagem da incendiada e alagada Recife de entre-rios. Da Recife coitada. Nós batemos em retirada no meio de porcos e galinhas e pedaços de tapioca amanhecida, entre catabios e sacolejos de um pau-de-arara, para um hotel imundo no

Brás de São Paulo enquanto papai, o louco, alugava um porão qualquer onde nos socar (FELINTO, 2019, p. 92).

Como em uma diáspora nacional, o fato de Rísia ter deixado o Nordeste dessa maneira, especialmente sendo uma mulher negra, remete ao *Black Atlantic* proposto por Paul Gilroy (1993). Para ele, os negros tiveram um grande protagonismo na construção da modernidade, sendo peça fundamental para a consolidação do capitalismo. Para ilustrar, ele usa a metáfora do navio, como os navios negreiros: “a living, micro-cultural, micro-political system in motion” (1993, p. 4). No entanto, as instabilidades de um processo diaspórico geram identidades inacabadas (GILROY, 1993 p. 1), que estão constantemente sendo refeitas. Essa metáfora pode ser utilizada para analisar o caso do êxodo rural no Brasil, que se deu com mais proeminência entre as décadas de 1960 e 1980, trazendo migrantes das zonas rurais, especialmente do Nordeste, para centros urbanos, especialmente para o Centro Oeste, o que contribuiu com quase 20% de toda a urbanização do país (ALVES *et al.*, 2011).

A imagem do navio negreiro pode ser comparada à do pau-de-arara, veículo de transporte clandestino, que consiste em um caminhão adaptado para transportar pessoas e animais em condições sub-humanas, muito utilizado para fazer o transporte dos migrantes nordestinos até os centros urbanos do Centro-Oeste. Nos paus-de-arara não há o mínimo de segurança para os passageiros, que vão amontoados entre si, sem conforto algum, por enormes distâncias. O Nordeste apresenta vários fatores que levam ao êxodo rural, a começar por problemas estruturais quanto à sustentabilidade dos sistemas de produção de alimentos, que junto ao fator climático, a exemplo das secas, dificultam seu desenvolvimento. A incapacidade do desenvolvimento de uma sustentabilidade de produção de alimentos gera também muita pobreza na região.

Segundo Medeiros Filho e Souza (1988), a pobreza é originada pela estrutura latifundiária, o sistema de crédito agrícola, sistema educacional inadequado, e ineficiência das políticas públicas. Sendo assim, a população abandonada pelo governo, sofrendo as consequências de uma organização latifundiária e dos fatores climáticos, vê um fio de

esperança nos centros urbanos que parecem um paraíso de oportunidades. No entanto, o processo de êxodo rural gera diversos problemas. O inchaço das cidades grandes, sem planejamento urbano, acaba provocando a marginalização desses novos moradores, que terminam em subempregos, vivendo em bairros pobres e favelas. Essencialmente, este é o caso da família de Rísia, que foi para São Paulo em condições semelhantes às da maioria dos nordestinos pobres e, chegando lá, encontraram-se em uma situação não tão favorável.

No romance, não temos indicações de qual seria a profissão de Rísia, mas sabemos que sua pobreza, desde pequena, não a deixava tomar um guaraná inteiro. Ela media a “fartura” da casa de sua amiga, Julieta, porque a menina podia tomar um guaraná inteiro. Além disso, apesar de seu salário ser o que provia à família, seus irmãos não deixavam comida para ela à noite, o que sugere que não havia muita comida disponível. Assim, compreende-se que Rísia migrou de uma situação de miséria para uma outra, agora degradada pelo processo de êxodo que a levou a condições sub-humanas, vivendo em um porão em que se sentiu “socada” (FELINTO, 2019, p. 92), tentando adaptar-se às novas condições de vida. Nesse espaço ambíguo e híbrido em que a sua própria cultura choca-se com a nova, como sugere Bhabha com seu conceito de *in-between* space. Nunca conseguindo adaptar-se a essa realidade, Rísia parece ter desenvolvido um trauma também da cidade, onde nunca se sentira acolhida: “Saí porque não havia um lugar sequer que me coubesse” (FELINTO, 2019, p. 71).

Os traumas, a aversão à passividade, a perda do amor de um homem e o sentimento de expatriação em São Paulo, fazem com que Rísia decida sair em busca de sua própria identidade, e tal identidade se faz no movimento, na rejeição à fixidez e ao controle, dando a ela uma característica de nomadismo. O nomadismo a que me refiro aqui vai além da compreensão do sujeito nômade como aquele que viaja pelo mundo, sem paradeiro fixo. Para compreender melhor, vejamos o que diz Braidotti (1994) sobre o nomadismo:

the nomadism in question here refers to the kind of critical consciousness that resists settling into socially coded modes of thought and behavior. Not all nomads are world travelers; some of the greatest trips can take place without physically moving from one's habitat. It is the

subversion of set conventions that defines the nomadic state, not the literal act of traveling (BRAIDOTTI, 1994, p. 5).

Nesse sentido, Rísia quebra as expectativas do que é historicamente posto como feminino, como o confinamento no espaço doméstico, a necessidade de proteção e o amor de um homem como objetivo de vida. Rísia está, no entanto, em uma luta pessoal e – por que não? – política para encontrar o pertencimento que falta em sua vida, e reinscrever sua identidade através de movimento, ação, revolução e intensidade. Ela denuncia, também, as injustiças do machismo e da violência doméstica que sua mãe sofreu de seu pai, que a surrava, e também exalta a sua quebra de ordem social quando tem um salário tão alto quanto o de seu pai, mas acaba se frustrando com o fato de ele ainda se colocar como chefe absoluto do lar, como sugere o trecho:

Papai, fique sabendo que aqui sou eu quem tem um salário tão alto quanto o seu salário. Que eu sou quem eu quiser ser. Que você já não existe desde os meus cinco anos de idade. Que, se é como autoridade que você deseja existir, saiba que você é um merda pura (FELINTO, 2019, p. 106).

A personagem narra o que se segue após esse fato, relatando que seu pai a socara e ela caiu meio desmaiada. Isso, no entanto, é para ela a gota d'água. Seu espírito inconformista, nômade, contrário ao de sua mãe, decide sair desse lugar de violências e condescendência. Rísia tem consciência de si: “não permitiria que batessem na mulher que sou” (FELINTO, 2019, p. 106). O trauma das surras, das injustiças, da indiferença, da pobreza, da perda do amor, fez com que Rísia encontrasse forças para deslocar-se e encontrar novos meios de vida: “Estou indo para Tijuapapo agora; depois de papai, mamãe, e a perda do amor. Que ainda não sei se jogo no homem ou na cidade. A cidade é de São Paulo” (FELINTO, 2019, p. 32). A primeira vez que ela se desloca, do Nordeste para São Paulo, é involuntária, mas é um movimento de resistência de seus pais contra a agressividade da pobreza que viviam no Nordeste, o que demonstra a resiliência de um povo forte, marcado por diversos problemas estruturais em sua terra natal.

Contudo, com eles vem a marca de um Brasil que ainda não conseguiu superar traços de opressões estruturais, como é o caso da violência e do machismo, o que faz com que a protagonista-narradora decida, como seus pais fizeram uma vez, deixar o lugar que provocou tantas feridas em sua trajetória. O trauma, então, é uma força motriz que mantém a personagem em constante deslocamento. A migração é sua forma de dizer não à situação em que vive, é contestar a ordem a que está submetida, é inconformismo e subversão. Não é, no entanto, um movimento fácil: “era uma vez, certa vez, perdi o amor de um homem e pus-me num caminho de milhares de milhas chorando de morte e medo. Eu chorava como nunca. Eu chorava como o quê” (FELINTO, 2019, p. 76). A migração traz consigo novas adaptações e reconstrução de identidades. Deixar um lugar onde já se está há algum tempo pode ser traumático e doloroso, pois envolve quebrar raízes, laços de amizade e familiares, tradições etc.

Pode ser especialmente doloroso e traumático quando se tem um destino tão idealizado, como é o caso de Tijucopapo para Rísia. Há esse movimento de quebra, mas também há o de esperança de chegar a um lugar melhor, onde se possa enraizar novamente, e é sob essa perspectiva que o romance termina. Para concluir, destaco a enorme relevância de personagens ricas como Rísia para a literatura brasileira. Mulher, negra, nordestina, pobre, volátil, perseverante e com sede de luta contra as injustiças do mundo, a personagem traz à luz histórias marginais, que estão na contramão do que é consolidado como cânone. Rísia e as mulheres de Tijucopapo são a resistência de vozes oprimidas, são a resposta ofensiva a um sistema que as faz invisíveis. Mas mulheres como estas não se veem assim, invisíveis. Veem-se fortes, iradas e prontas para tomar o que lhes foi negado: “A paisagem que eu trouxe pintada na folha em branco virou uma revolução. Vim fazer a revolução que derrube, não o meu guaraná no balcão, mas os culpados por todo o desamor que eu sofri e por toda a pobreza que eu vivi” (FELINTO, 2019, p. 156).

Em meio a todo esse caos e raiva, no entanto, Rísia se mostra inconformada com a fatalidade do destino dos pobres e daqueles que se rebelam contra os sistemas hegemônicos. Ela não se conforma com um final trágico, traumático. Mesmo tendo vivido tantos traumas, sua

resiliência fica nítida quando ela diz que acredita que merece um final feliz: “É isso mesmo, mamãe. Eu quero que minha vida tenha um final de filme de cinema de outra língua, em língua inglesa. Eu quero que tudo me termine bem” (FELINTO, 2019, p. 157). E assim dá a si e a tantas outras Rísias a esperança da visibilidade, de êxito e de felicidade através do seu final feliz.

## REFERÊNCIAS

- ALVES, E. *et al.* Êxodo e sua contribuição à urbanização de 1950 a 2010. In: *Revista de Política Agrícola (Embrapa)*. ano XX, n. 2, abr./maio/jun. 2011. p. 80-88.
- BHABHA, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- BRAIDOTTI, Rosi. *Nomadic subjects: embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*. New York: Columbia University Press, 1994.
- FELINTO, Marilene. *As mulheres de Tijucoapapo*. 4. ed. São Paulo: Edição da autora, 2019.
- GILROY, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London: Verso, 1993.
- MEDEIROS FILHO, J.; SOUZA, I. *A seca do Nordeste: um falso problema*. Petrópolis: Vozes, 1988.
- SAID, Edward. *Reflections on Exile*. Reflections on Exile and Other Essays. Cambridge: Harvard UP, 2002. 137-149.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória e literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: UNICAMP, 2003.
- XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse?: o corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Mulheres, 2007.

# Um estudo do humorismo em “O homem e seu capote”, de Aníbal Machado

Edilaine Ortiz



## INTRODUÇÃO

O humor tem sido apontado por diversos estudiosos como uma característica constante nas narrativas de Aníbal Machado. Esse variado tipo de humor pode revelar uma necessidade de se criticar os preconceitos sociais. O próprio Aníbal Machado escreveu sobre isso no texto “Esboço de Retrato”, no qual explica: “Se os preconceitos sociais o comprimem de um lado, salva-se ele pelo outro, ajudado agora pelo senso de humor, que é uma das constantes de seu espírito [...]” (MACHADO, 1976, p. XXV). O humor também foi um elemento importante durante o movimento modernista brasileiro. Havia uma necessidade de crítica ao academicismo do movimento literário anterior e o apego à tradição.

Nesse sentido, o humor era utilizado como característica literária. Sobre isso, no texto “Os dois Oswalds”, Antonio Candido escreveu:

[...] a presença ou ausência do humor deve ter sido decisiva, uma das grandes lições do nosso modernismo foi o papel profilático, regenerador e humanizador do humorismo. “O claro riso dos modernos” (título de um artigo de Ronald de Carvalho) operou prodígios de higiene mental e social, caracterizando os grupos esteticamente coerentes, enquanto os escritores mais convencionais se revestiram de uma seriedade pouco séria que deve ter contribuído para levá-los a posições reacionárias a partir de um modernismo equivocado. Na literatura brasileira dos nossos dias há notória e lamentável decadência do humor, que agora só é cultivado pelos humoristas propriamente ditos, deixando de ser a brilhante senha que foi para tantos escritores avançados do período entre as duas guerras (CANDIDO, 1992, p. 137).

No entanto, há um tipo específico de humor que parece se realizar de maneira diferente. Esse humor torna-se uma das marcas de sua escrita e pode ser relacionado ao humorismo de Pirandello, cujo ensaio se encontra no livro *Pirandello: do teatro no teatro* (2009), intitulado “O Humorismo”. Para Pirandello (2009), o humor conforme o conhecemos através da arte clássica, perdeu sentido na modernidade. Nesse novo momento, em que a indústria e o capitalismo fazem parte da organização social, o humor surge como crítica e serve para ironizar as



relações de poder. Essa transformação no humor é chamada de humorismo. Assim, podemos afirmar que o humorismo surge como uma necessidade de questionar a sociedade que obriga o sujeito a se encaixar em padrões predeterminados.

Através do humorismo, o sujeito pode rir, ao mesmo tempo em que reflete sobre seu lugar no mundo. Nessa dinâmica, o sujeito pode concluir que é apenas uma peça necessária para fazer a máquina funcionar, em uma espécie de reificação, na qual seus desejos e sua própria existência é anulada. Para Pirandello, fazer rir de modo ordenado, como se fazia na antiguidade, não chama mais a atenção do novo e moderno fluxo social. Desse modo, a arte encontra um modo novo de rir das coisas mais verossímeis. Percebe-se, em obras humorísticas, que o riso se dá com maior frequência a partir da exposição de angústias e fracassos do indivíduo diante do mundo.

Um exemplo utilizado por Pirandello é Dom Quixote “Todos nós amamos esse virtuoso cavaleiro: e se as suas desgraças, de um lado, nos fazem rir, de outro nos comovem profundamente” (PIRANDELLO, 2009, p. 124). Na arte e na literatura, a dor e o riso poderão estar reunidos em um mesmo plano. Para Pirandello, assim é o humorismo, uma espécie de provocação que pode revelar a dor através do riso em um processo irônico. Nesse sentido, rir torna-se irônico, pois rir também é rir de si mesmo, tal como a frase popular: “rir para não chorar”, isso porque rir da própria dor é também uma forma de combater.

Assim, a ironia torna-se característica importante ao humorismo e é responsável por provocar reflexão ao sujeito que reconhece seu lugar no mundo como parte de uma ordem não escolhida. Pirandello explica:

O humorismo, como veremos, por seu processo íntimo, especioso e essencial, inevitavelmente decompõe, desordena, discorda; enquanto, comumente, a arte em geral, como era ensinada na escola, pela retórica, era sobretudo composição exterior, acordo logicamente ordenado (PIRANDELLO, 2009, p. 72-73).

Percebe-se, portanto, que a desordem é um dos caminhos pelo qual o humorismo percorre para se realizar.

Em Aníbal Machado, é possível perceber essa característica em personagens com aspectos contraditórios ao meio em que se situam. Os protagonistas estão, muitas vezes, em situações alienantes, possuem desejos ingênuos, irrealizáveis e humilhantes. As performances que desempenham durante as narrativas, são frequentemente provocativas e cômicas. M. Cavalcanti Proença em “Os balões cativos” afirmou que há, nas narrativas de Aníbal Machado, “[..] uma ironia às vezes arenosa, certo gosto pelo exercício arriscado de aproveitar o anedótico” (PROENÇA, 1989, p. XX). Os elementos de ironia e humor são construídos de maneira singular pelo escritor, por meio do humorismo. Para Proença: “[...] A ligação se faz pela autocrítica: o escritor ironiza, expõe pormenores prosaicos, planta inesperadas couves entre roseiras” (PROENÇA, 1989, p. XX).

De alguma maneira, há sempre uma forma de ironizar padrões socialmente estabelecidos nas narrativas de Aníbal Machado. As críticas se direcionam a diversos temas como política, capitalismo, regras sociais, regras de etiqueta etc. Outra questão interessante é que o escritor explorou dois tipos de personagens humorísticos. Um deles, é João Ternura, que ignora e parodia os padrões sociais. O outro tipo tenta se encaixar inutilmente nesses padrões, como é o caso do protagonista de “O homem e seu capote”. Em ambos os tipos é possível encontrar ironia e humor, bem como elementos contraditórios: riso e dor, ascensão e digressão, sucesso e fracasso. Adiante, iremos investigar como o humorismo é explorado no conto “O homem e seu capote”.

### O HUMORISMO EM “O HOMEM E SEU CAPOTE”

O conto “O homem e seu capote” foi publicado pela primeira vez em 1940 pela *Revista Acadêmica*, mas foi inserido em apêndice à primeira edição do romance João Ternura em 1965. Na narrativa, o protagonista, Ternura, possui mesmo nome do protagonista do romance, e por isso é frequentemente associado a ele. Ainda assim, é possível ler o conto de forma independente e veremos adiante que os personagens se distanciam em algumas questões, sendo possível constatar que são diferentes, apesar de estarem no mesmo livro.

Em nota, a editora José Olympio explica que “O homem e seu capote” é um capítulo do romance que não fora aproveitado na versão final, talvez, pelo aproveitamento do tema no conto “O piano”, conforme o trecho a seguir:

De acordo ainda com a família, acrescentou-se, em apêndice, o conto publicado pela Revista Acadêmica, em seu número 51, de setembro de 1940, sob o título “o homem e seu capote”, e que constitui evidentemente um capítulo de João Ternura, não aproveitado pelo autor na versão definitiva do romance, possivelmente pelo aproveitamento do tema no conto “O piano”, e aqui incluído por sugestão de Carlos Drummond de Andrade e M. Cavalcanti Proença, que consideram boas as páginas desse capítulo esquecido (MACHADO, 1976, p. IX).

Sabe-se que o tema do conto foi realmente aproveitado em “O piano” e com maior amadurecimento, conforme observou M. Cavalcanti Proença (1989). Mas é possível ler “O homem e seu capote” sem ligar a história ao romance, ou a “O piano”, principalmente se observarmos as características ligadas ao humorismo. No conto, o personagem Ternura possui um capote antigo que pertenceu a um primo que morou em Londres. O objeto transforma-se em símbolo de poder social ao personagem: “Quem podia desconfiar que a peça era resto do primo? Era um monumento de peles, cintos e botões. Uma coisa só vestida pelos donos do mundo” (MACHADO, 2004, p. 295). Essas primeiras informações são importantes, pois revelam que o capote era um objeto estrangeiro, muito valorizado em outro país, era peça de luxo e indicava poder social.

No Brasil, o capote está como que desterritorializado, visto o clima tropical do país. Nesse contexto, a insistência no uso do objeto estrangeiro acaba evidenciando o desajuste do próprio personagem. O uso de capote funciona como passaporte para uma nova posição social ao personagem. Porém, o passaporte é temporário. Na medida em que o clima esquenta, o uso de capote começa a perder o sentido. Nesse momento, o objeto se contrapõe ao desejo de Ternura. O que antes servia para dar poder ao personagem, agora o ridiculariza. Antes, era seu “uniforme de felicidade” (MACHADO, 2004, p. 296). Agora, “ele já estava cheio de ódio contra o fardo [...]” (MACHADO, 2004, p. 299). Ternura insiste por algum tempo na ilusão de que pode continuar

usando capote, mas percebe rapidamente que o item já não surte o mesmo efeito de antes.

Desse modo, vestir capote torna-se uma atitude ridícula e chateia o personagem. Na sequência, a narrativa dialoga com o tema de “O piano”, quando o personagem quer se desvencilhar de um objeto antigo, mas nunca consegue. Nesses momentos, parece que o objeto se personifica e passa a agir como antagonista na história: “Parecia que o capote, sempre seu amigo, começava agora a aporrinhá-lo, a pesar mais do que devia, a fazê-lo suar, expondo-o propositadamente a algum ridículo. Parecia não; era fato” (MACHADO, 2004, p. 297). Entretanto, Ternura encarava a situação com franqueza, percebia o que o capote significava, a cidade também parecia estar moderna demais para o capote.

Além disso, o objeto age como se estivesse recusando o corpo do homem que o veste, ao mesmo tempo em que também rejeita o fracasso, conforme se vê na passagem: “[...] o capote a tiranizá-lo, a ocupar quase dois terços de sua figura. Não, não era o mesmo de antigamente, não era. Muito mais pesado. E hostil agora, vejam só. [...]” (MACHADO, 2004, p. 298). Ambos estão deslocados, Ternura e capote encontram-se perdidos, como se tivessem perdido seu lugar no mundo. Para Yedda de Castro Brascher Goulart (1985), o uso de capote revela contradição desde o início do conto: “É um aparato que se revela desde o início, contraditório, complexo e alienante” (GOULART, 1985, p. 22).

Na sequência, a pesquisadora observa o quanto essas contradições são importantes para se entender a crítica implícita na narrativa:

Começam a surgir as oposições: o clima, as diferenças de classes, a assimilação da cultura alienígena, o progresso tecnológico, o desprezo do brasileiro, o subdesenvolvimento, e o campo artístico e literário – o academismo e o modernismo (GOULART, 1985, p. 22).

Podemos dizer que o capote poderia simbolizar a tradição academicista diante do Modernismo. Sabe-se que o Modernismo pretendia criar uma arte nova e tipicamente brasileira, além de criticar abertamente a devoção aos valores clássicos e europeus.

Outrossim, se levarmos em conta o momento em que o conto foi publicado, em setembro de 1940, conforme a informação da editora José Olympio, podemos chegar a essa hipótese. No conto, o capote está ligado ao passado. O fato de ter sido do primo europeu também remete a algo ultrapassado, que já fora rejeitado por alguém. Assim, também está Ternura, rejeitado pelo mundo. Dessa forma, os momentos em que o protagonista consegue obter vantagens através do capote poderiam simbolizar transição entre o academicismo e o modernismo, conforme observou Goulart. A crítica é construída no conto por meio da situação humorística em que um homem procura se encaixar nos padrões modernos utilizando um objeto antigo.

Eis a contradição entre arte nova e antiga, ultrapassada. Na modernidade, um objeto como um capote é motivo de riso. Perdeu o prestígio, passou a ser apenas um empecilho que atrapalha o novo e moderno fluxo, precisa ser descartado. O uso de capote, diante do novo mundo, torna-se cômico na narrativa: “Notava que já estavam rindo dele, o único a carregar aquela trouxa, talvez o único do mundo a ter aquilo nas mãos feito um palerma” (MACHADO, 2004, p. 298). Aqui cabe lembrar a frase da canção popular: “o passado é uma roupa que não nos serve mais” (BELCHIOR, 1976). Em “Os pressupostos básicos”, João Luiz Lafeté afirma que foi necessário um movimento subversivo por parte dos modernistas para criticar o academicismo, ainda em voga. Para Lafeté (2000, p. 29) “o humorismo [foi] a grande arma desse movimento”.

Nesse sentido, se aderirmos à hipótese de que a obra estaria criticando a devoção exagerada aos valores europeus, pode-se afirmar que, através do humorismo, o conto está cumprindo um dos objetivos modernistas. Outra característica que pode simbolizar um momento de transição entre arte nova e antiga, pode ser percebida nos momentos em que o protagonista percorre as ruas usando o capote e o clima começa a mudar. Conforme o movimento de *flanerie*, o tempo, no sentido cronológico, também parece passar e mudar, assim como o clima, indicando que a cidade já não é a mesma. A mudança de tempo estaria indicando mudança subjetiva, isto é, conflito entre novo e velho.

Em um desses momentos, o personagem é abordado pela polícia e incompreende a situação, age como se estivesse deslocado no tempo.

A autoridade afirma: “O senhor compreende, isso não é assim... hoje é tudo na técnica” (MACHADO, 2004, p. 300). Essas situações apontam para um deslocamento do personagem diante do mundo moderno, como se ele representasse uma transição. Outro ponto importante para a análise do personagem humorístico é a sua tendência ao fracasso. Essa característica também é constante nas narrativas de Aníbal Machado. Quando o protagonista parece estar próximo de seu objetivo, frustra-se com o fracasso “Ternura já estava quase mudando de situação social, começava a sentir os primeiros fastios da vida mundana, quando de repente se revela a alma verdadeira, o espírito mau daquele capote...” (MACHADO, 2004, p. 298).

Nessas narrativas, o personagem humorístico sempre terá uma causa perdida pela qual lutar, há sempre um desejo de busca por algo que jamais será alcançado. O fim é sempre ligado ao humorismo, pois promove riso e dor ao mesmo tempo. O humor também aparece de outras formas na narrativa, como no momento em que o personagem ainda vestido de capote, consegue contato com algumas mulheres de rua, conforme o trecho a seguir: “as mulheres de rua se encostavam a ele com confiança, como se se tratasse de um milionário, atraídas pelo poder do capote. E, quando davam com Ternura lá dentro, sem níquel, mas voraz, era tarde, já elas tinham caído” (MACHADO, 2004, p. 296).

É importante ressaltar que a situação está mais próxima do humor que do humorismo. Aqui também é possível afirmar que um dos desejos do personagem se realiza, o desejo sexual. Mas isso acontece por acaso e a situação é tratada de maneira irônica, revelando que só as mulheres de rua poderiam ter sido vítimas de sua máscara, pois também são tipos fora dos padrões morais, rejeitadas pela ordem social, assim como Ternura. Nesse momento, também é possível associar o personagem do conto ao personagem do romance João Ternura. Contudo, se observarmos as pretensões dos personagens, percebemos que caminham em direção oposta. Talvez, seja esse um dos motivos pelo qual o conto não integrou a versão definitiva do romance.

No conto, o personagem quer ser importante desde o início da narrativa e consegue isso temporariamente, através de um objeto de luxo. Veste-se, portanto, como homem importante. A situação é humorística pois sabemos que o personagem se fantasia em busca de algo que

deseja ser, mas jamais consegue. Enquanto isso, no romance João Ternura, o protagonista sempre ironiza os homens importantes, através de humor e ironia. Um exemplo está no trecho em que o personagem pede em oração para ficar grande, ironizando as recomendações dadas pelo primo rico. No fundo, o personagem sabe que é impossível crescer. Aliás, crescer ou ficar grande, na narrativa, também funciona como metáfora sobre crescimento social. Sabe-se que esse caminho jamais fez parte das pretensões de João Ternura.

Assim, o personagem do romance, segue ironizando algo que sabe ser impossível, pois não pretende ser importante. Em um mesmo plano, os personagens provavelmente seguiriam caminhos diferentes. Em certo momento de “O homem e seu capote”, o personagem observa os transeuntes e seleciona os homens importantes, estes estariam usando capote. Em seguida, chega à conclusão de que os que não usam capote “estão fazendo imprudência, vão se gripar. Ou então é porque não tiveram dinheiro pra comprar um” (MACHADO, 2004, p. 296-297). Em um mesmo contexto, João Ternura, personagem do romance, certamente estaria no grupo dos imprudentes.

Nesse ponto, percebe-se que Ternura de “O homem e seu capote” parece ter mais pretensões capitalistas ao buscar ascensão social através de uma roupa luxuosa. “Quem é que vai caminhando agora, disposto, enérgico, feliz? É o cidadão João Ternura, o transeunte mais poderoso da rua, pelo menos o que veste o capote mais sensacional que se vê pela calçada” (MACHADO, 2004, p. 296). Na sequência, ao perceber que não é digno de usar capote, o personagem sofre, pois percebe que não se encaixa no mundo dos homens importantes. Conforme vimos, a vestimenta estrangeira funciona como máscara que transmite poder ao personagem. Para ele, significava “Uma coisa só vestida pelos donos do mundo” (MACHADO, 2004, p. 295).

Dessa forma, a narrativa pode estar criticando o capitalismo, o consumismo e a valorização de itens estrangeiros. O personagem acredita que a vida está melhor após a aquisição do capote, como se pode perceber no fragmento: “Como sua vida fica diferente toda vez que o vestia. Nunca supôs que tal vestimenta tivesse tamanha influência na vida de um homem” (MACHADO, 2004, p. 295). Em seguida, Ternura se

frustra, pois percebe que mesmo possuindo um objeto caro, não consegue sustentar a farsa por muito tempo, pois não pertence à classe daqueles que o comprariam.

Essa abordagem social é trabalhada de maneira interessante na narrativa. Marcos Vinícius Teixeira escreveu sobre isso no artigo “Major Cardoso e João Ternura: um encontro na alfaiataria” (2020), no qual afirma:

É interessante observar como Aníbal Machado trabalha com a dimensão social, que, assim como aborda Antonio Candido em *Literatura e sociedade*, pertence à narrativa e integra a estrutura do conto. A indiferença está apenas em Ternura. A sociedade lhe observa de forma refratária: “Todos olhavam para Ternura com estranheza, como se o capote não lhe pertencesse, como se ele não tivesse direito a capote” (MACHADO, 1965, p. 227). Assim, o aumento da temperatura não só o constrange internamente, mas, ao evidenciá-lo pelo inusitado da situação, utilizar um capote em dia de sol, faz com que passe a ser visto como alguém fora das regras e, neste caso, a um passo da ideia de ilegalidade e de linchamento (TEIXEIRA, 2020, p. 106)

Ademais, Teixeira também aponta outra questão importante, o humor ligado ao universo de Quixote e Chaplin, observações interessantes para o estudo do humorismo na narrativa. Além disso, sabe-se que ambas as referências citadas por Teixeira, foram assumidas por Aníbal Machado em várias entrevistas reunidas no livro *Parque de Diversões* (1994).

### O CLOWN COMO PERFORMANCE HUMORÍSTICA

No conto “O homem e seu capote” a associação do protagonista ao universo de Quixote e Carlitos pode ser facilmente percebida. O que nos chama atenção, nesse sentido, é que a ligação entre esses personagens se dá pelo humorismo. De acordo com Pirandello, o humorismo revela sentimentos contrários, riso e dor. O personagem humorístico estaria performando através do riso, algo que, em um mundo verossímil, é doloroso. A vida exposta de maneira cômica também revela injustiça e angústia de um sujeito que está deslocado no mundo. Em



certo momento da narrativa, quando Ternura tenta se libertar do capote deixando-o nos becos das ruas, o objeto sempre encontra uma maneira de voltar para ele, como um fardo do qual não pode se livrar.

Na sequência, o personagem é abordado pela polícia, que o obriga a prestar declarações e a permanecer com o capote. Essa ideia foi muito explorada nos filmes de Chaplin, principalmente a abordagem policial que representa autoridade incontestável diante do sujeito no mundo. No filme *The Kid*, por exemplo, há uma cena em que Carlitos encontra, por acaso, uma criança abandonada em um beco. No mesmo momento, o personagem é abordado pela polícia que acredita ter pego o personagem em flagrante, responsabilizando-o pelo crime. A cena é engraçada, pois sabemos que Carlitos não foi o responsável pelo abandono da criança, mesmo assim é obrigado a assumir as consequências.

Ao passo que, na narrativa de Aníbal Machado, o protagonista abandona o capote, mas depois é acusado por roubo do próprio objeto. Aqui o humor é explorado de maneira inversa, pois o casaco realmente pertence ao personagem. No entanto, para a autoridade isso é improvável, visto que um homem como Ternura jamais teria condições de comprar um capote. Enquanto em *The Kid*, Carlitos teria todas as características de um homem que abandonaria uma criança. O crime é associado à posição social dos personagens, suas características sociais anulam a verdade.

Em Aníbal Machado, o humorismo também está no fato de que, poucos momentos antes da acusação, o personagem quisera se desfazer do objeto. Percebe-se, portanto, que o acaso é trabalhado no universo de Chaplin<sup>1</sup>, assim como nas narrativas de Aníbal Machado, por meio do humorismo. Essa característica humorística também dialoga com o arquétipo do *clown*, o palhaço, que está presente em Chaplin e em Dom Quixote. De acordo com Marcelo Beré, em “Desajustamento: a hermenêutica do fracasso e a poética do palhaço – Heidegger e os palhaços” (2020), o *clown* é alguém que está desajustado no mundo e utiliza o próprio fracasso como arma contra a opressão social.

---

<sup>1</sup> Esse humor típico do universo chapliniano, já foi pontuado por Marcos Vinícius Teixeira em um dos capítulos da tese intitulada *Aníbal Machado: um escritor em preparativos*, de 2011.

Na narrativa de Aníbal Machado, percebe-se que o personagem fracassou diante do mundo e a situação é tratada de maneira humorística, revelando um desajuste do personagem. Essa característica aproxima Ternura do arquétipo do *clown*. De acordo com Beré:

A figura do palhaço representa o desajuste na sociedade e no mundo, no palco ou no filme. A imagem frequentemente associada a ele – do idiota sem esperança ou do idiota ingênuo – é realmente um convite para o público ver o mundo com outros olhos, adotando a perspectiva da realidade do ponto de vista de um palhaço (BERÉ, 2020, p. 4).

Também está presente desde o início da narrativa de “O homem e seu capote”, a ideia de fracasso. Ternura encontra-se impotente diante de um mundo que o inviabiliza e o reifica. O fato de continuar tentando se encaixar na sociedade, torna-se uma performance paródica, humorística, como se o personagem risse da própria derrota. Para Beré:

o fracasso pode ser visto como uma falha corporal, ou como o fracasso em lidar com um objeto, o fracasso em se encaixar em um contexto social ou cultural, ou até mesmo uma falha de interpretação de uma situação. Em vez de aprenderem através do fracasso para aperfeiçoarem suas ações, os palhaços fazem uso dele para trazer à luz aspectos ocultos da teatralidade e do comportamento cotidiano. Na vida diária, é aconselhável executar as tarefas como alguém que se encaixa no quadro do conformismo e que toma cuidado para evitar falhas. Os palhaços, no entanto, tendem a trabalhar na direção oposta: eles trabalham o fracasso (BERÉ, 2020, p. 8).

Ademais, o trabalho com o fracasso, característica do *clown*, também é constante em quase todos os personagens de Aníbal Machado. João Ternura, Ataxerxes, João de Oliveira, José Maria, e o próprio Ternura do conto, por exemplo, estão sempre trabalhando em direção oposta ao comportamento ideal. Suas escolhas tendem sempre a fracassar. Ser importante, ter boa posição social ou realizar desejos ingênuos, são sempre caminhos possíveis nas narrativas de Aníbal, mas são sempre objetivos inalcançáveis.

## CONSIDERAÇÕES

Vimos que o humorismo pode ser encontrado em muitas obras de Aníbal Machado. Sua construção é feita de maneira artesanal, com a inserção de uma ironia fina, conforme observou; “ora pisando chão de realidade, ora pairando nas nuvens do imaginário, entre sonho e vigília, entre espírito e matéria, verdade e mentira, relatório e ficção” (PROENÇA, 1989, p. XVI). Para o amigo Drummond em “Balada em prosa”, Aníbal é meio mágico, mas não um mágico comum é “mágico não sindicalizado” (ANDRADE, 1976, p. X). Mais adiante relembra:

Ele distribuía sua sensualidade saudável de viver e de interessar-se estética e concretamente pela vida; a vida, em sua totalidade; em movimento, forma e pintura, em carne, osso, injustiça, amor; a vida que ele queria limpa e visível para todos (mas isso já não depende dos mágicos) (ANDRADE, 1976, p. XI).

Essas características apontadas por Drummond, podem ser encontradas com maior clareza no romance João Ternura. O personagem encara a vida como ela é, em sua forma limpa, pura, lúdica, subvertendo os padrões sociais e utilizando-se de humor e ironia para criticar a ordem. Nesse aspecto, também está sua semelhança com Quixote, que vive pela fantasia, ignorando as convenções sociais. João Ternura, do romance, transita entre a realidade imposta e a que cria para si, escolhe o caminho mais mágico, utópico, incompreende o mundo, contesta-o sempre, e se alia aos elementos da natureza. Algo um pouco diferente ocorre em “O homem e seu capote”, pois aqui o personagem torna-se vítima de uma ordem social da qual jamais fará parte, embora também critique indiretamente essas necessidades, por meio do humorismo e da ideia de fracasso permanente.

Através dessa perspectiva, é possível afirmar que Aníbal Machado utilizava esses elementos humorísticos para criticar as questões sociais sempre tão incoerentes na vida cotidiana. Também é possível perceber certo otimismo do escritor com relação à sociedade, ao compreender a reflexão que propõem seus personagens. Otto Maria Carpeaux em “Presença de Aníbal” escreveu: “ninguém duvidou jamais da sua

fidelidade aos princípios de uma política humanitária. [...]” (MACHADO, 1976, p. XX). Nesse sentido, pode-se dizer que as narrativas humorísticas também servem para revelar algumas feridas da existência humana, mas isso é sempre abordado de maneira sutil pelo escritor.

Conforme Mario Pontes:

Embora tenha descoberto algumas das feridas da existência humana, Aníbal Machado não era um escritor amargo. Era crítico, sim, mas um crítico que se enquadrava também na tradição do homem cordial, que se apresentava como uma personificação do bom humor e da amizade, essa virtude cada vez mais ausente da sociedade contemporânea (PONTES, 2004, p. 12).

De acordo Pirandello, na sociedade moderna, o trabalho com humor precisou ser transformado para atingir seus objetivos.

Nesse sentido, é possível afirmar que Aníbal conseguiu trabalhar o humor de acordo com o modelo humorístico e com os aspectos modernistas. Há em suas obras uma dimensão crítica importante para se pensar questões sociais. O humor frequentemente apontado como uma das marcas de sua narrativa, liga-se, assim, ao humorismo. Para Pirandello, o humor antigo era como:

uma sombra, um espírito, um vento, um sopro, uma fumaça. Aquele enchia de riso, este [humorismo] apenas o faz saborear; aquele era sólido, este fugaz; aquele consistia em imagens, similitudes, paralelos, contos, em suma coisas ridículas; este em palavras, em geral e sumariamente falando; e ele nasce daquela determinada alusão verbal, daquele joguinho de palavras, daquela certa palavra específica – de maneira que, se tolhemos essas alusões, se decomposmos e ordenamos diversamente essas palavras, se removemos esse equívoco, se substituímos uma palavra por outra, desaparece o ridículo (PIRANDELLO, 2009, p. 58).

Isso ocorre porque o “ridículo”, apontado por Pirandello como marca do humor antigo, perde o sentido cômico na sociedade moderna. Ao passo que os jogos de palavras e equívocos podem estar mais próximos da realidade do que antes. O humorismo funciona como um espelho no qual o sujeito pode rir de determinada situação e, ao final,

perceber que está rindo de si mesmo. Em “O homem e seu capote” o protagonista, marginalizado, percebe que não é digno de usar capote. Da mesma forma, o objeto é rejeitado pela sociedade, pois já está ultrapassado. Isso revela que o objeto inferioriza a existência do personagem. O capote perdeu valor social, mas continua sendo mais valorizado que o personagem.

Este, ao vestir o objeto, percebe que é inferiorizado por ele. Já o objeto personifica-se, julga o personagem e recusa vesti-lo. Em contrapartida, quando o capote é oferecido a outrem, também é rejeitado. Essa talvez seja a maior ironia da narrativa. Por fim, o conto revela que em um mundo como esse, o homem perde seu valor diante de um objeto material. A função de ser objeto torna-se uma característica do homem. Sua existência é mais descartável que a do capote. Trata-se, portanto, de uma reificação, outra característica importante nas obras de Aníbal Machado e que também pode ser identificada por meio do humorismo.

#### REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. Balada em Prosa. *In*: MACHADO, Aníbal. *João Ternura*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976, p. X-XII.
- ANTELO, Raúl (Org.). *Parque de Diversões*. Belo Horizonte/Florianópolis: UFMG/UFSC, 1994.
- BELCHIOR, Antonio Carlos. Velha roupa colorida. *Alucinação*. São Paulo: Polygram, 1976.
- BERÉ, Marcelo. Desajustamento: a hermenêutica do fracasso e a poética do palhaço – Heidegger e os palhaços. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. 2020, v. 10, n. 1, p. 1-30.
- CANDIDO, Antonio. Os dois Oswalds. *Itinerários*. 1992, n. 3, p. 135-146.
- CARPEAUX, Otto Maria. Presença de Aníbal. *In*: MACHADO, Aníbal. *João Ternura*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976, p. XII-XXII.

- GOULART, Yedda de Castro Brascher Goulart. *O piano: de Aníbal Machado – gênese do conto e variações*. 205 f. 1985. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura Brasileira) – Departamento de Língua e Literatura Vernácula, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1985.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
- MACHADO, Aníbal. Esboço de Retrato. In: MACHADO, Aníbal. *João Ternura*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- MACHADO, Aníbal. *Histórias Reunidas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.
- MACHADO, Aníbal. *João Ternura*. 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.
- MACHADO, Aníbal. *João Ternura*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- PIRANDELLO, Luigi. *Pirandello: do teatro no teatro*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- PONTES, Mario. O iniciado do movimento. In: MACHADO, Aníbal. *João Ternura*. 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004, p. 7-13.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. Os balões cativos. In: MACHADO, Aníbal. *A Morte da porta-estandarte, Tati, a Garota e outras histórias*. 13. ed. Rio de Janeiro: José. Olympio, 1989, p. XIII-XXXII.
- TEIXEIRA, Marcos Vinícius. *Aníbal Machado: um escritor em preparativos*. 2011. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- TEIXEIRA, Marcos Vinícius. Major Cardoso e João Ternura: um encontro na alfaiataria. *O eixo e a roda*. 2020, v. 29, n. 1, p. 103-104.

## Sobre os autores e autoras

### ANTÔNIO HERIBERTO CATALÃO JÚNIOR

Antônio Catalão (1971-2021) foi escritor, professor e pesquisador. Doutor em Linguística e Língua Portuguesa pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2010). Sua tese *Jornalismo best-seller: o livro-reportagem no Brasil contemporâneo* é referência nos estudos sobre livro-reportagem. Foi Professor de Magistério Superior, de 2006 a 2021, atuando nas Universidades Federais UFMA, UNIR, UFAM, UFPA, concluindo sua carreira como Professor Associado II na Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (Unifesspa), onde exerceu a função de Diretor da Faculdade de Línguas Estrangeiras e Tradução (FALET), no Instituto de Linguística, Letras e Artes (ILLA), foi presidente da Comissão de Ética desta universidade, além de sua atuação em diversas comissões. Como pesquisador, liderou o Grupo de Pesquisa "ELA – Estudos em Linguística Aplicada", atuando principalmente nos seguintes temas: Sociossemiótica, Dialogismo, Semiótica do Discurso. Ainda, como escritor, teve textos selecionados em concursos literários, como o Prêmio Off Flip dentro outros, e em coletâneas como a Antologia Brasileira da Retranca (editora Mondrongo). Sua família organiza publicações póstumas, para o ano de 2022, em suas áreas de pesquisa e literatura.

### BÁRBARA MONIQUE MONTEIRO ALBUQUERQUE

Mestranda em Linguagem e Sociedade pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (Unifesspa). Possui graduação em Letras – Francês pela Universidade Federal do Pará – UFPA (2014-2018).

### CHARLES VITOR BERNDT

É doutor em Literaturas (2021) pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Mestre em Literatura pela UFSC. Bacharel e Licenciado em Letras – Língua Portuguesa e Literaturas pela UFSC. É

Licenciado em Português pela Universidade de Coimbra (Portugal), através do Programa de Licenciaturas Internacionais (PLI) da CAPES e do GCUB (Grupo Coimbra de Universidades Brasileiras). Tem como principal interesse a Literatura Portuguesa, as Literaturas Africanas de países de Língua Portuguesa e a Literatura Brasileira.

#### EDILAINE ORTIZ

Mestre em Estudos Literários na linha de pesquisa Poéticas da Modernidade pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – unidade de Campo Grande MS (2020-2021). Bolsista FUNDECT – CHAMADA FUNDECT Nº 17/2019 – MESTRADO EM MATO GROSSO DO SUL. Possui graduação em Letras – Português e Inglês pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – unidade de Jardim MS (2016-2019). Membro do grupo de pesquisa Modernismo periférico: poéticas do século XX.

#### EDNALDO CÂNDIDO MOREIRA GOMES

Ednaldo Cândido Moreira Gomes é professor de Estágio Curricular Supervisionado no Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes, da Universidade Federal de Alagoas (ICHCA/UFAL). Possui licenciatura em Letras (UFOP-2004), mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa (PUC-MG-2007), e doutorado em Teoria e História Literária (UNICAMP-2021). Atuou como professor e coordenador pedagógico na Educação Básica e no Ensino Superior. Pelo Governo Federal, participou da elaboração, seleção e implantação de um curso de Graduação em Letras para alunos (as) beneficiários (as) da Reforma Agrária no médio Xingu (PRONERA-INCRA-Unifesspa). Tem interesse nas áreas de Teoria e História Literária, Ensino e Teoria das Artes, com ênfase na multígena e multifária ficção cômica. Atualmente, prepara a edição dos 23 livros de sátira do padre-mestre José Joaquim Correia de Almeida (1820 – 1905). No prelo, possui a reedição das Lições Dramáticas (1862) de João Caetano dos Santos.



#### ISABELLA SANTOS JEREMIAS

Mestre em Línguas Românicas pela Universidade da Geórgia (Estados Unidos), foi bolsista Fulbright FLTA (Foreign Language Teaching Assistant) na universidade estadunidense Pitzer College no ano acadêmico de 2018/2019. Graduiu-se em Licenciatura em Letras pela Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP, foi pesquisadora do Grupo Multidisciplinar de Pesquisa em torno da obra de Pierre Bourdieu (Unifesspa), foi professora de português para estrangeiros pelo Centro de Extensão do ICHS (UFOP), tradutora na REVER Empresa Jr (UFOP), foi bolsista de iniciação à docência (PIBID – Inglês/CA-PES/UFOP) e monitora no curso de extensão no Instituto de Ciências Humanas e Sociais.

#### JOANA PINTO WILDHAGEN

Possui graduação em Letras – Universidade Federal de Ouro Preto (2004), graduação em Artes Visuais – Claretiano (2018), mestrado em Estudos Literários – Universidade Federal de Minas Gerais (2007) e doutorado em Artes da Cena – Universidade Estadual de Campinas (2016). Atualmente é professora adjunto C, nível 2, na Universidade Federal de Alagoas e pesquisadora na Universidade Estadual de Campinas. Tem experiência nas áreas de Letras e Artes, com ênfase em Literatura e Dança, atuando principalmente nos seguintes temas: corpo, epistemologia, autoaperfeiçoamento, poéticas do movimento.

#### JOSIMEIRE SANTOS DA MATA

Possui Mestrado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Rondônia (2020). Especialização em Arte-educação pela FAIARA (2017). Graduação em Pedagogia pela Universidade Federal de Rondônia (2012). Tem Experiência em Literatura Infantil e Recursos pedagógicos. Atualmente é Integrante dos Grupos de Pesquisa em Poesia Contemporânea e Letramento Literário em Literatura da/na Amazônia.

#### PATRÍCIA LEONOR MARTINS

Graduada em Letras/Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), no ano

de 2005. Possui Mestrado em Literatura pela UFSC (2017) e Doutorado em Literatura, pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura (PPGLit) da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC (2021). É pesquisadora do NUTEL– Núcleo de Estudos comparados entre Teologia e Literatura. Atuou como professora em Comunicação e Expressão e Metodologia Científica – Técnicas de Pesquisa no ensino superior do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Santa Catarina – IFSC (2011-2013). Tem experiência no ensino de língua e literatura portuguesa para ensino fundamental e médio. Com atuação na área de revisão textual. Participou da organização do FLINEVE – Festival Literário da Neve Catarinense. Atuou como tutora no curso de Especialização em Linguagens e Educação a Distância EAD – UFSC.

#### PATRICK ARAÚJO PEREIRA

Graduando em Letras pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura brasileira do século XX, atuando principalmente nos seguintes temas: Rosário Fusco, Fusco, Modernismo periférico, Verde. Outros temas de seu interesse são: Goya, Todorov, Schopenhauer, Francisco de Goya, arte, Nietzsche e Filosofia.

#### PAULO EDUARDO BENITES DE MORAES

Professor Assistente Doutor do quadro efetivo do Departamento de Línguas Estrangeiras (DLE) da Universidade Federal de Rondônia e professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da mesma instituição. Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários/UNIR (2021-2023). Realiza pesquisas na área de Teoria Literária e Estudos Comparados, atuando principalmente nos seguintes temas: poéticas modernas e contemporâneas; literatura e imagem; poéticas da imagem contemporânea. Licenciado em Letras Língua Portuguesa/Língua Inglesa e suas respectivas literaturas pela Universidade Católica Dom Bosco. Mestre em Estudos de Linguagens e Doutor em Letras/Estudos Literários pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Realizou estágio de Pós-Doutorado na Universidade Católica Dom Bosco (2019-2020), sob a supervisão do

Professor Dr. Josemar de Campos Maciel, com pesquisa na área de Literatura e Filosofia. Trabalhou como professor do Centro de Idiomas – UCDB Idiomas – na área de Ensino de Língua Inglesa. Atuou como Professor de Língua Portuguesa (LP2) para alunos estrangeiros do Master Internacional Erasmus Mundus – Desenvolvimento Territorial Sustentável (Universidade de Pádua/Itália, Universidade Sorbonne Paris 1, Universidade de Leuven/ Bélgica, UCDB/ Brasil). Foi professor do curso de Letras da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (2016-2019). É líder do Grupo de Pesquisa em Poéticas Moderna e Contemporânea (UNIR/CNPq). Pesquisador vinculado ao Laboratório de Humanidades (Labuh/CNPq) da Universidade Católica Dom Bosco. Pesquisador vinculado ao Grupo de pesquisa Literatura e cinema no Brasil contemporâneo, coordenado pelo Prof. Dr. Jaime Ginzburg (USP).

## Sobre os organizadores e organizadoras

### MARCOS VINÍCIUS TEIXEIRA

Possui Doutorado em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo – USP (2007-2012), Mestrado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG (2003-2005) e Graduação em Letras – Licenciatura em Língua Portuguesa e Bacharelado em Estudos Literários – pela Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP (1999-2002). É professor do curso de Letras e do mestrado acadêmico de Letras da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS) atuando na unidade universitária de Campo Grande-MS. É coordenador adjunto do Programa de Pós-graduação Stricto Sensu em Letras da UEMS. É um dos líderes do Grupo de Pesquisa "Modernismo periférico: poéticas do século XX" (UEMS/Unifesspa). Desenvolve pesquisa relacionada à Literatura Brasileira do século XX.

### DIRLENVALDER DO NASCIMENTO LOYOLLA

É Doutor em Letras: Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília (UNB), Mestre em Estudos Literários/Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e Bacharel em Estudos Literários pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Possui 18 anos de experiência como professor do Ensino Superior e, atualmente, é Professor Adjunto C, nível 2, da Faculdade de Línguas Estrangeiras e Tradução (FALET) do Instituto de Linguística, Letras e Artes (ILLA) da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (Unifesspa). É professor credenciado no POSLET – Programa de Pós-Graduação em Letras da Unifesspa, pesquisador e um dos líderes do Grupo de Pesquisa "Modernismo periférico: poéticas do século XX" (UEMS/Unifesspa).

### CÁTIA CANÊDO

Doutoranda em Literatura: Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília (UNB); Mestra em Letras: Língua-

gem e Sociedade pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (POS-LET) da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (Unifesspa), Licenciada em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade Estadual do Tocantins (UNITINS). Atualmente, é Secretária Executiva na Unifesspa. Tem experiência como Professora na área de Educação, com ênfase em Ensino-Aprendizagem. É integrante do Grupo de Pesquisa "Modernismo periférico: poéticas do século XX" (UEMS/Unifesspa).

#### SÂMIA REGINA MOURÃO DE SOUSA

Graduanda em Letras – Língua Portuguesa pelo Faculdade de Estudos da Linguagem (FAEL) do Instituto de Linguística, Letras e Artes (ILLA) da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (Unifesspa). Também é graduada em Pedagogia, com experiência nessa área e com ênfase em Letras e Linguagens; bolsista PIBIC/CNPQ (2020-2021), é membro do grupo de pesquisa “Literatura Infantil e Juvenil” (GEPLIJ-Unifesspa). Ex-bolsista PAIND (Unifesspa-Marabá), forneceu suporte aos alunos indígenas da instituição, com oficinas, minicursos e aulas acerca dos trabalhos acadêmicos. Atualmente, é monitora (bolsista) da disciplina História da Literatura.



EDITORA  
TODAS AS  
MUSAS

C.N.P.J. 12.650.462/0001-33

[www.todasasmusas.com.br](http://www.todasasmusas.com.br)

[todasasmusas@gmail.com](mailto:todasasmusas@gmail.com)

O livro reúne estudos e ensaios que se relacionam a duas grandes áreas: Modernismo periférico e Poéticas da modernidade.

Em relação à primeira, temos textos que se dedicam a estudar obras literárias pertencentes ao Modernismo, que permaneceram fora do cânone literário ou que não tiveram o reconhecimento adequado nos livros de História da Literatura.

Pertencentes à segunda grande área, estão os estudos dedicados a obras ou temas do universo literário/artístico do século XX.



 Scan me



Editora Todas as Musas