



Especial

Modernismos
Luso-Brasileiros

Especial - abril de 2024

Convergência
Lusíada



Polo de Pesquisas
Luso-Brasileiras



Pesquisas Literárias
Luso-Brasileiras



REAL GABINETE
PORTUGUÊS DE LEITURA

Real Gabinete Português de Leitura

PRESIDENTE:

FRANCISCO GOMES DA COSTA

POLO DE PESQUISAS LUSO-BRASILEIRAS

COORDENADORA GERAL:

GILDA SANTOS

PESQUISAS LITERÁRIAS LUSO-BRASILEIRAS

COORDENADOR:

EDUARDO DA CRUZ

EDITORA

IDA ALVES

Universidade Federal Fluminense

EDITORES ADJUNTOS

EDUARDO DA CRUZ

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

MADALENA VAZ PINTO

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

CONSELHO EDITORIAL

ANTÓNIO PEDRO PITA,

Universidade de Coimbra

CARMEN LUCIA TINDÓ SECCO,

Universidade Federal do Rio de Janeiro

CATHERINE DUMAS,

Universidade Sorbonne Nouvelle Paris 3

CELIA DE MORAES REGO PEDROSA,

Universidade Federal Fluminense

CONSTÂNCIA LIMA DUARTE,

Universidade Federal de Minas Gerais

ERNESTO RODRIGUES,

UNIVERSIDADE DE LISBOA

ETTORE FINAZZI-AGRÒ,

Sapienza Università di Roma

GILDA SANTOS,

Universidade Federal do Rio de Janeiro /
Real Gabinete Português de Leitura

HELENA CARVALHÃO BUESCU,

Universidade de Lisboa

ISABEL PIRES DE LIMA,

Universidade do Porto

ITALO MORICONI,

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

JOSÉ CÂNDIDO DE OLIVEIRA MARTINS,

Universidade Católica Portuguesa

JOSÉ LUÍS JOBIM,

Universidade Federal Fluminense

MARCO LUCCHESI,

Universidade Federal do Rio de Janeiro

MARIA EUNICE MOREIRA,

Pontifícia Universidade do
Rio Grande do Sul

MARIA ESTHER MACIEL,

Universidade Federal de Minas Gerais

MÁRIO CÉSAR LUGARINHO,

Universidade de São Paulo

PAULO FRANCHETTI,

Universidade de Campinas

PEDRO EIRAS,

Universidade do Porto

PEDRO SERRA,

Universidade de Salamanca

ROBERTO VECCHI,

Università di Bologna

ROSA MARIA MARTELO,

Universidade do Porto

SILVIO RENATO JORGE,

Universidade Federal Fluminense

VANDA ANASTÁCIO,

Universidade de Lisboa

**EDITORES CONVIDADOS PARA ORGANIZAÇÃO
DO NÚMERO ESPECIAL:**

ANDREIA CASTRO (UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UERJ)

EDUARDO DA CRUZ (UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UERJ)

SUELY CAMPOS FRANCO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO - UFRJ)

REVISÃO

KARINE TRONCOSO

PROJETO GRÁFICO DA CAPA E MIOLO

FABRIZIO STAFFA NASCIMENTO

DIAGRAMAÇÃO

DINIZ GOMES DOS SANTOS

ASSESSORIA EDITORIAL

ELIR FERRARI - (UERJ)/EDITORARTE

PÁGINA DA REVISTA

WWW.CONVERGENCIALUSIADA.COM.BR

**REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS DO
REAL GABINETE PORTUGUÊS DE LEITURA**

CONVERGÊNCIA LUSÍADA NÚMERO ESPECIAL

EDITORES CONVIDADOS

ANDREIA CASTRO

EDUARDO DA CRUZ

SUELY CAMPOS FRANCO

CONVERGÊNCIA LUSÍADA, RIO DE JANEIRO, V.35,
N. ESPECIAL - ABR 2024

ISSN: 2316-6134

CONSELHO CONSULTIVO

ALEXANDRE MONTAURY,
Pontifícia Universidade Católica do
Rio de Janeiro

ANA PAULA TORRES MEGIANI,
Universidade de São Paulo

ANGELA CUNHA DA MOTTA TELLES,
Universidade Estácio de Sá,
Rio de Janeiro

ANNIE GISELE FERNANDES,
Universidade de São Paulo

ANTONIO AUGUSTO NERY,
Universidade Federal do Paraná

CID OTTONI BYLAARDT,
Universidade Federal do Ceará

CLAUDIA CHIGRES,
Pontifícia Universidade Católica
do Rio de Janeiro

CRISTINA SANTOS,
Universidade de Évora

FABIANO CATALDO DE AZEVEDO,
Universidade Federal do Estado do Rio de
Janeiro

FRANCISCO SARAIVA FINO,
Universidade de Évora

IZABELA GUIMARÃES GUERRA LEAL,
Universidade Federal do Paraná

JOSÉ LUIZ FOUREAUX DE SOUZA JÚNIOR,
Universidade Federal de Ouro Preto

LEONARDO GANDOLFI,
Universidade Federal de São Paulo

LEONARDO MENDES,
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

LUIS MAFFEI,
Universidade Federal Fluminense

MARCELO SANDMANN,
Universidade Federal do Paraná

MARCIA ARRUDA FRANCO,
Universidade de São Paulo

MÁRCIA MANIR MIGUEL FEITOSA,
Universidade Federal do Maranhão

MÁRCIO RICARDO COELHO MUNIZ,
Universidade Federal da Bahia

MASÉ LEMOS,
Universidade Federal do Estado do Rio de
Janeiro

MÔNICA GENELHU FAGUNDES,
Universidade Federal do Estado do Rio de
Janeiro

MONICA SIMAS,
Universidade de São Paulo

PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO,
Universidade Federal do Paraná

PAULO ALBERTO DA SILVA SALES,
INSTITUTO FEDERAL GOIANO

TATIANA PEQUENO,
Universidade Federal Fluminense

SHEILA MOURA HUE,
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

SILVANA MARIA PESSOA DE OLIVEIRA,
Universidade Federal de Minas Gerais

Convergência Lusíada

Volume 35 | Número Especial

Modernismos Luso-Brasileiros

Sumário

Apresentação	7
ANDREIA CASTRO	
EDUARDO DA CRUZ	
SUELY CAMPOS FRANCO	
Do conto como cânone da poesia: Eça, Machado e as aporias da modernidade	12
ISABEL CRISTINA RODRIGUES	
O trem e a nação. Os sertões e a modernidade na <i>Belle Époque</i>	41
CARMEM NEGREIROS	
Modernas, sim. Feministas, não – breves considerações sobre a emancipação das mulheres em João do Rio e Júlia Lopes de Almeida	70
GIOVANNA DEALTRY	
Moderna matriarca: Dona Ivone Lara	94
LEONARDO DAVINO DE OLIVEIRA	
MARIA VERÔNICA DA SILVA	
“O esforço é grande e o homem é pequeno”: Cleonice Berardinelli e a gênese dos estudos pessoanos no Brasil	118
RODRIGO XAVIER	

O moderno e suas configurações em poemas de Charles Baudelaire, Cesário Verde e Fernando Pessoa	132
IZABEL MARGATO	
O retrato da esfinge	149
RAFAEL SANTANA	
Pessoa xamã	176
ANDRÉ GARDEL	
Jorge de Sena e Fernando Pessoa: para uma crítica modernista	202
LUCAS LAURENTINO	
Murilo Mendes (re)lê Fernando Pessoa	224
ALINE LEÃO DO NASCIMENTO	
“Hoje somos festa, amanhã seremos luto” – uma leitura da favela em Drummond e MC Smith	250
ARTUR VINÍCIUS AMARO DOS SANTOS	

Apresentação

Modernismos Luso-Brasileiros

Doi

<https://doi.org/10.37508/rcl.2024.nEsp.a1318>

A compreensão crítica de como o espírito moderno se projetou em produções de intelectuais e de artistas brasileiros e portugueses foi objeto do curso de extensão “Modernismos luso-brasileiros”, promovido pelo PPLB, em 2022. Com foco na década de 1910 – época da publicação da revista *Orpheu*, marco do movimento modernista de Portugal e da realização, no Brasil, da Semana de Arte Moderna de São Paulo em 1922, período denominado “primeiro modernismo” –, as reflexões não deixaram de considerar os antecedentes e os períodos após estas manifestações emblemáticas, bem como o aprofundamento das relações entre brasileiros e portugueses, em especial a partir dos anos 40, no contexto da geração da revista *Presença*.

Esse curso acabou por inspirar o XI Colóquio do PPLB – Polo de Pesquisas Luso-brasileiras –, realizado de 11 a 14 de abril de 2023, cujo título-tema foi “Modernismos Luso-Brasileiros: História, Ciências e Cultura”, o qual permitiu reunir pesquisadores interessados nos diálogos criativos nas mais diversas esferas das artes e do pensamento em Portugal e no Brasil. Os modernismos de cá e de lá e o novo, em resposta às questões colocadas pelos seus territórios, foram

revistos e revelados. A discussão sobre o intercâmbio cultural luso-brasileiro e a circulação de ideias e das tensões invocou o diálogo entre essas diversas linguagens artísticas e propostas estéticas, além das relações entre agentes das artes plásticas, da literatura e das artes performáticas dos dois países.

Este número especial da *Convergência Lusíada* reúne, assim, artigos que, em sua maioria, são referentes aos trabalhos apresentados por professores e pesquisadores nesse Colóquio que marcou o retorno às atividades presenciais pós-pandemia de Covid-19 e, como sempre, reforçando os laços acadêmicos e culturais luso-brasileiros com pesquisadores do Brasil e do exterior. Acompanhamos, dessa forma, uma sequência de efemérides dos últimos anos, que não se esgota com a da Semana de 1922, mas que deve estender-se, ao menos, até os 100 anos de *Presença*, em 2027.

O Colóquio foi um retorno à casa, pois, de fato, o Real Gabinete Português de Leitura é a casa da cultura portuguesa no Rio de Janeiro, onde nós, professores e professoras, pesquisadores e pesquisadoras de Literatura Portuguesa e de outras disciplinas e projetos luso-brasileiros, independentemente da universidade de origem, reunimo-nos, aproveitando o rico acervo desta instituição quase bicentenária, hoje também um ponto turístico concorridíssimo. Estamos aqui, dando vida às páginas que não foram escritas para ficarem presas nas estantes. Sem dúvida, o Portugal contemporâneo deve reconhecer o empenho dos imigrantes que construíram e fizeram crescer e permanecer esta Instituição, e dos brasileiros e luso-descendentes que hoje trabalham e pesquisam sob sua abóbada, divulgando a cultura portuguesa, inclusive por meio desta revista.

Na formulação temática do XI Colóquio, consideramos que, a cada momento e em diferentes áreas, houve contributos para transformações, inovações e criações fundamentais nos espaços luso-brasileiros, e, por isso, a ideia de modernidade foi estendida a diferentes

épocas e a diferentes gestos que colaboraram para chegarmos até à contemporaneidade.

Os trabalhos ora reunidos demonstram esses gestos modernos e suas contribuições. Assim, abrimos o número com o artigo “Do conto como cânone da poesia: Eça, Machado e as aporias da modernidade”. Por meio do estudo comparativo dos contos “Civilização” e “Missa do galo”, Isabel Cristina Rodrigues comprova que, a seu modo, Eça de Queirós e Machado de Assis, sob a retórica oitocentista, foram profundamente modernos.

Em “O trem e a nação. Os sertões e a modernidade na *Belle Époque*”, Carmen Negreiros demonstra que, no final do século XIX e início do século XX, escritores e escritoras se envolveram num projeto de redescoberta do Brasil facilitado pelas viagens, principalmente, de trem. Também, a luta pela emancipação feminina encontrou nesse tempo condições para se fortalecer. Isso é o que discute Giovanna Dealtry, em seu artigo intitulado “Modernas, sim. Feministas, não – breves considerações sobre a emancipação das mulheres em João do Rio e Júlia Lopes de Almeida”, no qual analisa como os dois escritores apoiaram a emancipação feminina em termos alinhados com os ideais da modernidade, ao mesmo tempo em que teciam críticas a certos aspectos das práticas feministas. Sobre, nossa contemporaneidade, o artigo de Leonardo Davino e Maria Verônica da Silva, “Moderna matriarca: Dona Ivone Lara” – atravessado pela discussão da interseccionalidade e considerando o samba como elemento essencial para pensar o Brasil nacional e internacionalmente –, busca delinear uma breve contextualização quanto ao surgimento do samba e à sua indissociabilidade da voz feminina negra, aqui representada pela figura de Dona Ivone Lara.

Quando se pensa em modernismo português, é inevitável referir *Orpheu* e a geração de escritores que criaram essa revista ou que, de alguma forma, acompanharam o que desde daí ocorreu. Também não se pode deixar de pensar em Fernando Pessoa e seu impacto a

partir dos anos 40, quando sua obra, até então parcialmente e pouco conhecida, começou a ser editada. Seja no lado português, seja no lado brasileiro, os estudos pessoais foram crescendo e provocando novos olhares sobre a modernidade literária nos dois espaços. No artigo “‘O esforço é grande e o homem é pequeno’: Cleonice Berardinelli e a gênese dos estudos pessoais no Brasil”, Rodrigo Xavier analisa como um dos maiores nomes dos estudos da cultura e da literatura portuguesa, no Brasil, notabilizou-se pelo pioneirismo na investigação do espólio de Fernando Pessoa e pela inauguração do estudo sistemático da obra do poeta entre nós. No artigo de Izabel Margato, “O moderno e suas configurações em poemas de Charles Baudelaire, Cesário Verde e Fernando Pessoa”, apresentam-se as articulações existentes entre as categorias: novo, ruptura, tradição da ruptura, vanguarda e originalidade, com o exame das tensões entre o estético e o ideológico; o cosmopolitismo e o nacionalismo nos modernismos em Portugal.

Rafael Santana, em “O retrato da esfinge”, busca aprofundar a análise das interações ecfrásticas presentes na obra de Mário de Sá-Carneiro, destacando as complexas relações com distintas formas artísticas, tais como a pintura, a música, a dança, a escultura e a arquitetura. Por outra perspectiva, no artigo “Pessoa xamã”, André Gardel aproxima, comparativamente, “os processos de acoplagens de alteridades do xamã amazônico, baseado em alianças político-espirituais, da heterológica de Pessoa”.

Ainda em torno de Pessoa, Lucas Laurentino, em “Jorge de Sena e Fernando Pessoa: para uma crítica modernista”, analisa o ensaio de Jorge de Sena – “O poeta é um fingidor” – e, a partir dele, investiga o processo de composição crítica do autor, assim como as suas relações com a obra de Fernando Pessoa e os modernismos de *Orpheu* e *Presença*. Do lado brasileiro, no artigo “Murilo Mendes (re)lê Fernando Pessoa”, Aline Leão do Nascimento apresenta as leituras que o poeta brasileiro fez sobre Fernando Pessoa desde a publicação em jornal,

em 1944, de seu artigo “Fernando Pessoa”, até a prosa “Fernando Pessoa”, de seu livro *Janelas Verdes*, escrito em meados da década de 60.

Este número especial encerra com “‘Hoje somos festa, amanhã seremos luto’ – uma leitura da favela em Drummond e Mc Smith”, assinado por Artur Vinícius Amaro dos Santos, o qual aproxima a 12ª estância do poema “Favelário Nacional”, de Carlos Drummond de Andrade, presente no livro *Corpo* (1984), e a música “Vida Bandida Parte 1”, de MC Smith e composição de Thiago dos Santos (Praga), que, mesmo sendo distantes temporalmente e escritas de duas perspectivas sociais distintas, abordam como o capitalismo, a violência e o racismo constroem novas formas de morte e luto no indivíduo.

Desejamos aos nossos leitores uma prazerosa incursão pelos modernismos apresentados neste número com a comprovação de que sempre todos os limites podem ser alargados, vencidos e (re)escritos pelas artes em geral e pela literatura em particular.

Andreia Castro

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Eduardo da Cruz

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Suely Campos Franco

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Do conto como cânone da poesia: Eça, Machado e as aporias da modernidade

On the short story as a canon of poetry: Eça, Machado and the aporias of modernity

Isabel Cristina Rodrigues

Universidade de Aveiro

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2024.nEsp.a1214>

RESUMO

Se nos propusermos ler os contos «Missa do Galo», de Machado de Assis (1893), e «Civilização» (1892), de Eça de Queirós, à luz da pauta categorial do conto, verificamos que a inquestionável modernidade da narrativa breve de Machado não se mostra propriamente reconhecível no conto queirosiano. Na esteira já antiga (mas inquestionavelmente moderna) de Poe, o conto de Machado procura mostrar por que razão o exercício narrativo é, neste género literário, tão necessário como malquisto – porque há sempre nele uma história para contar, mas dela conta-se apenas o seu rosto mais visível, cujo perfil secreto parece preferir recolher-se à virtualidade significativa de um instante que abre depois para o que o transcende em possibilidade de significação. Por seu lado, o conto de Eça, publicado pela primeira vez em 1892 na portuguesa *Gazeta de Notícias* (e que viria posteriormente a figurar como matriz do romance *A cidade e as serras*, publicado em 1901), não acolhe a discursividade de fotograma que enforma o conto de Machado de Assis, ainda hoje profundamente moderno na defesa compositiva de uma brevidade que não pode medir-se em função do fio de lógica ditado pelo número.

PALAVRAS-CHAVE: conto, poesia, brevidade

ABSTRACT

If we set out to read Machado de Assis' short story "Missa do Galo" (1893) and Eça de Queirós' "Civilização" (1892) in the light of the short story's categorical guidelines, we'll see that the unquestionable modernity of Machado's short narrative isn't exactly recognisable in the Queirosian short story. In the old (but unquestionably modern) wake of Poe, Machado's short story seeks to show why the narrative exercise is, in this literary genre, as necessary as it is disliked - because there is always a story to tell, but only its most visible face is told, the secret profile of which seems to prefer to retreat to the meaningful virtuality of an instant that then opens up to what transcends it in the possibility of meaning. For its part, Eça's short story, published for the first time in 1892 in the Portuguese newspaper *Gazeta de Notícias* (and which would later become the matrix for the novel *A cidade e as serras*, published in 1901), does not embrace the discursiveness of the frame that shapes Machado de Assis' short story, which is still profoundly modern today in its compositional defence of a brevity that cannot be measured according to the thread of logic dictated by number.

KEYWORDS: short story, poetry, briefness

El cuento es, por decirlo así, el canon de la poesía (Novalis, 2014, p. 118).

Apesar de, no juízo crítico de Jorge Luis Borges, os géneros literários corresponderem apenas ao que o autor aponta como "comodidades o rótulos" (Borges, 1999, p. 78) – razão pela qual, no entendimento do escritor argentino, "ni siquiera sabemos con certidumbre si el universo es un espécimen de literatura fantástica o de realismo" (Borges, 1999, p. 78.) –, a verdade é que a maior virtude dos rótulos consiste em proporcionar estabilidade designativa à essência naturalmente móvel de um determinado corpo percetivo, que não deixa, assim, de aceitar acolher-se ao conforto disciplinador de uma determinação estável – seja ela a de literatura fantástica ou de realismo (como defende Borges) ou ainda, no domínio particular da genologia, conto ou poema.

Ora, se as imagens traem o corpo que lhes favorece o exercício da representação, como demonstra o cachimbo do conhecido quadro de Magritte intitulado “La trahison des images” (que só não é um cachimbo por tratar-se apenas do desenho de um), também a teoria é capaz de ludibriar a imagem percetiva de um determinado objeto literário: se conseguíssemos obter fora de nós a imagem percetiva de um conto de Poe, Cortázar ou Machado de Assis – e pudéssemos, assim, associar-lhe a pertinente legenda roubada a Magritte, avisando-nos que *ceci n’est pas un poème*, teríamos provavelmente elaborado um tratado de poetologia em meia dúzia de palavras. De modo análogo ao cachimbo de Magritte, um conto não é um poema, mas é, em vários aspetos, a imagem de um, porque também a genologia trai o corpo que lhe favorece o exercício de sistematização.

Antes de prosseguirmos, atentemos, todavia, aos “fascínios e paradoxos borgesianos da etimologia”, segundo a reveladora formulação de Aguiar e Silva que salienta, a este propósito, o seguinte:

Como é que do mesmo étimo latino *computare* derivaram *contar* com o significado de ‘calcular’, ‘computar’, ‘fazer a conta de’ e, por outro lado, *contar* com o significado translático de ‘narrar’, ‘relatar’ acontecimentos reais ou fabulosos ou fictícios? O cultismo *cômputo* ficou a servir a aritmética, a historiografia, a economia, a estatística e a informática e o vocábulo alótrofo *conto* ficou a servir a arte e a imaginação de narrar, de relatar eventos, histórias, aventuras, *novas*, curiosidades, anedotas... (Silva, 2020, p. 276).

Em função da memória etimológica da palavra, o ato de contar sinaliza tanto a operação de cálculo materializada na fiabilidade do número como a disposição cronológica de uma sequência de eventos num determinado relato onde as artes da soma, do número ou da extensão se mostram, de certo modo, irrelevantes para o resultado

da complexa equação das narrativas, sobretudo quando elas se submetem àquilo que poderíamos designar como o signo da brevidade.

Aliás, numa interessantíssima crónica intitulada justamente assim (“O signo da brevidade”), Lúcia Jorge, referindo-se (também ela) ao conto como derivação etimológica de *computum*, sublinha a possibilidade da sua definição enquanto “nome de contar, coisa numérica, ordinal. E, nesse caso, contar um conto seria construir uma série sobre o fio de lógica do número, produzir uma escala de rigor contável, e logo numeral” (Jorge, 2020, p. 150). Sucede, porém, que, tratando-se do conto, a contabilidade numérica corresponde a um exercício despiciendo, não apenas porque nele haja pouco a enumerar, mas porque, quando se fala de conto, *tamanho não é documento* – há contos irretocáveis de poucas páginas, como “Missa do Galo”, e outros bem mais longos e igualmente perfeitos, como os da contista portuguesa Teresa Veiga. A brevidade de um conto não decorre do escasso número de páginas que o enforma, mas do modo como nele se diz aquilo que há para dizer. É por esta razão que Lúcia Jorge confessa preferir a *computum* um outro étimo, o étimo inventado *kontós*, que em grego significa “ponta de lança e do remo, gume acutilante, aquele vértice agudo que iria cortando a matéria inútil na perseguição do relevante, (...) objecto de separar a carne e ferir, ou de cindir águas e chegar” (Jorge, 2020, p. 150-151). Voltarei daqui a pouco às palavras de Lúcia Jorge, mas antes impor-se-á talvez um pequeno desvio pelas considerações da poetisa Adília Lopes, de um rigor absolutamente cirúrgico:

Eu não sou uma prosadora. Sou uma poetisa. Entendo esta situação do seguinte modo: uma prosadora é como a Rosa Mota. Corre durante muito tempo e corre grandes distâncias, tem muito fôlego, corre a maratona (verifico no Petit Robert que ‘maratona’ vem de Maratona, cidade grega de onde saiu a correr até Atenas o soldado que levava a notícia da vitória; a palavra francesa ‘marathon’

foi introduzida no vocabulário, com o sentido que lhe damos ainda hoje, em 1896, ou seja, nos grandes tempos do romance). A maratona é uma corrida a pé de 42,195 km (no dicionário da Porto Editora vem 41,195 km). Proust, Musil, Marguerite Yourcenar e Agustina Bessa-Luís (e muitos outros e muitas outras) são Rosas Motas. Uma poetisa é uma lançadora de pesos ou uma atleta que dá saltos (Lopes, 2001).

Apesar de o conceito de prosa não constituir, na verdade, o antónimo do conceito de poesia (o antónimo de prosa é o conceito de verso), não deixa de ser revelador que Adília Lopes, associando exclusivamente o sentido da prosa à maratoniana discursividade do romance (distinguindo-o, assim, do que há de mais convencional ou esquemático no entendimento da lírica), acaba por situar o conto numa espécie de limbo categorial que talvez não possamos deixar de considerar como um ato de inegável justiça poética, sobretudo pelo escasso trajeto verbal (em tempo e distância) que o conto como género viabiliza e que, conseqüentemente, mostra-se mais adequado à discursivização desse instantâneo clarão que acompanha o gesto das lançadoras de pesos ou das atletas que dão saltos.

De regresso às palavras que Lídia Jorge utilizou para definir o inventado étimo *kontós*, impõe-se agora ampliar a citação invocada há pouco:

À luz da fantasia dos étimos inventados pelos românticos do século XIX, consta que o *conto* poderia ter tido origem na bela palavra grega *kontós*, ponta de lança e do remo, gume acutilante, aquele vértice agudo que iria cortando a matéria inútil na perseguição do relevante, no ganho rápido da distância. Objecto de separar a carne e ferir, ou de cindir águas e chegar. Ora, se me é permitido escolher, entre os dois objectos cortantes, eu prefiro o remo à lança. Não fere ninguém, e alcança. E então, mesmo que o étimo não corresponda à realidade, o ritmo do meu conto procura seguir o

remo dentro da água, e eu, que sou lenta e demorada como todos os autores de romance o são, vou-me dizendo enquanto escrevo contos – *Rema mais rápido, mais rápido, mais rápido ainda...* (Jorge, 2020, p.150-151).

Na realidade, se o remo possibilita vencer distâncias ao ritmo sempre variável da navegação (acumulando milhas náuticas em tudo equivalentes aos quilômetros que esperam as prosadoras no testemunho de Adília Lopes), a lança permite outro tipo de incisões, cuja operacionalidade Lídia Jorge naturalmente descarta, uma vez que a escritora, tendo igualmente publicado alguns volumes de contos, é na verdade uma romancista – ou, na subversiva terminologia de Adília, uma maratonista convicta. Assim, a sua preferência pelo remo, mesmo no contexto da navegação tendencialmente mais cerceante do conto, guarda a memória dos quarenta e dois quilômetros que, no vasto rio do romance, impõe a Lídia Jorge a *endurance* cumulativa da escrita e que a própria autora, na morada alternativa do conto, insiste em reeditar, aumentando a velocidade narrativa em função do restrito número de páginas de que dispõe: “*Rema mais rápido, mais rápido, mais rápido ainda...*”

É provável que exista, numa romancista que é igualmente autora de contos, uma espécie de conflito de interesses (ou, se quisermos, de vício compositivo) que a leve a considerar o conto como um romance mais veloz, dotado da agilidade narrativa que escapa ao natural labor dissertativo do romance, conflito este que, pelo contrário, talvez não atinja um poeta que pretenda adentrar-se na estratégia compositiva do conto – que é, em vários aspetos (e para além da sua indeclinável narratividade), tributário de algumas determinações poetológicas da lírica.

Por conseguinte, no belo posfácio que redigiu para a edição argentina de um volume de contos de Katherine Mansfield, a escritora catalã Nuria Amat lembrou justamente que

é possível ser um bom poeta e um bom escritor de contos. Mais difícil é converter um grande romancista num poeta. (...) O conto é como um retrato da vida, a pintura de um detalhe, o argumento de uma hora ou de um minuto de um dia. O conto é o oposto daquilo que se entende por história, pois esta impõe uma ordem cronológica ou ideológica que o relato breve destrói com a intenção oculta de que seja verdadeira. (...) O método narrativo de um escritor de contos não existe. (...) O narrador de contos é poeta de um tempo morto (Amat, 2003, p. 209-211).

Promovendo a declinação lyricizante de um tempo morto, talvez o conto exija que deixemos simplesmente de remar (embora cientes da latente operacionalidade do remo), traçando ao invés, com o mais expressivo rigor da lança, pequenos círculos concêntricos em redor de um “achado surpreendente” onde dorme o todo da história que só a aparente imobilidade do remo permite revelar. Este movimento de aparente suspensão da narrativa permite-nos, assim, aceder à dimensão irradiante do instante significativo para que tudo conflui nesta forma literária, definida por Cortázar como irmã da poesia “en otra dimensión del tiempo literario” (Cortázar, 1971, p. 404).

Se, como género narrativo, o conto não vive sem uma história, a discursivização dessa história é predominantemente lírica, pulverizando-se, assim, a dinâmica acelerativa que caracteriza a fluidez das grandes narrativas por ação de uma retórica compositiva de teor marcadamente suspensivo e que o contista parece recolher das águas mais misteriosas da poesia. Como um bom poema, um bom conto reflete sobre aquilo que não cabe no desempenho acelerativo da comédia humana, como defende Nuria Amat (2003, p. 219), quer

dizer, sobre aquilo que é invisível ou inapreensível pelo remo dos romancistas, mesmo quando este é utilizado para sulcar as águas mais misteriosas do conto, onde narrar é sempre tão indispensável como insuficiente. Há, na verdade, inúmeros contistas que têm vindo a refletir sobre este modo estrutural de hibridação entre conto e poesia, de que me permito destacar por ora estes dois testemunhos:

1. O primeiro, da escritora espanhola Ana María Matute (1973, p. 140):

o que de verdade eu teria gostado de ser nesta vida é ser poeta. Mas como não o sou (...) faço o que posso com a prosa. Quer dizer, gostaria muito de fazer com a prosa o que fazem os poetas com a poesia: dizer o máximo possível com o mínimo de elementos materiais. (...) Num conto cabe la intensidade, a capacidade de mistério da poesia, ao mesmo tempo que a claridade da linguagem.

2. O segundo, do também autor espanhol Fernando Quiñones (1973, p. 143):

o conto aspira a esgotar, exaustivamente, um setor muito reduzido da realidade ou da fantasia; concentra-se nisso e daí não sai senão muito esporadicamente. (...) Essa concentração, creio, é o que mais aproxima o conto da poesia e o que o situa a cavalo entre esta e o romance.

Das palavras de Fernando Quiñones e de Ana María Matute, recebemos dois importantes avisos à navegação nas sempre enigmáticas águas do conto. *Primeiro aviso*: como sucede na poesia, a arte do pouco revelada na composição de um verdadeiro conto não depende do acréscimo de velocidade narrativa (ao contrário do que há pouco defendia Lúcia Jorge), nem do restrito cômputo de páginas que suporta a sua discursividade tão particular, porque o conto procura o impossível que a poesia igualmente persegue: dizer o máximo

com o mínimo de recursos. *Segundo aviso*: o conto não empreende um olhar panorâmico sobre a realidade palpável ou impalpável do mundo e do ser humano, mas o voluntário recorte dessa mesma realidade. O olho verbal do contista, afiado como a lança resgatada por Lídia Jorge ao étimo grego *kontós*, concentra-se num segmento restrito da realidade e procura expô-lo, por via de uma dicção tendencialmente oblíqua, à luz da nossa competência cognitiva, quer dizer, da nossa competência de leitura.

Na verdade, o instintivo conflito de interesses a que há pouco me referi (a respeito da crónica de Lídia Jorge e do paralelo labor de romancista e de contista empreendido pela autora) é tão mais óbvio quanto é certo que no texto desta crónica a escritora mostra dominar, pelo menos de um ponto de vista estritamente cognitivo, algumas das particularidades compositivas do conto – às quais, no entanto, ela própria não deixa de associar o expediente discursivo da velocidade, movida certamente pela memória do remo de que a sua faceta de romancista sempre carece para navegar nas águas cumulativas do romance: “no conto procuro obedecer a essa alta velocidade. (...) A escrita do conto deve permanecer sob o signo do remo veloz mergulhado na água funda, e a gente vai dizendo – *mais rápido, mais rápido ainda...*” (Jorge, 2020, p. 151).

Impõe-se, pois, assinalar quais são essas as referências realizadas por Lídia Jorge à preceituação genológica do conto enquanto cânone da poesia e que, como contista, ela raramente contempla:

1ª ref. – A relevância do *achado surpreendente*, que a autora define do seguinte modo:

Tudo começa, em geral, por um achado surpreendente que vem da rua, o voo de um pássaro, uma confissão rápida, uma imagem fugaz no autocarro, cenas acontecidas no afã da vida diária, na

pressa de existir, no desencontro pelas portas. [...] Novalis disse – *Tudo acontece em nós muito antes de ter acontecido*. Assim é. E este é o gênero que melhor procura encontrar esses dois tempos reunidos. O conto, como o poema, persegue o âmago desse encontro. [...] O conto não procura reproduzir a existência, apenas escolhe instantes e por isso, mais do que perseguir a vida, o conto persegue o ser (Jorge, 2020, p. 151-153).

A vénia crítica dirigida por Lídia Jorge a Novalis, o escritor que propõe o conto como declinação canônica da poesia e que, por essa mesma razão, entende que o ato de procurar impor-lhe uma história deve ser considerado como uma intromissão alheia (cf. Novalis, 2014, p. 117-118) vem, em boa verdade, na sequência das referências implícitas que a própria autora dirige ao núcleo argumentativo dos poetas, contistas ou ensaístas que têm procurado assimilar o conto ao domínio poetológico da lírica – a título de exemplo, Edgar Allan Poe, Julio Cortázar, Viorica Patea, Ricardo Piglia, James Joyce, Frank O'Connor, Nadine Gordimer, Charles May.

Não deixa de ser ainda revelador que a romancista, confessando obedecer na redação do conto ao princípio da velocidade, eleja afinal concentrar-se num achado ou num instante significativo recolhido do cotidiano e que a autora opta por subtrair ao seu natural fluir temporal, libertando-o, assim, de um movimento aparentemente inconstante com o conto e que ela própria define como a *pressa de existir*. Na realidade, estes momentos ou pormenores, muitas vezes anódinos, surgem quase desprovidos da sua raiz causal e, por isso, acabam por destacar-se do magma narrativo em que surgem integrados, estabelecendo com essa dimensão narrativa uma relação intermitente de contiguidade e fratura cuja volatilidade percetiva os termos usados por Lídia Jorge não deixam de poder realçar – *surpreendente, rápida, fugaz: como voo de pássaro*. O juízo teórico-analítico de Lídia Jorge parece, pois, corroborar as considerações ex-

pendidas pelo ensaísta Charles May, que vem justamente defender o seguinte:

para que as histórias sejam histórias, elas têm que ser um continuum de eventos; ainda assim, concomitantemente, essa série de histórias tem que ser compreendida como uma rede capaz de aprisionar uma outra coisa qualquer. E esta outra coisa não possui sequência (May, 2004, p. 2).

Na verdade, a relevância atribuída pela autora de *O amor em Lobito Bay* ao que ela própria designa como *achado surpreendente* parece querer reeditar, na dinâmica compositiva do conto, o sentido do célebre raciocínio de Julio Cortázar a respeito da afinidade deste gênero narrativo com a sintaxe institutiva da fotografia:

Não sei se já ouviram falar da sua arte um fotógrafo profissional; a mim sempre me surpreendeu o fato de ele se exprimir tal como poderia fazê-lo um contista em muitos aspetos. Fotógrafos da qualidade de um Cartier-Bresson ou de um Brassai definem a sua arte como um aparente paradoxo: o de recortar um fragmento da realidade, impondo-lhe determinados limites, mas de maneira que esse recorte atue como uma explosão que abre de par em par para uma realidade muito mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abarcado pela câmara (Cortázar, 1971, p. 406).

2ª ref. – Recorte e enigma

Eximindo-se, assim, à temporalidade cumulativa que o romance partilha com o cinema, o recorte fotográfico que a imagem percetiva do contista impõe ao universo do qual parte para o ato de criação acaba por estender ao leitor uma visão desfocada do mesmo, o qual não raro se lhe apresenta como um mistério, um enigma ou, na particular formulação de Lídia Jorge, como um nó que não é deslindado

e que fica a pairar na cabeça de quem lê, resistindo-lhe e ao seu expectável desígnio de inteligibilidade:

Um caso raro cujo sentido brilha no escuro porque não se resolve, porque resiste à sua solução, não se conforma com o entendimento corrente. (...) Por vezes, porém, o nó não é deslindado. Ele pode ficar a pairar sobre a nossa cabeça, e a persistência desse nó inviolável pode ser o seu sentido exacto. Resistir ao sentido. O conto veio para isso. No fundo o que é preciso é que o sentido em parte se desvende e em parte nos resista, em parte fique a pairar, incompleto e breve, como um poema fica (Jorge, 2020, p. 151-153).

Todavia, como uma pequena luz a brilhar no escuro, o corpo perceptivo dessa imagem vai insistindo na viabilidade projetiva da significação, procurando em simultâneo furtar-se à resolução do enigma que ele próprio decide expor. Como defende Nuria Amat,

o conto é o oposto daquilo que se entende por história, pois esta impõe uma ordem cronológica ou ideológica que o relato breve destrói com a intenção de que seja verdadeira. (...) A história é o silêncio, o rasto que deixa para trás a lenta insegurança dos nossos olhos de leitura (Amat, 2003, p. 210-211).

É por esta razão que, constituindo o sentido oculto da temporalidade um recurso operatório fundamental num conto, o simples ato de narrar, nas palavras certeiras de Jorge de Sena, parece não se mostrar suficiente, nem sequer uma coisa absolutamente necessária (cf. Sena, 1984, p. 167).

Ora, o programado silêncio da história de que se ocupou Nuria Amat é, assim, instituído tanto pela limitação da temporalidade gerada pela percepção fotográfica do instante como por essa espécie de saldo cognitivo de retaguarda que um bom conto sempre disponibiliza ao seu leitor. Ricardo Piglia referiu-se com alguma demora a

esta questão no seu esquemático e lúcido ensaio intitulado “Teses sobre o conto”, cuja primeira tese (recolhida na prática contística de Poe) é, justamente, a de que “um conto sempre conta duas histórias” (Piglia, 2004, p. 89):

Num dos seus cadernos de notas, Tchekhov regista esta anedota: ‘um homem em Montecarlo vai ao casino, ganha um milhão, volta para casa, suicida-se’. A forma clássica do conto está condensada no núcleo desse relato futuro e não escrito. // Contra o previsível e o convencional (jogar-perder-suicidar-se), a intriga oferece-se como um paradoxo. A anedota tende a desvincular a história do jogo e a história do suicídio. Essa cisão é a chave para definir o caráter duplo da história do conto. // Primeira tese: um conto conta sempre duas histórias (Piglia, 2004, p. 89).

Corroborando as considerações do escritor argentino, o relato mais visível do conto esconde sempre uma história secreta, induzida no espírito do leitor de modo elíptico ou fragmentário, mas sem que esse sentido oculto dependa, em exclusivo, do exercício de congeminação interpretativa do leitor, porque ambas as histórias marcam a sua presença no conto, embora contadas de modo distinto, já que parecem reproduzir lógicas discursivas antagônicas – a história que é contada em primeiro plano carece sempre da fiabilidade narrativa do discurso, ao passo que o relato secreto mobiliza predominantemente a potencialidade significativa da alusão, do não-dito e da elipse, permitindo ao leitor competente “descobrir o desconhecido no coração do imediato” (Piglia, 2004, p. 94).

Como esclarece ainda Piglia, “o enigma não é outra coisa senão uma história contada de um modo enigmático. A estratégia do relato é posta ao serviço dessa narração cifrada. Como contar uma história enquanto se conta outra? Essa pergunta sintetiza os problemas técnicos do conto” (Piglia, 2004, p. 91). Ora a coexistência destas duas

histórias suscita a prevalência de uma dicção oblíqua, irmã próxima da retórica da sugestão empreendida pelo domínio modal da lírica, razão pela qual Viorica Patea (2012, p. 10) sustenta que o conto não hesita em assumir o acolhimento de uma linguagem poética cifrada pelo poder evasivo da metáfora,

uma vez que essa linguagem opera por ação de um dizer oblíquo (o da elipse e da alusão), rejeitando as considerações mais explícitas e os efeitos causais que caracterizam os mais longos textos escritos em prosa. A narrativa breve enfatiza o tom e a dimensão figurativa da linguagem. A sua máxima economia visa a intensidade, a sugestividade e o lirismo (Patea, 2012, p. 10).

No entanto, ao contrário do poeta, que seduz o leitor com a força imaginativa da palavra, o conto promove o sequestro espiritual do leitor pela tensão que imprime ao relato.

3ª Ref. – Tensão e epifania

Em face das reflexões que tenho vindo a desenvolver sobre os aspetos que promovem a assimilação da poesia pelo discurso do conto, torna-se claro que os efeitos produzidos no leitor (quer pelo seu contacto com o *achado surpreendente*, quer pela dicção necessariamente cifrada do enigma, quer ainda pela restrição percetiva da fotografia empreendida pelo contista) não podem revelar-se como produto da veloz manipulação do remo prescrita por Lídia Jorge; pelo contrário, só através da precisão da lança é possível ao autor de contos aprisionar esse instável momento de luz em que o corpo do enigma finalmente se revela, impedindo, todavia, o corpo concreto da palavra de procurar aprisioná-lo na memória perene do discurso. A tensão que caracteriza esta forma literária não permite o movimento cumulativo do remo, porque o seu movimento é, como enuncia Cortázar, o de um gesto em caracol sobre o seu próprio núcleo, programati-

camente dobrado no dizer impermanente da sugestão, razão pela qual um verdadeiro conto não poderá nunca contar, ao longo do seu percurso rumo à decifração da leitura, senão com estes dois recursos: a subalternização do narrar e a atenção dispensada ao músculo enxuto da palavra. Se o romance acumula palavras, como sublinha Nuria Amat, “o conto luta por libertar-se delas” (Amat, 2003, p. 213), uma vez que nada nele é (ou deve ser) gratuito.

Se, como advoga Poe (1984c, p. 586), o facto de o romance não se poder ler numa única campanha de leitura favorece a sua objetivação (visto que não permite nunca o acesso do leitor à totalidade do texto – como, ao contrário, permitem o conto e o poema), essa objetivação é uma consequência direta da sua indeclinável extensão, que o conto naturalmente desconhece, substituindo a discursividade eminentemente dissertativa do romance pelo valor compositivo da intensidade e da condensação, sinónimas, portanto, do sentido de brevidade. Breve não é o enunciado que carece de uma determinada extensão, mas aquele que, independentemente da sua amplitude, encontra no expediente conformativo da tensão e da intensidade a sua mais consentânea articulação expressiva. No entender de Viorica Patea, a grande contribuição de Poe foi a de

investir a narrativa breve de tensão e desse modo impregná-la com os atributos definidores da poesia. A sua forma compacta e unificada, que ela partilha com a lírica, permite à narrativa breve produzir certos efeitos impossíveis de atingir no romance (Patea, 2012, p. 3).

Deste modo, constituindo o romance, no dizer de Novalis, “uma vida em forma de livro” (2014, p. 150-151), o conto corresponderá talvez a “uma síntese viva” (Cortázar, 1971, p. 405) que, por isso mesmo, resolve o seu dizer numa medida necessariamente concisa: “a obri-

gação principal dos contos, mais que dos homens, é conhecerem os seus limites”, lembra Jorge de Sena (1984, p. 167).

A tensão espiritual que, num bom conto, suporta a oblíqua exposição do enigma (esse nó inviolável igualmente mencionado por Lídia Jorge) acaba, na verdade, por impor a brevidade da forma que lhe dá forma, como aliás sucede no poema, porque tanto o poema como o conto são atingidos por aquilo a que Poe chamou *the poetic sentiment*, o qual, nas suas próprias palavras, “induz uma exaltação da alma que não pode sustentar-se durante muito tempo. As grandes excitações são naturalmente transitórias, razão pela qual um longo poema é um paradoxo” (Poe, 1984b, p. 571). Ora um conto extenso é, também ele, um verdadeiro paradoxo.

Como o poema, portanto, o enigma (ou a história secreta que um verdadeiro conto sempre disponibiliza) é finalmente apreendido pelo leitor num momento de súbita revelação, como quem de repente olhasse, nas palavras de Cortázar, “um tremor de água dentro de um cristal” (Cortázar, 1971, p. 405), capaz de revelar o que até então havia permanecido oculto. Este sentido de *insight* (que Raymond Carver designa como *glimpse* (vislumbre) e Nadine Gordimer como *flash*) decorre, pois, do próprio perfil epistemológico do conto, uma vez que, nas palavras de Viorica Patea, “o elemento fundamental da forma breve não reside na estrutura narrativa, mas no ‘instante da verdade’ ou da crise que conduz a um iluminante instante de consciência, um modo de percepção que assinala a passagem da ignorância ao conhecimento” (Patea, 2012, p. 71). Tanto no conto como no poema, este instante epifânico de inteligibilidade e clareza é, na verdade, o momento em que igualmente se produz o rapto do leitor, quer dizer, a sua rendição absoluta ao *knockout* reclamado pelo texto:

Um escritor argentino, muito amigo do boxe (escreve Cortázar), dizia-me que nesse combate que se trava entre um texto apaixonante e o seu leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquan-

to o conto deve ganhar por *knockout*. É certo, na medida em que o romance se acumula progressivamente no leitor, enquanto um bom conto é incisivo, mordente, sem quartel desde as primeiras frases. Não se entenda isto demasiado literalmente, porque o bom contista é um boxeador muito astuto, e muitos dos seus golpes iniciais podem parecer pouco eficazes quando, na realidade, estão minando já as resistências mais sólidas do adversário (Cortázar, 1971, p. 406-407).

“MISSA DO GALO”, DE MACHADO DE ASSIS: POESIA E FOTOGRAMA

Publicado pela primeira vez em 1893 (apenas um ano mais tarde da publicação do conto “Civilização”, de Eça de Queirós), “Missa do Galo”, de Machado de Assis, é, talvez (de todos os contos lidos até hoje), aquele onde fui mais feliz como leitora e como estudiosa de literatura e aquele que sempre tem conseguido reeditar, a cada novo regresso, o fascínio da primeira leitura. É uma pena que Poe não tenha podido lê-lo (o autor morreu quase 50 anos antes da publicação de “Missa do Galo”), porque a verdade é que estas quase dez páginas corroboram o entendimento do conto prescrito pelo poeta, contista e crítico americano, evidenciando por que razão o exercício narrativo é, neste género literário, tão necessário como malquisto, tão importante como prescindível: há nele, como é evidente, uma história para contar (a do tempo que a mulher do escrivão Menezes passa na companhia do hóspede do casal antes deste último sair da casa familiar para a Missa do Galo), mas dela conta-se apenas o seu rosto mais visível, cujo perfil secreto vive da discursivização da elipse e da alusão, recolhido em potência à virtualidade significativa de um ou outro instante que abre depois para o não-dito que o transcende. Como sublinhou Ricardo Piglia a propósito da estrutura compositiva do conto, este texto de Machado de Assis prevê a leitura de duas histórias, embora só uma delas se mostre sujeita ao princípio da objetivação diegética: o jovem Nogueira, que vivia com

a família de um antigo familiar seu (o escrivão Meneses, ausente de casa naquela noite por se encontrar em casa da amante), entreteve-se a conversar com Conceição, a mulher de Meneses, enquanto aguardava o momento de sair para a igreja. O tempo desta história é necessariamente breve (pouco mais de uma hora, se descontarmos as pontuais remissões ao passado de Meneses), mas o sentido de brevidade que atinge a segunda história é de índole distinta (mais próximo do investimento retórico da elipse e da alusão), posto que não é sequer objeto de nenhum desempenho discursivo por parte do narrador. Todavia, por sobre o corpo explícito do diálogo efetivamente estabelecido entre Nogueira e Conceição, é esta segunda história que fica a morar no coração do leitor para nunca mais sair – a da proximidade de ambos na escuridão da noite e na escuridão da sala, com tudo o que as escuridões sempre escondem e sempre revelam: no caso, a mútua sedução que o lento cochichar de ambos evidencia e que encontra o necessário paralelo no indício de uma nudez afinal não consumada – refiro-me ao gesto de Conceição ao humedecer os lábios, deixando entrever a ponta do chinelo de quarto e as veias muito azuis na brancura de uns braços de repente nus, enquanto olhava, com a cabeça entre as mãos, o jovem Nogueira:

Conceição ouvia-me com a cabeça reclinada no espaldar, enfiando os olhos por entre as pálpebras meio-cerradas, sem os tirar de mim. De vez em quando passava a língua pelos beijos, para umedecê-los. Quando acabei de falar, não me disse nada; ficamos assim alguns segundos. Em seguida, vi-a endireitar a cabeça, cruzar os dedos e sobre eles pousar o queixo, tendo os cotovelos nos braços da cadeira, tudo sem desviar de mim os grandes olhos espertos. (...) Pouco a pouco, tinha-se inclinado; fincara os cotovelos no mármore da mesa e metera o rosto entre as mãos espalmadas. Não estando abotoadas, as mangas caíram naturalmente, e eu vi-lhe metade dos braços, muitos claros, e menos magros do que se poderiam supor. A vista não era nova para mim, posto também não

fosse comum; naquele momento, porém, a impressão que tive foi grande. As veias eram tão azuis que, apesar da pouca claridade, podia contá-las do meu lugar (Assis, 2011, p. 14).

E não saía daquela posição, que me enchia de gosto, tão perto ficavam as nossas caras. Realmente, não era preciso falar alto para ser ouvido; cochichávamos os dois, eu mais que ela, porque falava mais; ela, às vezes, ficava séria, muito séria, com a testa um pouco franzida. Afinal, cansou; trocou de atitude e de lugar. Deu volta à mesa e veio sentar-se do meu lado, no canapé. Voltei-me, e pude ver, a furto, o bico das chinelas; mas foi só o tempo que ela gastou em sentar-se, o roupão era comprido e cobriu-as logo. Recordo-me que eram pretas (Assis, 2011, p. 16).

Há impressões dessa noite que me aparecem truncadas ou confusas. Contradigo-me, atrapalho-me. Uma das que ainda tenho frescas é que, em certa ocasião, ela, que era apenas simpática, ficou linda, ficou lindíssima. Estava de pé, os braços cruzados; eu, em respeito a ela, quis levantar-me; não consentiu, pôs uma das mãos no meu ombro, e obrigou-me a estar sentado. Cuidei que ia dizer alguma coisa; mas estremeceu, como se tivesse um arrepio de frio, voltou as costas e foi sentar-se na cadeira, onde me achara lendo. Dali relanceou a vista pelo espelho, que ficava por cima do canapé, falou de duas gravuras que pendiam da parede (Assis, 2011, p. 17).

Tudo neste conto magnífico converge para a tensão deste momento, em que o estremeçamento de Conceição faz rebrilhar o tremor de água dentro do tal cristal de que fala Cortázar e que, num bom conto, sinaliza o momento epifânico e fugaz da revelação, esse breve instante que ilumina com a luz da evidência o sentido totalizador de uma narrativa que, em simultâneo, o acolhe e o suprime ao fluxo inexorável da temporalidade – como um verso que, na sua enigmática concisão, pudesse de repente acender para o leitor a chave obscura do poema. Retomando, desse modo, a já referida formulação de Cortázar (que aproxima à do cinema a disposição conformativa do

romance), creio que, mais do que a uma fotografia, o cerne do conto “Missa do Galo” corresponde ao registo de um fotograma, eximido, pelo aprisionamento focal da escrita, da circunstancialidade narrativa que a sua inscrição modal prescreve. Na realidade, a conformação narrativa deste conto de Machado de Assis (que é evidentemente impossível descurar) surge investida de uma espécie de legitimidade operatória de retaguarda que se revela bastante útil enquanto suporte dessa dimensão mais estática que o discurso do conto igualmente revela e que, justamente, o aproxima da discursividade lírica.

Desse modo, esta história não conta nem caminha depressa porque, mesmo fora da quilometragem extensiva da maratona, a sua lógica não é a da aceleração, ao contrário do que, a propósito do conto como género, Lídia Jorge prescreve na sua crónica. Há, neste conto de Machado de Assis, uma espécie de suspensão do fluir temporal que, não sendo evidentemente real, o leitor acaba por perceber como tal e que não tem sequer a sua raiz no instante significativo que corresponde ao tremor de Conceição – esse modo suspensivo de lentidão estende-se à totalidade do conto, onde o mínimo gesto surge como distendido pela escuridão e pelo silêncio da sala, pela quase surdina das personagens e pelo retardamento da saída do jovem Nogueira para ir chamar o amigo, de tal modo que acaba por ser este último que o vem chamar a ele, esquecido já das horas:

Chegamos a ficar por algum tempo – não posso dizer quanto – inteiramente calados. O rumor único e escasso era um roer de camundongo no gabinete, que me acordou daquela espécie de sonolência; quis falar dele, mas não achei modo. (...) Subitamente, ouvi uma pancada na janela, do lado de fora, e uma voz que bradava: ‘Missa do galo! Missa do galo!’ (Assis, 2011, p. 17).

A natureza mensurável ou mesmo factual do tempo era para as personagens um princípio de tal modo imponderável que esse sen-

tido de imponderabilidade continuou a atingir, muitos anos depois daquela enigmática noite, o Sr. Nogueira, já em posição de narração: “era pelos anos de 1861 ou 1862” (Assis, 2011, p. 12). Porém, o estremeamento de Conceição ao tocar no ombro do jovem Nogueira parece tê-la novamente despertado para a santidade que era devida a uma esposa, convertendo a apreciação das duas gravuras que pendiam na parede numa cautelosa declaração de intenções:

– Estes quadros estão ficando velhos. Já pedi a Chiquinho para comprar outros.

Chiquinho era o marido. Os quadros falavam do principal negócio deste homem. Um representava ‘Cleópatra’; não me recordo o assunto do outro, mas eram mulheres. Vulgares ambos; naquele tempo não me pareciam feios.

– São bonitos – disse eu.

– Bonitos são; mas estão manchados. E depois francamente, eu preferia duas imagens, duas santas. Estas são mais próprias para sala de rapaz ou de barbeiro.

– De barbeiro? A senhora nunca foi a casa de barbeiro.

– Mas imagino que os fregueses, enquanto esperam, falam de moças e namoros, e naturalmente o dono da casa alegre a vista deles com figuras bonitas. Em casa de família é que não acho próprio (Assis, 2011, p. 18).

A primeira frase do texto – “Nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora, há muitos anos...” (Assis, 2011, p. 11) – aponta já, de certo modo, para a ambiguidade de uma história que não é nunca objeto de uma dicção explícita, porque cosida sempre no avesso das palavras efetivamente proferidas durante aquele encontro noturno marcado pelo acaso, como se calhar são todos. Todavia, o mais interessante desta frase é o facto de ela procurar imputar o estatuto cifrado da verdadeira história que este conto disponibiliza não a uma determinação de género, mas a um défice cognitivo do

narrador – a expressão *nunca pude entender* significa, na verdade, que *não seria possível* ao narrador dizer com clareza o que a forma do conto naturalmente prescreve como enigma.

Por conseguinte, e de modo análogo ao que prevê o cachimbo de Magritte, este conto não é um poema, mas é, de certo modo, a imagem desfocada de um: trata-se de uma espécie de metáfora em ação, razoavelmente próxima, na sua desviante figuralidade, do “eufemismo em ação” (Assis, 2011, p. 12) que fazia o escrivão Meneses sair de casa para se encontrar com a amante afirmando ir ao teatro.

EÇA DE QUEIRÓS E O CONTO “CIVILIZAÇÃO”: ENSAIO DE ROMANCE

O conto “Civilização”, de Eça de Queirós, publicado pela primeira vez em 1892 na *Gazeta de Notícias*, viria, como é sabido, a figurar como matriz do romance *A cidade e as serras*, publicado em 1901. Não tenciono referir-me aos contornos desta genética interdependência por razões várias, mas sobretudo porque aquilo que me interessa é salientar como neste conto de Eça se mostra irreconhecível a discursividade de fotograma que enforma o conto “Missa do galo”. Assim, a brevíssima análise que procurarei empreender do referido conto queirosiano tratará de incidir na sua ostensiva desconformidade genológica, que não decorre necessariamente da sua maior extensão relativamente à do conto de Machado revela, mas dos traços compositivos que induzem essa suspensão ou restrição da brevidade. Em realidade (utilizando a terminologia adiliana), o conto “Civilização” não foi redigido por um lançador de pesos, nem por um atleta que dá saltos ou que aprecie sequer o esforço do *Sprint*, foi escrito por um romancista em exercício com pressa de chegar ao destino da corrida. Por este motivo, o conto de Eça acaba por produzir uma validação reversa das considerações expendidas pelo contista espanhol Ignacio Aldecoa – “El cuento no se hace con el ritmo de los sucesos.

El cuento se hace con el ritmo de la palabra” (1973, p. 139). Tal como o poema.

Nada neste conto sobre as hiper-civilizadas desventuras que entediavam Jacinto até à chegada da personagem ao rude paraíso de Goães obedece ao princípio de economia compositiva característico do género conto, aspeto este que a opção do autor pela cisão capitular da narrativa (dividida em nada menos do que cinco capítulos) desde logo denuncia e que a abundante prática descritiva de personagens e ambientes não faz senão acentuar. Aliás, as minuciosas descrições dos aparelhos de escrita ou de *toilette* de Jacinto, dos inúmeros copos e talheres que suportavam o seu quotidiano de *gourmet* descrente estendem até nós o mesmo bocejo de fastio que se abria na boca da personagem, um “bocejo perpétuo e vago” (Queirós, 2009, p. 232), não porque a prosa de Eça seja, na verdade, bocejante (longe disso, como é evidente), mas porque o discurso do conto não se compadece com a descritiva hiper-abundância de detalhes que, pelo contrário, encontra no romance o seu espaço narrativo de eleição¹.

Na verdade, mesmo os episódios do conto cuja narração assume a frequência iterativa veem o sentido de sumarização diegética que lhes é naturalmente apenso instabilizado pela exuberância enumerativa dos muitos materiais e objetos que regulam o quotidiano sacrificial da personagem:

Nas tardes em que havia ‘banquete de Platão’ (que assim denominávamos essas festas de trufas e ideias gerais), eu, vizinho e íntimo, aparecia ao declinar do sol e subia familiarmente aos quartos do nosso Jacinto — onde o encontrava sempre incerto entre as

¹ O romance de Proust é disso uma evidência cristalina, sustentada, por exemplo, pelas páginas que o autor dedica à descrição das árvores e arbustos de Combray no primeiro volume de *Em Busca do tempo Perdido (Do lado de Swann)*.

suas casacas, porque as usava alternadamente de seda, de pano, de flanelas Jaegher, e de *foulard* das Índias. O quarto respirava o frescor e aroma do jardim por duas vastas janelas, providas magnificamente (além das cortinas de seda mole Luís XV) de uma vidraça exterior de cristal inteiro, duma vidraça interior de cristais miúdos, dum toldo rolando na cimalha, dum estore de sedinha frouxa, de gazes que franziam e se enrolavam como nuvens e duma gelosia móvel de gradaria mourisca. Todos estes resguardos (sábria invenção de Holland & C.^a, de Londres) serviam a graduar a luz e o ar — segundo os avisos de termómetros, barómetros e higrómetros, montados em ébano, e a que um meteorologista (Cunha Guedes) vinha, todas as semanas, verificar a precisão (Queirós, 2009, p. 230).

Não deixa de ser revelador, mesmo que se trate apenas de uma coincidência feliz, que Marie-Hélène Piwnik, responsável pela edição crítica do conto “Civilização”, refira-se ao conjunto de textos recolhidos no volume *Contos I* como “narrativas ficcionais breves” (Piwnik, 2009, p. 16-17), em vez de o designar pela menção de género que intitula o volume onde os mesmos textos se inserem. Tal como “A Morte de Jesus”, a que Piwnik pondera atribuir “a ambição de ser um romance” (Piwnik, 2009, p. 18), o conto “Civilização” padece dessa mesma pretensão, que a publicação do romance *A Cidade e as serras*, em 1901 (já póstuma, portanto), veio de certo modo caucionar.

Como salienta o escritor espanhol Arturo del Hoyo, “há contos – da sua existência é impossível duvidar – e há exercícios literários que parecem contos. (...) Às vezes, o escritor, por razões alheias à arte, violenta a sua vocação e, quando deveria escrever um conto, redige um romance” (1973, p.132-133). Com “Civilização”, Eça não escreveu um romance, mas escreveu na verdade o projeto de um, sem que para o efeito tenha sido compelido por nenhuma outra situação além daquela que decorre da sua vocação de romancista – tal como

sucede a Lídia Jorge, a forma natural de Eça de Queirós é a do romance e não a do conto.

Num pequeno ensaio que procurou justamente aproximar o conto como género da discursividade da poesia, Vítor Aguiar e Silva recorda a citação empreendida por Mariano Baquero Goyanes de uma narrativa do judeu espanhol Moisés Sefardí, nascido em 1062, onde se conta a história de um rei que tinha ao seu serviço um narrador com o encargo de lhe contar cinco pequenas histórias todas as noites:

Certa vez, o rei não conseguia dormir e pediu ao narrador que lhe contasse mais histórias e então este contou a história do aldeão que necessitou de fazer atravessar as suas duas mil ovelhas por um rio, utilizando uma pequena barca em que só cabiam duas ovelhas de cada vez. Quando o narrador cedeu ao sono e o rei lhe pediu que continuasse o conto, aquele respondeu que seria bom que acabassem de passar todas as ovelhas, tempo suficiente para ele dormir um pouco... (Silva, 2020, p. 276).

Esta história, que nos chega do longínquo século XI, vem lembrar-nos a necessidade de se promover em certos contos o despovoamento das muitas ovelhas que o conto de Eça transformou em escovas, copos, talheres e em todos os outros utensílios que entediavam o sofisticado Jacinto. Se, como propõe Poe, “um poema longo é algo que não existe” (Poe, 1984a, p. 71), creio ser possível defender algo idêntico a propósito do conto – não por causa da extensão em si, mas porque só através da instituição do princípio da economia compositiva é possível induzir num conto a “elevada comoção da alma” (Poe, 1984a, p. 71) que igualmente atinge o poema e que antecipa em ambos (conto e poema) o trauma feliz da revelação, quer dizer, da leitura. Na verdade, de um ponto de vista discursivo, o conto não sustenta o seu andamento num *continuum* de gestos verbais capaz de promover o exercício da aceleração, dispensando, por isso, o au-

xílio do remo de que Lídia Jorge confessa socorrer-se aquando da escrita de um – não podendo o conto proceder cumulativamente, como bem advertiu Cortázar, só lhe resta, pois, trabalhar em profundidade, verticalmente. Como o poema.

A cerca de 20 anos do furor modernista (o conto “Civilização” é de 1892 e “Missa do Galo” de 1893), Eça de Queirós e Machado de Assis constituem a prova de que a modernidade de um escritor não pode aferir-se em exclusivo por critérios de natureza cronológica, ou sequer periodológica. De facto, o conto de Machado de Assis é mais moderno do que o de Eça, salientando ainda relativamente ao conceito de moderno a dimensão crítica que o termo igualmente prevê – por sobre o sentido de novidade que lhe subjaz, moderno é, afinal, o texto ou autor que não cancela nunca o sentido de uma certa contemporaneidade cognitiva com o seu próprio leitor, independentemente das possíveis assimetrias cronológicas que suportam o trajeto entre escrita e leitura.

Em função do exposto, as interrogações que o estudo comparativo destes dois contos impõe encontram um certo modo de eco nas questões levantadas por Audrey Giboux (2010) num ensaio em forma de prefácio intitulado “Tradition, Modernité: un éternel retour?”: pode a modernidade (como a de Poe – e, mais tarde, a de Cortázar) ser assimilada pela tradição? Quer dizer, pode a modernidade ter uma história? E reconhecer-lhe uma não será o mesmo que negar a modernidade que pretendemos assinalar? Poderá a tradição ser moderna ou, talvez melhor, haverá tradições mais modernas do que outras? Creio que sim, e “Missa do Galo” aqui está a prová-lo: por sobre a retórica oitocentista que não pode deixar de ser a sua aqui está, a brilhar de novo como o primeiro dia de Verão.

RECEBIDO: 12/09/2023

APROVADO: 24/01/2024

REFERÊNCIAS

- ALDECOA, Ignacio. Opiniones de algunos autores sobre el cuento. In: BRANDENBERGER, Erna. *Estudios sobre el cuento español contemporáneo*. Madrid: Editora Nacional, 1973. p. 128-144.
- AMAT, Nuria. Escribir cuentos (epílogo). In: MANSFIELD, Katherine. *En la bahía*. Buenos Aires: Editora Losada, 2003. p. 209-220.
- ASSIS, Machado de. Missa do Galo. In: ASSIS, Machado de. *Missa do Galo e outros contos*. São Paulo: Editora Unesp, (2011 [1893]). p. 11-19.
- BORGES, Jorge Luis. *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Buenos Aires: Emecé, (1999 [1975]).
- CORTÁZAR, Julio. Algunos aspectos del cuento. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, n. 255, p. 403-416, mar. 1971. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc7w6w6>. Acesso em: 10 mar. 2024.
- GIBOUX, Audrey. Tradition, Modernité: un éternel retour? Préface. *Comparatismes en Sorbonne*, n. 1, p. 9-21, fev. 2010. Disponível em : <https://univ-rennes2.hal.science/hal-016203642>. Acesso em: 10 mar. 2024.
- HOYO, Arturo del. Opiniones de algunos autores sobre el cuento. In: BRANDENBERGER, Erna. *Estudios sobre el cuento español contemporáneo*. Madrid: Editora Nacional, 1973. p. 132-134.
- JORGE, Lídia. O signo da brevidade. In: JORGE, Lídia. *Em todos os Sentidos*. Lisboa: D. Quixote, 2020. p. 149-153.
- LOPES, Adília. Fazer prosa, fazer rosa. *Crônicas da Vaca Fria*, [S. l.] 18 jun. 2001. Disponível em: https://arlindo-correia.com/adilia_lopes_fria.html#Fazer%20Prosa,%20Fazer%20Rosa. Acesso em: 10 mar. 2024.
- MATUTE, Ana María. Opiniones de algunos autores sobre el cuento. In: BRANDENBERGER, Erna. *Estudios sobre el cuento español contemporáneo*. Madrid: Editora Nacional, 1973. p. 140-141.
- MAY, Charles (2004). Why Short Stories are Essential and Why They are Seldom Read. *ResearchGate*, California State University, p. 1-14, jan. 2004. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/242233322_Why_Short_Stories_Are_Essential_and_Why_They_Are_Seldom_Read. Acesso em: 10 mar. 2024.
- NOVALIS. *Escritos escogidos*. Edición de Ernst-Edmundo Keil e Jenaro Talens. Madrid: Visor, 2014. p. 103-123.

PATEA, Viorica (ed.). *Short Story Theories. A Twenty-first-century Perspective*. Amsterdam–New York: Editions Rodopi, 2012.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 89-94.

PIWNIK, Marie-Hélène. Introdução. In: QUEIRÓS, Eça de. *Contos I*. Edição crítica de Marie-Hélène Piwnik. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009. p. 16-32.

POE, Edgard Allan. The Poetic Principle (1850). In: POE, Edgard Allan. *Essays and Reviews*. New York: The Library of America, 1984a. p. 71-94.

POE, Edgard Allan. Nathaniel Hawthorne. Twice-Told Tales (1842). In: POE, Edgard Allan. *Essays and Reviews*. New York: The Library of America, 1984b. p. 568-577.

POE, Edgard Allan. Nathaniel Hawthorne. Twice-Told Tales and Mosses from an Old Manse (1842). In: POE, Edgard Allan. *Essays and Reviews*. New York: The Library of America, 1984c. p. 577-588.

QUEIRÓS, Eça de. *Civilização*. In: QUEIRÓS, Eça de. *Contos I*. Edição crítica de Marie-Hélène Piwnik. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009 [1892]. p. 225-249.

QUIÑONES, Fernando. Opiniones de algunos autores sobre el cuento. In: BRANDENBERGER, Erna. *Estudios sobre el cuento español contemporáneo*. Madrid: Editora Nacional, 1973. p. 143.

SENA, Jorge de. Conto brevíssimo. In: SENA, Jorge de. *Antigas e Novas Andanças do Demónio*. Lisboa: Edições 70, 1984. p. 167-169.

SILVA, Vítor Aguiar e. O conto como escrita dialógica entre o modo narrativo e o modo lírico. In: SILVA, Vítor Aguiar e. *Colheita de Inverno. Ensaios de Teoria e Crítica Literárias*. Coimbra: Almedina, 2020. p. 273-289.

MINICURRÍCULO

ISABEL CRISTINA RODRIGUES é Professora Catedrática do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, onde leciona desde 1991, tendo apresentado uma dissertação de doutoramento sobre a obra de Vergílio Ferreira (*A Palavra Submersa. Silêncio e Produção de Sentido em Vergílio Ferreira*), publicada em 2016 pela INCM e à qual foi atribuído, em 2017, o Grande Prémio de Ensaio da Associação Portuguesa de Escritores (APE). Exerce maioritariamente a sua docência e investigação

nos domínios da Literatura Portuguesa Contemporânea e da Teoria da Literatura. Em extensão do seu percurso académico, tem integrado júris de prémios literários como os da Associação Portuguesa de Escritores e da Associação Portuguesa dos Críticos Literários, bem como o painel de Estudos Literários encarregado da avaliação de Projetos de Doutoramento e Pós-Doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT).

O trem e a nação. Os sertões e a modernidade na *Belle Époque*

*The train and the nation. The backlands and modernity in
the Belle Époque*

Carmem Negreiros

Universidade do Estado do Rio de Janeiro/CNPq

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2024.nEsp.a1265>

RESUMO

No final do século XIX e início do século XX, escritores e escritoras se envolvem num projeto de redescoberta do Brasil facilitado pelas viagens, principalmente de trem, que levaram a diferentes lugares, entre eles os sertões, um enclave no esboço de nação que provocou respostas instigantes às contradições observadas. A partir de textos escolhidos de Nestor Vítor, Julia Lopes de Almeida, Afonso Arinos, Coelho Neto, Alberto Rangel, Euclides da Cunha, Monteiro Lobato e Lima Barreto, pretende-se expor as tensões das viagens em busca da brasilidade que resultaram em discursos e modos de ver o país, e a cultura, que ainda hoje permanecem em disputa.

PALAVRAS-CHAVE: Trem; Nação; Belle Époque; Natureza; Viagem.

ABSTRACT

At the end of the 19th century and the beginning of the 20th century, writers became involved in a project of rediscovering Brazil, facilitated by journeys, mainly by train, which took them to different places, including the sertões, an enclave in the outline of a nation that provoked

thought-provoking responses to the contradictions observed. Based on selected texts by Nestor Vitor, Julia Lopes de Almeida, Afonso Arinos, Coelho Neto, Alberto Rangel, Euclides da Cunha, Monteiro Lobato and Lima Barreto, the aim is to expose the tensions of the journeys in search of Brazilianness that resulted in discourses and ways of seeing the country and culture that are still in dispute today.

KEYWORDS: Train; Nation; Belle Époque; Nature; Journey.

Tapera

O tempo é uma casa
desabitada e esquecida
no meio da estrada.
Quem passou por ela
e viu apenas uma casa,
na verdade não
viu nada (Siqueira¹, 2017, p. 30).

Textos a partir de viagens movimentaram a tradição cultural e literária, no final do século XIX e início do século XX, para ressignificar o que é o Brasil e quem são os brasileiros. Nas disputas sobre o conceito de nação, o território é parte muito importante, pois é no espaço que a nacionalidade se torna visível. O parâmetro para as discussões partia da cidade e da ideia de civilização. A distância que separava o espaço da cidade, e da civilização, seria o critério para denominar um território de sertão. O médico e escritor Afrânio Peixoto², que participava das equipes de saneamento e higiene, pronun-

1 Laureci Siqueira (1957), conhecido como Lau Siqueira.

2 Afrânio Peixoto (1876-1947) começou na literatura em 1900 com a publicação de *Lufada Sinistra*, depois *A esfinge* em 1911. Em 1914, iniciou a trilogia de romances

ciou o discurso emblemático: “Vêm-se, muitas vezes, confrangido e alarmado, nas nossas escolas públicas crianças a bater os dentes com o calafrio das sezões [...] E isto, não nos “confins do Brasil” [...] Porque, não nos iludamos, o “nosso sertão” começa para os lados da Avenida” (Lima & Hochman, Gilberto, 2000, p. 330), numa alusão ao que se distanciava do marco civilizatório mais importante daquele momento, o centro da capital do país, modelo de progresso depois das reformas urbanas. Portanto, nessa perspectiva, há vários sertões, desde os subúrbios do Rio de Janeiro ao oeste paulista; da Amazônia ao enorme interior de Minas Gerais; da ilha de Santa Catarina ao Nordeste etc.

Armados com as lentes da ciência, repletos de curiosidade e com saber enciclopédico na bagagem, partiram intelectuais, escritores e escritoras para os diferentes sertões. Interessa-nos aqui refletir os efeitos, nos discursos, do impactante encontro com o Brasil profundo, sua gente, suas histórias e imagens. Os modos de ver e narrar o país e os sujeitos, as classificações que acionam bem como as soluções para os dilemas encontrados, configuraram tensões e práticas que permanecem. Sobretudo criaram conceitos importantes, acionados ainda hoje, nas disputas entre discursos sobre brasilidade e cultura. A expressão “tapera³”, presente na epígrafe, é ruína, resíduo ou pista desses discursos e dos espaços dos sertões e, mais do que uma habitação, significa tempo, história, tradição.

que formariam a série sertaneja com a obra *Maria Bonita*. Foi professor concursado de Medicina Legal na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro e membro da Academia Brasileira de Letras.

³ Aldeamento ou povoação abandonada; residência ou fazenda em ruínas, tomada pelo mato; *p.ext.* qualquer local destruído ou em mal estado (Tapera, (20--)).

O TREM

O grande aumento da mobilidade física graças sobretudo às estradas de ferro produziu o deslocamento, quase uma peregrinação de intelectuais ao interior do país como uma espécie de confirmação dos mapas da realidade imaginada (Anderson, 2008, p.174). Escritores e escritoras se envolvem numa tarefa de conhecimento do país a partir da cidade, local de inovações tecnológicas, deslocamentos espacio temporais e transformações econômicas intensas. De trem, foram os intelectuais conhecer o que denominaram o lado oposto do cosmopolitismo e do progresso; de trem, os intelectuais encontraram o sertão, o Brasil profundo e suas inúmeras “taperas”. As viagens e expedições realizadas na direção do interior do país⁴ foram embaladas pela atmosfera cientificista. Tudo concomitante à organização de institutos e lugares de poder (asilos, hospitais, quartéis, prisões) para enquadrar os sujeitos e desenhar uma imagem de brasilidade. Expedições científicas como as de Oswaldo Cruz e os projetos modernizadores de construção de ferrovias e linhas telegráficas representam também a integração de “projetos oficiais de delimitação de fronteiras, saneamento, utilização de recursos naturais, povoamento, integração econômica e política” (Lima, 2013, p. 116). Isso porque a noção de território brasileiro era muito problemática, muitos aspectos geográficos (relevos, fronteiras, cursos dos rios) foram repre-

⁴ Organizaram-se importantes expedições ao interior como as de Cândido Rondon; as da Comissão Geológica em São Paulo; a do astrônomo Louis Cruls em 1892 ao Planalto Central visando à mudança da capital e as expedições científicas do Instituto Oswaldo Cruz. Expedições que foram associadas a projetos como construção de linhas telegráficas, troncos ferroviários e planos de transferência da capital. “Das viagens realizadas, duas alcançaram grande repercussão: a viagem de Roquette-Pinto à região que denominou Rondônia, e a viagem dos médicos Arthur Neiva e Belisário Pena a extensas áreas das regiões Nordeste e Centro-Oeste do Brasil” (Lima, 2008, p. 143).

sentados cartograficamente de forma equivocada e, muitas vezes, com base em notações literárias.

A natureza está no centro dos debates intelectuais a partir de temas como determinismo mesológico, em que a grandeza, força e abundância do mundo externo equivalem à pequenez da ação humana; o darwinismo social e sua associação entre os aspectos da cultura e os esquemas evolutivos biológicos da natureza orgânica; teorias, enfim, que justificavam a desigualdade das organizações sociais por hierarquias biológicas que possibilitaram a consolidação da teoria das raças, revestida de pretensa validade universal técnico-científica.

O olhar mediado pelas teorias, pelas novidades tecnológicas da cidade e pelos princípios da garantia da ordem e da civilização, vindo de intelectuais e literatos, produziu tensões múltiplas na leitura do interior do país. Para o olhar cientificista e inquiridor, o espaço rural é longínquo no tempo, sinônimo de arcaico e incivilizado. Há a mirada que aprofunda o olhar da herança romântica, resgatando lendas, mistérios e assombramentos, numa perspectiva por vezes irracionalista e mística, o sertão vertical das lendas e dos mitos, dos casos e das anedotas. É o sertão das ‘horas abertas’, do luare das fantasmagorias, das assombrações ou das superstições, enfim, o sertão do imaginário (Teles, 2009, p. 101). E, também, está presente a perspectiva técnico-científica e civilizatória que defende projetos para a adequação das populações, dos espaços e das culturas ao progresso.

Para muitos intelectuais, o trem será um meio de conhecimento do país, como para o crítico e escritor Nestor Vítor dos Santos (1868-1932) que publica, em 1912, *A Terra do Futuro (Impressões do Paraná)*, resultado de uma proposta feita ao governo paranaense para apresentar o êxito do progresso naquela região, adotando a perspectiva de testemunha, complementada com entrevistas de personalidades do estado e pesquisa de fontes. Nestor Vítor chega a Paranaguá num vapor costeiro, procedente de Santos. E é por aí que ele inicia o relato

de sua viagem e depois da “subida da serra” pela estrada de ferro Paranaguá-Curitiba. A viagem de trem expressa esse encantamento e medo da máquina, fascínio pela força com que ela desbrava e domina a natureza. “Sacode-se-nos pela primeira vez a alma num misto de deslumbramento e terror; é enorme o precipício e o espetáculo é solene como outro não se conhece bem assim. Não se sabe se admirar, se temer” (Victor, 1913, p. 84).

Julia Lopes de Almeida (1862-1934) teve presença muito importante e intensa colaboração nos jornais e revistas do período. Publicou em torno de trinta obras entre contos, romances, crônicas, manuais, livros didáticos. Incondicional defensora da educação, sobretudo para as mulheres, do progresso e das reformas. Tinha um especial olhar para a natureza e, em *A Árvore*, preconiza a preservação de árvores frutíferas com aproveitamento inteligente e sua vinculação com a qualidade de vida, a saúde etc.

Escreve o romance epistolar *Correio da roça* (1913) e nele uma mulher da cidade orienta, a partir de manuais de educação, a amiga e duas filhas a como lidar com terras abandonadas recebidas por herança do marido. Alegoria para o olhar do intelectual para a terra e para a gente. E, na obra, tanto a terra improdutiva, porque abandonada, quanto as pessoas do campo necessitam de educação para regeneração moral de seus costumes. A defesa, pela escritora, da educação para a população do campo passa também pela obstrução da memória histórica daquelas pessoas, de seus saberes, valores e concepções estéticas. Defende a riqueza nacional em contraponto ao olhar de fora, estrangeiro, mas distancia-se daqueles que subestima e despoja nos territórios que pretensamente “descobre” e deseja “civilizar”. A novidade é que são as mulheres que executam o trabalho de renovação ou de ressurreição. Apesar de ainda não prescindirem do casamento e de maridos com formação técnica necessária para o trabalho no campo.

Em *Cenas e paisagens do Espírito Santo*, publicada na revista do Instituto Histórico e Geográfico (1912), a escritora relata a experiência da viagem de observação ao Espírito Santo, sobretudo depois de tomar conhecimento de que o governador estaria negociando a derrubada de uma grande extensão de mata nativa com uma empresa internacional em troca de mão de obra imigrante, ou da promessa de trazer para o Brasil mais de três mil famílias de colonos. As cenas são descritas em muitas etapas, primeiro a viagem de trem, mostrando a exuberância e o sublime da paisagem dominada pela técnica.

Há, porém, um trecho nesta belíssima estrada da Leopoldina, de que jamais se esquecerá quem o tenha percorrido com a cabeça fora da portinhola do trem: é o soturno ou Garganta do Inferno. O trem corta o flanco da penedia imensa, cosendo com o seu corpo de reptil negro e fumegante ao corpo duro e frio da pedra branca. O precipício é terrível. Não tem mistérios. É a ribanceira enorme, íngreme, alvadia, em que se despedaçara, implacavelmente, carne humana ou ferro bruto, que nela fosse despenhado (Almeida, 1912, p. 180).

Ao fim da viagem, a autora é convencida da necessidade da derrubada das árvores nativas, para que não acabem na fornalha dos trens, pois a população por qualquer preço vende os troncos à beira da estrada para as pequenas fábricas, inclusive. E, ao mesmo tempo, o texto mostra o milagre que a terra brasileira pode oferecer a quem nela aplica trabalho e técnica.

Assim e há nisso uma tática muito inteligente, quem passar no trem, verá forçosamente por qualquer dos lados do comboio porque olhe, os talhões das diferentes culturas da fazenda, estendendo-se como mostradores em exposição permanente, pelos campos e alegrando a paisagem aqui como um tapete dourado de trigo maduro ou de arroz seco, ali com um azul de linho em flor; acolá

com outro verde de um feijoal novo ou de um canavial (Almeida, 1912, p. 210).

A cena é muito interessante: o trem atravessa uma plantação organizada às margens da estrada de ferro, e a terra arada e produtiva fica exposta aos viajantes como num mostrador de feira e de fábrica. Júlia Lopes de Almeida, em *Cenas e paisagens do Espírito Santo*, parece alinhar-se à ideia de que “classificar algo como ‘natural’ equivale nesse contexto histórico a autorizar sua exploração” (Castro, 2020, p. 149).

DE BURITIS E FANTASMAS

De fevereiro a dezembro de 1915, aconteceu, no Teatro Municipal de São Paulo, um ciclo de conferências patrocinado pela Sociedade de Cultura Artística. O escritor Afonso Arinos (1868-1916) apresentou conferências que se transformaram no livro *Lendas e tradições brasileiras*, publicado em 1917. A obra realiza a divulgação da cultura popular em linguagem coloquial misturada às formas eruditas, também exploradas pelo escritor, em meio a enredos surpreendentes.

Em 1898, lança *Os Jagunços*, romance publicado em folhetins no jornal que dirigia, *O comércio de São Paulo*, o primeiro livro sobre a guerra de Canudos desmentindo a imagem de que o povoado seria formado por conspiradores monarquistas e místicos. E, na coletânea de contos publicados na *Revista Brasileira*, chamada *Pelo Sertão*, podemos encontrar o emblemático poema em prosa “Buriti perdido”, a palmeira “venerável epônimo dos campos!”. Um exemplar do espécime foi escolhido para ser plantado à frente da sede do governo do Distrito Federal, à época da construção de Brasília, com dizeres alusivos ao poema de Afonso Arinos. E vale lembrar a forte presença de buritis na obra de Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*, e nos seus diversos contos.

[...] Tu me apareces como o poema vivo de uma raça quase extinta, como a canção dolorosa dos sofrimentos das tribos, como o hino glorioso de seus feitos, a narração comovida das pugnas contra os homens do além!

Por que ficaste de pé, quando teus coevos já tombaram?

[...] Se algum dia a civilização ganhar essa paragem longínqua, talvez uma grande cidade se levante na campina extensa que te serve desoco, velho Buriti Perdido (Arinos, 2006, p. 5 e 7).

Pelo Sertão abrange personagens e cenas de Minas Gerais com viés melancólico acentuado por assombramentos e medos. Motivações irracionais caracterizam as ações das personagens realizadas de preferência à noite, numa simbiose entre obsessões e angústias e o passado violento e opressor que vagueia por campos ermos aterro-rizando as personagens que são “homens errantes, filhos dos pontos mais afastados desta grande pátria, sufocados pelas mesmas saudades, unificados no mesmo sentimento de amor à independência, irmanados nas alegrias e nas dores da vida em comum” (Arinos, 2006, p.16). Na paisagem noturna, veem-se casas abandonadas, antigos engenhos e suas senzalas e os fantasmas que habitam esses espaços: vítimas de brutal violência do regime da escravidão, dos estupros e dos assassinatos. A tapera guarda sofrida memória.

Novamente parou, ouvindo um farfalhar distante, um sibilo como o da refega no buritizal[...] Súbito, uma luz indecisa, coada por alguma janela próxima, fê-lo vislumbrar um vulto branco, esguio, semelhante a uma grande serpente coleando-se, sacudindo-se. O vento trazia vozes estranhas das socavas da terra, misturando-se com os lamentos do sino, mais acentuados agora. [...] As sombras fugiam, esfloravam as paredes em ascensão rápida, iluminando-lhe subitamente o rosto, brincando-lhe um momento nos cabelos endemoninhados a zombarem dele, puxando-o dali[...] – Eu

mato, eu mato, mato! – e acometeu com fúria de alucinado aqueles entes malditos (Arinos, 2006, p. 26-27).

Coelho Neto, ou Henrique Maximiano Coelho Neto (1864-1934), na coletânea de contos *Sertão* (1896) apresenta especialmente em “Tapera” e “Praga” o desenho do campo em que predominam espaços vazios, marcados por lembranças de conflitos, misticismo na intersecção entre culturas afro e ameríndias, fantasmas de matricídio, estupro, ruínas da propriedade agrária, patriarcal e violenta. Num contexto em que a civilização e a ciência procuravam “regenerar” o país e sua gente, combatendo a praga no sertão, isto é, os corpos famintos e doentes expondo os estigmas do atraso, os contos distendem os limites da racionalidade cientificista. Na paisagem noturna, corpos explodem sensualidade, exacerbam a sexualidade, violência e morte. Sobretudo em “Praga”, o foco do narrador se amplia sobre a paisagem a sol pleno e, gradativamente, alcança o crepúsculo e a escuridão da noite, projetando o protagonista a primeiro plano para alcançar seu turbulento espaço interior. Imagens de desolação e isolamento são acentuadas por pântanos, uivos, caveiras, cruzeiros que, na volta da luz do sol, deixam um rastro, na forma de canto “lânguido e triste”. O cenário é devastador como uma “necrópole de troncos” no terreno “por onde passara a chama devastadora das queimadas”. O espaço perfeito para os delírios do protagonista quando o passado adquire o formato de terrível caveira cujo movimento provoca abismos espaciais e temporais.

Quando deu por si estava fora, entre as árvores, longe alguns passos da cabana, em meio do planalto. Quis recuar mas o esqueleto, que lhes enterrava os ossos no corpo, não se desprendia (...) Circulou um olhar vago e atemorizado; estava à borda de uma rampa íngreme, em baixo um pântano verde alumiava (...) o assombrado ajoelhou-se, baixou a cabeça té encostar a base do queixo na terra assim de bruços, com o olhar fulvo, imóvel como o de um tigre

acuado, ficou a mirar o pequeno símbolo religioso que santificava o ermo (Coelho Neto, 1903, p. 75).

O passado ganha feição monstruosa “com rugidos ferozes” clamando por justiça e vingança. Os contos de Coelho Neto e Afonso Arinos, a partir da predominância da paisagem noturna, resgatam um modo de ver o passado – de feitio tenebroso e violento– que mesmo à luz do sol deixa marcas de tristeza. O canto do progresso não anula os gritos de um passado, cruel e violento, exposto nas ruínas, taperas e fantasmas.

DO SERTÃO E AMAZÔNIA

Em meio aos debates sobre nação e brasilidade, o conflito de Canudos reacendeu disputas políticas num momento incipiente do regime republicano. Positivistas radicais e defensores de um governo ditatorial procuraram desestabilizar o governo de Prudente de Moraes (1894-1898), presidente eleito, tomando como referência os movimentos revolucionários que se disseminaram pelo país e, claro, com forte destaque para a luta conduzida por Antonio Conselheiro a partir do arraial de Canudos. E a imprensa ocupou lugar significativo nesse processo realizando a cobertura detalhada dos acontecimentos. Sem estado de sítio e derrubada de governadores, a imprensa pôde desenvolver seu trabalho de divulgação. “A campanha foi coberta por repórteres, de modo que as notícias iniciais fundadas na hipótese de um bastião monarquista foram ganhando outro caráter: o noticiário do massacre de uma população civil pobre, sem nenhum vezo ideológico, pelas armas da nação” (Caldeira, 2017, p. 348). Afonso Arinos estava entre os escritores que desmentiram em seus editoriais as ideias de conspiração dos sertanejos a favor da volta do regime monárquico. O romance *Os jagunços* (1898), como já dito, foi pioneiro no tema e esquecido pela crítica depois da publicação de *Os Sertões* (1902), por Euclides da Cunha.

Ainda hoje, entre historiadores acontecem debates em torno de qual era o modelo de trabalho implantado em Canudos e, por consequência, quais os motivos para sua destruição. Autores como Alexandre Otten, Edmond Moniz⁵, Luitgarde Barros, Marco Antonio Villa e Paulo Emílio Martins⁶ defendem a ideia de que na região se estabelecera um modo de produção sertanejo, a partir do trabalho mutualista, num projeto social de “reinvenção do sertão”, liderado por Antonio Conselheiro (Martins, 2001, p. 107). Mas interessa-nos, no âmbito deste artigo, apresentar o olhar técnico, de engenheiro, dos escritores Euclides da Cunha e Alberto Rangel para o lugar fortemente imaginado pela literatura: a Amazônia.

Autor de *Inferno Verde* (1908), Alberto Rangel foi combatente a favor do governo na revolta da Armada e ocupou, como engenheiro, cargos públicos, entre eles o de secretário de governo no estado do Amazonas. Na viagem ao território amazonense, mantém o ponto de vista do observador culto, o olhar de fora que observa, classifica ou julga. No conto que dá nome ao livro, o narrador traz gradações na apreensão da natureza: o deslumbramento do visitante diante da força e exuberância do ambiente, num estado tenso de contemplação prenunciando os riscos e perigos, num misto de fascínio e angústia. Aos poucos a atmosfera se torna irrespirável e a picada mortal de um inseto traduz os efeitos terríveis da natureza que se insere, como uma forma de tortura lenta, no corpo do engenheiro. Sua dor e impotência tomam a forma de delírios, febres e tremores. Do paraíso imaginado e descrito nas páginas de literatura e dos viajantes, o engenheiro conhece a parte do inferno aniquilador, de difícil apreensão racional, desde a instabilidade geográfica, isto é, o

5 *Canudos: a guerra social*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Elo Ed., 1987.

6 *A reinvenção do sertão*. A estratégia organizacional de Canudos. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.

fenômeno das “terras caídas” levadas por inundações até o tormento das doenças e a ruína do corpo, com dias e noites feitos de “calor” e “praga”. “Toda a noite ele viu no entretanto horrores; ora em fogo, ora em gelo, no albor, o seu corpo parecia precipitar-se em abismos, ou achatar-se por desabamentos formidáveis” (Rangel, 1927, p. 263). Por meio do discurso do protagonista e a partir de uma tapera ou “taperi” de um “caboclo”, a natureza falava e a “florestaria”, a “floresta sofria”, com acordes e síncopes harmoniosos da mais “aterrorizante das sinfonias”. E a “terra tumultuária”, antes paraíso, torna-se inferno e – num ritmo de metáforas da tradição cristã – ganha voz para dizer:

Inferno é o Amazonas... Inferno verde do explorador moderno, vândalo inquieto, com a imagem amada das terras d’onde veio carinhosamente resguarda na alma ansiada de paixão por dominar a terra virgem que barbaramente violenta. Eu resisto à violência dos estupradores... Mas enfim, o inferno verde, se é a geena das torturas, é a mansão de uma esperança: sou a terra prometida às raças superiores, tonificadoras, vigorosas, dotadas de firmeza, inteligência e providas de dinheiro; e que, um dia virão assentar no meu seio a definitiva obra da civilização, que os primeiros imigrantes, humildes e pobres *pionniere* do presente, esboçam confusamente entre blasfêmias e ranger de dentes (Rangel, 1927, p. 281).

A natureza é apresentada por meio de metáforas religiosas mescladas à pretensa objetividade cientificista; é sepultura para o explorador e “mansão de uma esperança” e nela convivem a “tapera” e o “roseiral”; abundância e miséria, paraíso e inferno, terra impossível de se resumir em uma síntese, como alertara Euclides da Cunha no prefácio à obra: “Amazonia, ainda sob o aspecto estritamente físico, conhecemo-la aos fragmentos[...]” e “a inteligência humana não suportaria, de improviso, o peso daquela realidade portentosa”(Cunha, 1927, p. 1). Vertigem e paradoxos resultam da difícil tentativa de

apreensão da natureza que se antropomorfiza, como ser no feminino, e resiste à “violência dos estupradores”. Amazônia torna-se “terra prometida” apenas às raças superiores, com dinheiro e técnica, para explorar tudo em nome do progresso. Nesse sentido, os habitantes e trabalhadores da região são relacionados às tradições afro e ameríndias, considerados desqualificados, “bárbaros”, portanto. “O Chico Brabo, espichado na maqueira entoava repisando uma cantiga nagô. A melopeia bárbara, que vinha d’ África, trazia algemada nos seus langorosos ritornelos a tristeza insondável de umbrigueneiro, de velame murcho, na calma que podre o mar...” (Rangel, 1927, p.255). O narrador traça um tempo linear, de absoluta crença no progresso e, nessa perspectiva, terra e gentes estão em processo de formação, de crescimento. Mas, para os habitantes locais não haverá espaço no tempo do futuro, estão fadados ao desaparecimento, aniquilados em nome do progresso, pelo progresso que traria recursos financeiros, militares e humanos para a exploração da terra e dos sujeitos. Coexistem no conto a crítica à exploração predatória da terra e o traçado da “linha abissal”, isto é, “a linha radical de separação entre os seres plenamente humanos e os seres sub-humanos: a naturalização mais radical das hierarquias sociais nos tempos modernos” (Santos, 2022, p. 76). Dito de outro modo, os habitantes da região, quer seja o caboclo, o indígena ou o “soldado da borracha” nordestino, serão todos exterminados em nome do progresso. As populações que habitam a Amazônia seriam incapazes de desenvolver conhecimento, trabalho produtivo, técnica e civilização. Estariam, pois, fora da História.

Euclides da Cunha (1866-1909) foi nomeado chefe da Comissão de Reconhecimento do Alto Purus, em dezembro de 1904, indicado pelo Barão de Rio Branco com a expectativa de fixar a fronteira do Brasil com o Peru e, quiçá, produzir um grande livro sobre a Amazônia que, à primeira vista, frustrou o escritor contaminado de imagens da exuberância e beleza construídas pela ficção. “Ao revés da admira-

ção ou do entusiasmo, o que nos sobressalteia geralmente, diante do Amazonas, no desembocar do dédalo florido do Tajapuru, aberto em cheio para o grande rio, é antes um desapontamento” (Cunha, 1995, p. 249). Também relata a mesma sensação descrita por Alberto Rangel de “terras caídas”, ou seja, as margens e os limites soçobravam ao movimento e força das águas; a desproporção entre a grandiosidade do espaço e a pequenez dos sujeitos que nele habitam. “Nunca se armou tão imponente cenário a tão pequeninos atores” (Cunha, 1995, p. 282). Em “Os caucheiros”, que integra o volume *À margem da história*, Euclides apresenta a faina da extração da borracha e impressiona a quantidade de referências a diversas etnias indígenas, tanto quanto a descrição da violência e extermínio de que são vítimas. “E os caucheiros aparecem como os mais avantajados batedores da sinistra catequese a ferro e fogo, que vi exterminando naqueles sertões remotíssimos os mais interessantes aborígenes sul-americanos” (Cunha, 1995, p. 289). Predomina a definição de deserto para o espaço, apesar do enorme contingente de espoliados que habitam a região, todos vivem como nômades na floresta “vida errante ou tumultuária” de caçadores de árvores porque “esgota-se em pouco tempo o cauchal mais exuberante”, uma vez que “a *castilloa* elástica que lhe fornece a borracha apetecida não permite, como as *heveas* brasileiras uma exploração estável [...] Assim o extrator derruba-a de uma vez para aproveitá-la toda” (Cunha, 1995, p. 283).

No ambiente há uma tênue gradação entre aqueles que exploram e os explorados trabalhadores que extraem a borracha, ambos chamados de caucheiros, semelhantes na tarefa de desbravadores para instaurar na floresta apenas a “miragem de progresso”. O intelectual viajante acompanha todo o processo, desde chegada dos exploradores “para ferir e matar o homem e a árvore” até os armazéns abarrotados de mercadorias; depois o viajante penetra nos recessos da mata para assistir à perfídia que grassa à vontade numa terra cuja

lei é a do rifle. O caucheiro passa da “mais refinada galanteria” com os exportadores de Iquito ou Manaus “à máxima brutalidade”. E o autor o classifica como “o homúnculo da civilização” (Cunha, 1995, p. 259). A Amazônia aparece como uma terra em que não há leis, trabalhadores escravizados que se brutalizam na disputa por sobrevivência e espaço feito de desertos e vazios, sinalizados por ruínas de árvores, casas e gentes, portanto, “ruinaria deplorável”. Toda a desumanidade é exposta em períodos curtos que constroem quadros vívidos e impactantes num tom pretensamente objetivo, descritivo, metódico.

Num dia de julho de 1905, quando chegava ao último *puesto caucheiro* do Purus uma comissão mista de reconhecimento, todos os que a compunham, brasileiros e peruanos, viram um corpo desnudo e atrozmente mutilado, lançado à margem esquerda do rio, num claro entre as frecheiras. Era o cadáver de uma amauaca⁷. Fora morta por vingança, explicou-se vagamente depois. E não se tratou mais do incidente – coisa de nonada e trivialíssima na paragem revolvida pelas gentes que a atravessam e não povoam, e passam deixando-a ainda mais triste que os escombros das estâncias abandonadas... (Cunha, 1995, p. 290).

Os exploradores que “atravessam a região” e “não a povoam” não têm lugar na História para o observador viajante movido pela abstração civilizadora. Naquele território distante no espaço e tempo, toda a diversidade cultural e étnica resume-se a termos específicos como “bárbaro” e “civilizado sinistro”. Se, de um lado, o autor critica a ação dos exploradores definida como “conquista”, espécie de “re-

⁷ Indígena pertencente ao grupo dos amauacas, grupo indígena que habita o Sudoeste do Acre (área indígena Kampa do rio Envira) e o Peru. No passado, eram assim chamados vários grupos que habitavam o Sudoeste do Amazonas, entre os rios Juruá e Purus. Etnônimo brasílico *Amawaka* (Amuaca, [20--]).

miniscência a tática de Pizarro”; por outro, desconsidera a especificidade dos sujeitos e suas culturas, a forma como compreendem a relação com o ambiente. A própria natureza é compreendida como objeto hostil e estranho a ser explorado, dominado e diverso da condição humana. O viajante intelectual não concorda com a civilização movida à bala, com a brutalidade que esbanja riqueza em Paris “numa oscilação estupenda das avenidas fulgurantes para as florestas solitárias” (Cunha, 1995, p. 290). O viajante intelectual sonha com a civilização, tão opressora quanto, com semelhantes princípios, mas feita de outros instrumentos mais refinados com ciência, técnica, régua e microscópio. No horizonte, vislumbra-se a defesa do modelo civilizatório do liberalismo europeu. Os olhares de Euclides da Cunha e Alberto Rangel para a Amazônia podem representar a consciência cindida e a profunda ambiguidade que marca a elite intelectual: defende as terras e gentes contra o outro invasor metropolitano ao mesmo tempo em que deseja distanciar-se daqueles que despoja naqueles territórios.

Trata-se da *pedagogia da exterioridade* estudada e descrita por pensadores como Aníbal Quijano e Walter Dignolo, isto é, são incapazes de se expressar a partir da região em que se situam. Seu discurso “é capturado por um poder político que o persuade ou o obriga a localizar-se em referência a outros centros geográficos impostos à subjetividade pela poderosa retórica que administra o mundo, a retórica colonial” (Segato, 2021, p. 65). Olhares que produziram, na literatura e na cultura, a cegueira epistêmica e invisibilizadora para a Amazônia, uma vez que toda a diversidade e pujança da natureza foi compreendida como obstáculo e impedimento ao progresso; o conhecimento, as tecnologias de seus habitantes desqualificados e a ideia de natureza como algo exterior aos seres humanos persistem nas tensões contemporâneas.

O DISCURSO E A “PRAGA”

Acompanhamos até aqui os debates sobre a nação atravessados pela necessidade de explorar o território, sobretudo a partir das viagens dos intelectuais. Os chamados caminhos de ferro cumpriam a finalidade de ocupar os espaços, facilitar o mapeamento dos recursos naturais e a produção de mapas⁸ para a exploração econômica das riquezas naturais. Ao mesmo tempo, permitiam o maior deslocamento de expedições científicas para o levantamento das condições epidemiológicas e socioeconômicas das regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste do país.

Essas viagens constituem o projeto de integração do interior brasileiro e preparam as bases de elaboração de nova ideia de nacionalidade. Designado por Oswaldo Cruz⁹, o então jovem pesquisador Carlos Chagas parte para uma expedição científica ao norte de Minas Gerais em campanha de combate à malária. As pesquisas na região levaram-no a identificar o agente causador, o *trypanosoma cruzi*, daquela que seria conhecida posteriormente como doença de Chagas. Realizou o estudo de todos os aspectos da moléstia: anatomia patológica, epidemiologia, etiologia, formas clínicas, meios de transmissão, patogenia, profilaxia e sintomatologia. Um ano após sua descoberta, recebeu o reconhecimento dos meios científicos internacionais.

⁸ Vale destacar o lançamento da Carta Geral de 1922, primeiro mapa do Brasil na República criado para comemorar o Centenário da Independência, considerado o primeiro mapa científico do Brasil (Museu de Astronomia e Ciências Afins, (202-)).

⁹ Oswaldo Cruz obteve êxito no combate à peste bubônica, varíola e malária na capital da República e, em 1903, é nomeado Diretor Geral da Saúde Pública e do Instituto Soroterápico Federal (Instituto Soroterápico Federal, criado em 1900 e conhecido como Instituto de Manguinhos, a partir de 1908 passa a ser chamado de Instituto Oswaldo Cruz), promovendo a organização de expedições científicas para o interior do país.

A doença de Chagas assume lugar significativo nos debates sobre o país, sendo classificada como a “doença do sertão” e chamando a atenção das elites para o isolamento tanto geográfico quanto cultural, o analfabetismo, a pobreza, o abandono e o atraso em relação ao litoral tido como civilizado. Em 1916, o médico e professor da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, Miguel Pereira, lançou, durante uma conferência¹⁰, a famosa frase: “O Brasil ainda é um imenso hospital”, incrementando o fervor nacionalista (durante a Primeira Guerra Mundial) etemas como “a questão racial, a imigração, a educação e, em especial, o recrutamento militar entre cruzavam-se na perspectiva de identificar as mazelas e as chances de regeneração do país” (Kropf, 2010, p. 68). Em fevereiro de 1918, foi criada a Liga Pró-Saneamento do Brasil, que congregou vários intelectuais e políticos da capital da República como resultado das pesquisas anteriores e da série de reportagens publicadas por Belisário Penna no jornal *Correio da Manhã*, ainda a partir de 1916, e reunidas no livro *Saneamento no Brasil*¹¹. As lideranças dessas campanhas pelo país são representadas por Oswaldo Cruz (1872- 1917), Carlos Chagas (1879-1934), Belisário Penna (1868-1939) e Arthur Neiva (1880-1934).

O escritor José Bento Renato Monteiro Lobato (1882-1948) foi fervoroso adepto das propostas de saneamento dos sertões e criador do célebre “Jeca Tatu”, personagem do conto “Urupês” que integra a coletânea de contos de mesmo nome, publicada em 1918. No conto, a perspectiva adotada pelo narrador é a da crítica aos discursos construídos por intelectuais sobre a identidade cultural brasileira e,

10 Pronunciou a frase em discurso de recepção a Aloysio de Castro, então diretor da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, recém-chegado da Argentina, em outubro de 1916.

11 *Saneamento do Brasil*, de Belisário Penna, lançado pela Typ. Revista dos Tribunaes, Rio de Janeiro, 1918.

num tom ensaístico, expõe, na abertura, as várias fases desses discursos, desde “o balsâmico indianismo de Alencar” à “etnologia dos sertanistas”, ironizando a nova moda difundida entre seus pares, “o caboclismo” (Lobato, 1956^a, p. 242). Contemporânea à escrita do conto, crescia uma onda mistificadora do sertão e sua gente com obras como *Porque me ufano de meu país* (1900), do conde Afonso Celso, até as publicações de Catulo da Paixão Cearense, como *Meu Sertão* (1918), *Sertão em flor* (1919); Valdomiro Silveira Lareias (1837-1941) escreveu obras apresentando uma espécie de dialeto caipira, como em *Os Caboclos* (1920), e é comparado a João Simões Lopes Neto (1865-1916), autor de *Cancioneiro Guasca* (1910), *Contos Gauchescos* (1913), *Lendas do sul* (1913) e outras.

Monteiro Lobato desenha o perfil do homem do campo como “funesto parasita da terra”, “seminômade”, “impermeável ao progresso”, cheio de “superstições”, “inadaptável à civilização”, definindo-o, enfim, como “urupê de pau podre”. Nessa regra, há uma exceção, o opulento vizinho do “jeca” que fabrica polvilho azedo “tendo ameahado com ambos, voto e polvilho, para mais de quinhentos mil reis no fundo da arca” (Lobato, 1956^a, p. 249). Esse produtor rural remediado gaba-se de esperteza nos negócios, mas é caracterizado como dono de uma inépcia mental e sujeição incondicional ao coronel mandatário da região, depositando nas mãos do chefe o comprovante de sua votação ou o “dipeloma”. O tom ensaístico do início diluiu-se em momentos de ironia e chama atenção, no entanto, a forma como Lobato resolve concluir o conto, mesclando aqueles efeitos estéticos muito comuns nos discursos do indianismo romântico à tristeza e à desolação causadas pela exploração predatória, pelas doenças e abandono das pessoas. Insere, assim, em pleno *locus amoenus*, o ar sombrio, lúgubre e triste e a impotência do homem do campo.

No meio da natureza brasílica, tão rica de formas e cores, onde os ipês floridos derramam feitiços no ambiente e a infolhescên-

cia dos cedros, às primeiras chuvas de setembro, abre a dança dos tangarás; onde há abelhas de sol esmeraldas vivas, cigarras, sabiás, luz, cor, perfume, vida dionisíaca em escachô permanente, o caboclo é o sombrio urupê de pau podre a modorrar silencioso no recesso das grotas.

Só ele não fala, não canta, não ri, não ama.

Só ele no meio de tanta vida, não vive... (Lobato, 1956^a, p. 256).

Em “Velha Praga”, que faz parte da mesma coletânea *Urupês*, Lobato chama a atenção para a tradicional e terrível prática das queimadas cujas consequências faz questão de expor em detalhes.

As velhas camadas de húmus destruídas; os sais preciosos que, breve, as enxurradas deitarão fora, rio abaixo, via oceano; orejuvenescimento florestal do solo paralisado e retrogradado; a destruição das aves silvestres e o possível advento das pragas insetiformes; a alteração para pior do clima com a agravação crescente das secas; os vedos e aramados perdidos; o gado morto ou depreciado pela falta de pasto; as cento e uma particularidades que dizem respeito a esta ou aquela zona e, dentro delas, a esta ou aquela ‘situação’ agrícola (Lobato, 1956^b, p. 234).

E culpabiliza o caboclo por transformar a serra da Mantiqueira num “enorme cinzeiro”, destruindo o ambiente para abandoná-lo em seguida. “Quando se exaure a terra, o agregado muda de sítio. No lugar fica a tapera e o sapezeiro. [...] nada mais lembra a passagem por ali do Manoel Peroba, do Chico Marimbondo, do Jeca Tatu ou outros sons ignaros, de dolorosa memória para a natureza circunvizinha” (Lobato, 1956^b, p. 240). A praga ganha, portanto, uma imagem: o trabalhador do campo, visto como obstáculo à civilização e ao progresso.

Durante e após essas publicações, o debate se torna bastante intenso e Lima Barreto (1881-1922) dele participará quer na tribuna da

imprensa, quer com a criação de textos ficcionais. No mesmo ano de 1918, publica a crônica “Problema Vital” para tratar das soluções oferecidas pelos sanitaristas e, sobretudo, questionando Monteiro Lobato quando este denomina o homem do campo de “velha praga”.

Vale destacar que, para a elite política e econômica, os males do Brasil estavam nas classes populares; suas tradições, crenças, cores e faces mostram a descendência de escravos abandonados à própria sorte nas terras do interior ou deambulando em busca de sobrevivência nas periferias das cidades. Seus hábitos e costumes foram considerados “incivilizados” e foram motivo de forte repressão policial. As doenças, resultantes das más condições de alimentação e moradia, tornaram-se de imediato, para a elite, o grande obstáculo que impedia o país de trilhar a via do progresso, fazendo-a abrir caminho ao sanitarismo comandado pelos médicos. A higiene seria instrumento de reforma social e moral do país. O discurso médico apresentava a proposta de intervenção biológica e, por meio da regeneração física e moral do indivíduo, promovia a normalização do corpo social. Lima Barreto elogia a publicação e sucesso de *Urupês* (“não há quem não o tenha lido”) e se detém em “Problema Vital”, uma coleção de artigos publicados por Lobato no *Estado de São Paulo*, referentes à questão do saneamento no Brasil e às doenças do sertão. “Todas elas têm uns nomes rebarbativos que me custam muito a escrever, mas Monteiro Lobato os sabe de cor e salteado” (Barreto, 1956a, p. 131). O bom humor antecipa a dura crítica às práticas dos sanitaristas, destacando a antiga questão social e econômica, característica do trabalho no campo, visível na posse precária de terra e rudimentares condições de subsistência e educação.

A nossa tradicional cabana de sapê e paredes de taipa é condenada e a alimentação dos roceiros é insuficiente, além do mau vestuário e do abandono do calçado.

A cabana de sapê tem origem muito profundamente no nosso tipo de propriedade agrícola – a fazenda. Nascida sob o influxo do regime do trabalho escravo, ela se vai eternizando, sem se modificar, nas suas linhas gerais. Mesmo em terras ultimamente desbravadas e servidas por estradas de ferro, como nessa zona da Noroeste, que Monteiro Lobato deve conhecer melhor do que eu, a fazenda é a forma com que surge a propriedade territorial no Brasil. Ela passa de pais a filhos; é vendida integralmente e quase nunca, ou nunca, se divide. O interesse de seu proprietário é tê-la intacta, para não desvalorizar as suas terras. Deve ter uma parte de matas virgens, outra parte de capoeira, outra de pastagens, tantos alqueires de pés de café, casa de moradia, decolonos, currais, etc. Para isso, todos aqueles agregados ou coisa que valha, que são admitidos a habitar no latifúndio, têm uma posse precária das terras que usufruem; e, não sei se está isto nas leis, mas nos costumes está, não podem construir casa de telha, para não adquirirem nenhum direito de locação mais estável.

Onde está o remédio, Monteiro Lobato? Creio que procurar meios e modos de fazer desaparecer a ‘fazenda’ (Barreto, 1956a, p. 132).

As questões apontadas até aqui como nomadismo, errância, precariedade na forma de trabalho expressas nas taperas, a dita falta de ação e o analfabetismo ganham profundidade histórica, transformando-se na argumentação de Lima Barreto em fator estrutural da cultura brasileira, e não escolhas ou deficiências “doenças”, dos indivíduos. “Ainda que não se possa desprezar a parte médica”, destaca o escritor, “precisamos combater o regime capitalista na agricultura, dividir a propriedade agrícola, dar a propriedade de terra ao que efetivamente cava a terra e planta e não ao doutor vagabundo e parasita, que vive na ‘Casa Grande’ ou no Rio ou em São Paulo”. E completa: “Isso é o que eu chamaria ‘Problema Vital’” (Barreto, 1956a, p. 133). O escritor carioca já permite, nas décadas iniciais do século XX, tangenciar a compreensão do extrativismo “como padrão oligárqui-

co de apropriação e concentração de terras” e da “implementação de uma economia estruturada principalmente em torno da produção monocultural de *commodities*” e, por isso, “desconectada da subsistência das populações locais” (Machado Aráoz, 2023, p. 13).

Para ler a nação, Lima Barreto opta por outro tempo de escrita, a ficção, que começa com a escolha da biblioteca do protagonista do romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Os primeiros capítulos da obra já expõem as fissuras na ideia de nação, conceito em disputa na Primeira República. Por meio da ficção e das ações do personagem, Lima Barreto desvenda uma nação dividida, e a heterogeneidade cultural aparece envolta em véu de ilusão e violência. Policarpo Quaresma enfrenta os tempos disjuntivos da brasilidade, paga com a vida por concluir que “a pátria era um mito” e expõe ao leitor onde assimilara essas narrativas de nação: nos livros de literatura, de história, nas narrativas de viagens, nas canções e lendas etc. Todos dispositivos discursivos que plantaram “palmeiras e sabiás”, símbolos de uma natureza “exuberante” em nosso imaginário. Discursos que negam as questões estruturais que trincam a imagem homogênea de brasilidade: a escravidão (indígena e negra), matriz da violência, do autoritarismo no controle de corpos e sujeitos excluídos, estigmatizados, recolhidos compulsoriamente ou expulsos do pátria amada.

AS VIAGENS E A CRÍTICA

Escritores e escritoras se empenharam nas viagens pelo país em busca da brasilidade e/ou como ajustá-la aos modernos parâmetros ocidentais. Para melhor enfoque, adotaram vários ângulos de observação que permitiam expor também com quais lentes observavam, qual figurino tomavam como referência. E, em primeiro plano, aparece o embate entre os valores que traziam na bagagem e os sujeitos e a realidade que contemplavam. A mediação se realizou por meio de uma aproximação curiosa, corajosa ou até mesmo paternalista. Os

discursos que produziram, a partir dessas experiências, apresentaram contradições duradouras, que marcaram profundamente a crítica cultural e literária.

De um lado, retrataram as atividades econômicas como brutais e próprias do sistema extrativista predatório de indivíduos e natureza. Os resultados são visíveis na descrição da errância e nomadismo de trabalhadores, da luta feroz pela subsistência, da prática de queimadas, da frequência de vazios e desertos deixados pela monocultura e outras atividades de destruição do ambiente, na precarização do trabalho e da vida como um todo. Atuam para isso como testemunhas *in loco* nos mais diferentes rincões do país e, como utilizam as lentes da ciência e do progresso, só enxergam atraso, doença e inépcia, e ruínas por falta ou ausência do que chamam de racionalidade e de método que seriam típicos do modelo econômico liberal de matriz europeia.

De outro lado, preferem a viagem feita sob a paisagem noturna para melhor visualizar o passado tenebroso de violência, expropriação e dor que só por meio de delírios febris e pesadelos pode ser acessado, por vozes e gestos de fantasmas e assombrações, pelo canto lúgubre que ecoa, mesmo sob o sol a pino, nos campos decadentes deixados pelas ruínas da monocultura. O encontro desses dois modos de ver resume-se na presença da tapera que persiste no imaginário e na vida cultural, com semelhantes tensões e impasses que o Modernismo não resolveu. Apenas aprofundou.

Hoje, como leitores dos discursos produzidos nas décadas iniciais do século XX – a partir das viagens em busca do Brasil, e dos brasileiros –, podemos perceber que a retórica da modernidade celebra tecnologias como o trem para acelerar o domínio do espaço prometendo o controle do futuro. No entanto, esconde “seu lado mais escu-

ro”¹², isto é, as práticas econômicas que dispensam vidas humanas, o conhecimento que justifica o racismo, a pretensão eurocêntrica de ser a exclusiva produtora e protagonista da modernidade. E, não menos importante, podemos perceber o debate entre intelectuais, escritores e escritoras de como essas noções se relacionam com situações concretas, complexas e deles exigem escolhas nada confortáveis, presentes ainda nas tensões atuais. E o/a escritor/a contemporâneo/a, intrigado/a pelo mesmo sertão, questiona por meio de seus personagens os vazios da monocultura, a violência da expropriação: “Fazia tempo que Rita não vinha por esses lados, não sabia que ali já se encontravam tamanhos vazios. Então onça não tem mais, ela pensa, sentindo de repente que tem mais medo da soja que dos bichos” (Tort, 2021, p. 21).

RECEBIDO: 30/09/2023

APROVADO: 25/11/2023

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Julia Lopes de. *Scenas e Paizagens do Espírito Santo*. *Revista do Instituto Histórico Brasileiro*, Rio de Janeiro, Tomo LXXV, 1912, p. 177-217.

ALMEIDA, Julia Lopes de. *Correio da roça*. Rio de Janeiro: Francisco Alves & Cia, 1913.

ALMEIDA, Julia Lopes de; ALMEIDA, Afonso Lopes de. *A árvore*. Rio de Janeiro: Francisco Alves & Cia, 1916.

AMAUACA. *In: DICIONÁRIO Houaiss da Língua Portuguesa*. [20--]. Disponível em: https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-1/html/index.php#2. Acesso em: 06 mar. 2024.

¹² Walter Mignolo afirma ser a colonialidade o lado mais escuro e constitutivo da modernidade. O conceito colonialidade foi introduzido pelo peruano Aníbal Quijano no final dos anos 1980 e nomeia a lógica subjacente da fundação e do desdobramento da civilização ocidental desde o Renascimento até hoje, da qual colonialismos históricos tem sido uma dimensão constituinte, embora minimizada (Mignolo, 2017).

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ARINOS, Afonso. *Contos: Pelo Sertão; histórias e paisagens; a rola encantada*. Edição preparada por Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Bagatelas*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1956a. v. 9.
- BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Brasiliense, 1956b, vol.2.
- CALDEIRA, Jorge. *História da riqueza do Brasil*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2017.
- CASTRO, Susana de. Condescendência: estratégia pater-colonial de poder. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pensamento Feminista Hoje: Perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 1ª reimpressão, 2020.
- COELHO NETO, Henrique Maximiliano. *Sertão*. 2ª.ed. Rio de Janeiro: Livraria Chardron, 1903.
- CUNHA, Euclides da. À margem da História. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 247-425.
- CUNHA, Euclides da. Diário de uma expedição, Canudos, *O Estado de São Paulo*, 01 de outubro de 1897.
- CUNHA, Euclides da. Preâmbulo a Inferno Verde. In: RANGEL, Alberto. *Infernoverde*. Com prefácio de Euclides da Cunha. 4ª. ed. Tours: Typographia Abrault & Cia. 1927. p.01-22.
- KROPF, Simone Petraglia. A descoberta da doença dos sertões: ciência e saúde nos trópicos brasileiros no início do século XX. In: HEIZER, Alda; VIDEIRA, Antonio Augusto Passos (Orgs.). *Ciência, civilização e república nos trópicos*. Rio de Janeiro: Mauad X/Faperj, 2010.
- LOBATO, M. Urupês. In: Urupês. *Obras Completas de Monteiro Lobato*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1956a., v. 1. p. 241-256.
- LOBATO, M. Velha praga. In: Urupês. *Obras Completas de Monteiro Lobato*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1956b., v. 1. p. 233-240.

LIMA, Nísia Trindade. A cidade descobre o sertão. Notas sobre a viagem de Roquette- Pinto a Rondônia e a dos médicos Arthur Neiva ao Brasil Central. In: ALMEIDA, Marta de; VERGARA, Moema de Rezende (Orgs.). *Ciência, história e historiografia*. São Paulo: Via Lettera; Rio de Janeiro: MAST, 2008.

LIMA, Nísia Trindade. *Um sertão chamado Brasil*. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 2013.

LIMA, Nísia Trindade e HOCHMAN, Gilberto. Pouca saúde, muita saúva, os males do Brasil são... Discurso médico-sanitário e interpretação do país. *Ciência & Saúde Coletiva* [online]. 2000, v.5, n.2 [Acessado 10 set. 2023], pp. 313-332. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S1413-81232000000200007>>. Epub 19 Jul 2007. ISSN 1678-4561. <https://doi.org/10.1590/S1413-81232000000200007>.

MARTINS, Paulo Emílio Matos. *A reinvenção do sertão*. A estratégia organizacional de Canudos. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.

MACHADO ARÁOZ, H. América: mina e plantação. Uma perspectiva de colonial sobre as origens do Antropoceno. *GEOgraphia*, v. 55, n. 25, 2023. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/geographia/article/view/59523>. Acesso em: 06 mar. 2024.

MIGNOLO, Walter. Colonialidade. O lado mais escuro da modernidade. Introdução de The darker side of western modernity: global futures, decolonial Options. Tradução de Marco Oliveira. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Vol 32, nº94 junho/2017.

MUSEU DE ASTRONOMIA E CIÊNCIAS AFINS. *Um mapa para a República*. [202-]. Disponível em: <https://indd.adobe.com/view/a1d23e60-bd07-44e7-bcf2-7098135208e5>. Acesso em: 06 mar. 2024.

MONIZ, Edmond. *Canudos: a guerra social*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Elo Ed., 1987.

PENNA, Belisário. *Saneamento do Brasil*. Rio de Janeiro: Typ. Revista dos Tribunaes, 1918.

RANGEL, Alberto. *Inferno verde*. Com prefácio de Euclides da Cunha. 4ª. ed. Tours: Typographia Abrault & Cia. 1927.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Descolonizar: abrindo a história do presente*. Tradução de Luís Reyes Gil. Belo Horizonte: Autêntica Editora; São Paulo: Boitempo, 2022.

SEGATO, Rita. *Crítica da colonialidade em oito ensaios: e uma antropologia por demanda*. Tradução Danielli Jatobá, Danú Gontijo. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

SIQUEIRA, Lau (Laureci). *A memória é uma espécie de cravo ferrando a estranhezas coisas*. Porto Alegre: Casa Verde, 2017.

TAPERA. In: DICIONÁRIO Houaiss da Língua Portuguesa. (20--). Disponível em: https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-1/html/index.php#1. Acesso em: 06 mar. 2024.

TELES, Gilberto Mendonça. O lu(g)ar dos sertões. *Verbo de Minas*, Juiz de Fora, v.8, n. 16, 2009, p. 71-108.

TORT, Paulliny. *Erva brava*. São Paulo: Fósforo, 2021.

VICTOR, Nestor. *A Terra do Futuro (Impressões do Paraná)*. Rio de Janeiro: Typ. do Jornal do Commercio, de Rodrigues & C., 1913.

MINICURRÍCULO

CARMEM NEGREIROS é Professora associada do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), bolsista CNPq e Cientista de Nosso Estado/CNE/FAPERJ. Doutora e mestre em Teoria Literária pela UFRJ. Possui artigos publicados sobre Lima Barreto, sendo o mais recente “De retalhos e redes faz-se um romance: a criação em Lima Barreto” na *Manuscrita: Revista de Crítica Genética*, (51), 68-83, 2024. Entre seus livros, destacam-se *Lima Barreto/Triste fim de Policarpo Quaresma* da Coleção Archives/UNESCO, organizado com Antonio Houaiss, em 1997; *Lima Barreto, caminhos de criação* (em parceria com Ceila Ferreira, publicado pela EDUSP, 2017) e *Lima Barreto em quatro tempos* (Relicário, 2019). Coordena o LABELLE- UERJ - Laboratório de estudos de literatura e cultura da *Belle Époque* <http://labelleuerj.com.br/>

**Modernas, sim. Feministas, não – breves
considerações sobre a emancipação das mulheres
em João do Rio e Júlia Lopes de Almeida**

*Moderns, yes. Feminists, no – brief considerations on the
emancipation of women in João do Rio and Júlia Lopes
de Almeida*

Giovanna Dealtry

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2024.nEsp.a1263>

RESUMO

A chamada Belle Époque carioca configura-se como um espaço de debates públicos acirrados sobre o surgimento da mulher moderna. O presente artigo analisa como João do Rio e Júlia Lopes de Almeida apoiaram a emancipação feminina em termos alinhados com os ideais da modernidade, ao mesmo tempo em que teciam críticas a certos aspectos das práticas feministas. Para isso, investiga-se como o discurso literário – em contos, crônicas e entrevistas – adquire funções pedagógicas e moralizantes frente a um feminismo que, muitas vezes, parecia colocar em risco a estabilidade da família, ancorada na figura materna.

PALAVRAS-CHAVE: Feminismo; Júlia Lopes de Almeida; João do Rio; modernidade.

ABSTRACT

The so-called Belle Époque in Rio de Janeiro is characterized as a space for fierce public debates about the emergence of modern women. This article analyzes how João do Rio and Júlia Lopes de Almeida supported women's emancipation in line with the ideals of modernity, while also criticizing certain aspects of feminist practices. For this, it is investigated how the literary discourse, through short stories, chronicles and interviews, acquires pedagogical and moralizing functions in the face of a feminism, which often seemed to put at risk the stability of the family, anchored in the maternal figure.

KEYWORDS: Feminism; Júlia Lopes de Almeida; João do Rio; Modernity.

Um dos aspectos caros à modernidade brasileira é o início de um debate conturbado sobre a autonomia das mulheres. A formação de um proletariado feminino; a entrada das mulheres na imprensa e nas universidades; as novas performances estéticas – por meio da moda e da incorporação de hábitos urbanos –; a luta pelo fim da tutela do marido, pelo divórcio e pelo voto, são alguns dos aspectos relativos à constituição da nova mulher.

Soma-se a esse cenário os desdobramentos da herança colonial, com o trabalho braçal e doméstico continuando a ser destinado majoritariamente às mulheres negras, e a chegada de imigrantes pobres europeus com suas específicas formações culturais. Em termos simplificados, a disputa pelo signo trabalho para mulheres brancas e burguesas é muito distinto do reservado para proletárias. Ainda que a entrada nas universidades e o exercício de profissões liberais e intelectuais tenham sido conquistas árduas, imbricadas, em muitos momentos, com o ideário da autonomia feminista, para a maioria das mulheres pobres e negras o espaço público evidencia a luta pela sobrevivência diária, como as longas jornadas de trabalho mal remunerado e de locomoção, além do acúmulo de tarefas domésticas e cuidados familiares.

Na obra de João do Rio, de Júlia Lopes de Almeida e de outros autores das primeiras décadas do século XX, percebemos um interesse por compreender – e ajudar a compor – os novos papéis sociais e subjetividades femininas surgidas nesse período. Os escritores ensaiam construir imagens, de forma pedagógica, das novas mulheres alinhadas aos anseios da modernidade, sem colocar em risco os valores da feminilidade, incluindo a posição de sustentáculo familiar.

A distância temporal permite entender o conflito por que passam os escritores do período. Como nos mostra Elizabeth Badinter, em *Um amor conquistado: o mito do amor materno*, o nascimento da mãe moderna, a partir de fins do século XVIII, é uma imposição moralista e do crescente papel da medicina na regulação da privacidade familiar. O aleitamento, por exemplo, antes relegado a amas que sequer moravam sob o mesmo teto da família, passa a ser considerado tarefa exclusiva da mãe, independentemente da classe social, assim como os cuidados com as crianças. Se, por um lado, comprova-se que o aleitamento não compartilhado e os cuidados exclusivos são necessários à sobrevivência das crianças; por outro, esse discurso é acompanhado de um controle cada vez maior sobre a figura materna.

A nova mãe, que se sente responsável pela saúde do filho, não oculta sua ansiedade e pede mais conselhos e ajuda ao médico. A presença desse novo personagem no seio da família se faz sentir cada vez mais no século XIX. As obras de Gilibert, Raulin ou Buchan já não bastam para acalmar a angústia materna. Quer-se poder consultar a autoridade a domicílio. Os médicos aproveitaram a ocasião e concluíram tacitamente uma ‘aliança privilegiada’ com a mãe. Adquiriram rapidamente uma considerável importância no seio da família e fizeram da mãe a sua interlocutora, sua assistente, sua enfermeira e sua executiva. No *Dictionnaire de la santé*, o higienista Farssagrife escreve, em 1876: ‘As vigilantes mercenárias são para as verdadeiras enfermeiras (subentendido:

as mães) o que as amas profissionais são para as mães... Tenho a ambição de fazer da mulher uma enfermeira completa...' (Badinter, 1985, p. 210)¹.

Assim, o mito do amor materno como algo “natural” requer, mesmo das mulheres ricas, uma constante vigilância da casa, da saúde do próprio corpo, dos afazeres cotidianos, para que o bom andamento do lar, traduzido muitas vezes pela sobrevivência da criança até a idade adulta, seja como um espelho para o modelo de progresso desejado.

Se a medicina contribuía na criação da boa mãe, a vigência do pensamento positivista e higienista via nas mulheres “públicas” uma ameaça à integridade física e moral dos homens e, por consequência, uma ameaça à integridade familiar e social, desde a segunda metade dos Oitocentos.

O conto “D. Joaquina”, de João do Rio, explora essa fronteira entre o “vício” da prostituição e o sacrifício do amor materno. O narrador (talvez João do Rio?) acompanha o amigo Augusto Guimarães pelas áreas mais pobres da cidade, onde “a gente baixa tem apenas instintos” (Rio, 1995, p. 28). Contra a artificialidade das *cocottes*, a sedução das damas da alta sociedade carioca, os amigos caem fascinados pela crueza das mulheres, dos trabalhadores e dos marinheiros nas ruas, a negociar o sexo sem meias palavras nas esquinas escuras.

A observação interessada, por vezes empática, das mulheres pobres e mesmo mais velhas é interrompida quando o narrador se depara com D. Joaquina, uma mulher idosa, de cabelos brancos, a circular

¹ Os estudos de Badinter referem-se somente à França. No entanto, as mesmas prescrições podem ser encontradas direcionadas para as mulheres no Brasil, tendo em vista como o país mirava-se nos ideais de progresso desenvolvidos na Europa.

pela Praça Tiradentes. “Assim, certa noite, quase à uma da madrugada, vinha eu de cear num *club* de jogo, quando deparei na calçada deserta com a velha atroz. Aranha de horror, esperaria ainda alguém?” (Rio, 1995, p. 28). Ao contrário das outras mulheres, que parecem envergonhadas, a idosa desperta a repulsa “pela fealdade, pela miséria da alma, pela hipocrisia, pelo vício – por tudo!” O quadro se reverte quando descobrimos que D. Joaquina, na verdade, se prostitui para satisfazer as vontades, os pequenos luxos de seus dois filhos adultos. De prostituta à mãe devotada, ainda que cega diante da exploração praticada pelos filhos. “A maior felicidade de D. Joaquina é quando eles atravessam o largo e vêm lhe pedir a benção. Eles só vêm, os marotos, quando precisam de dinheiro...” (Rio, 1995, p. 29).

João do Rio propõe o choque ao desnaturalizar posições compreendidas como antagônicas pelo viés higienista e psiquiátrico. Poderia a prostituta ser uma mãe devotada? Saímos das considerações dicotômicas, até mesmo das implicações sociais da pobreza, para colocar no centro da cena o debate sobre os limites da abnegação materna e suas consequências.

Se a mãe, pela perspectiva modernizadora e higienista, deveria transformar-se na “enfermeira completa”, a prostituta é a face da mulher capaz de promover a degeneração da sociedade pela inclinação “natural” ao vício.

Vista como uma soma desarrazoada de atributos positivos e negativos, cujo resultado nem mesmo os recursos científicos cada vez mais sofisticados poderiam prever, a mulher transformava-se num ser moral e socialmente perigoso, devendo ser submetida a um conjunto de medidas normatizadoras extremamente rígidas que assegurassem o cumprimento do seu papel social de esposa e mãe; o que garantiria a vitória do bem sobre o mal, de Maria sobre Eva. Se a mulher estava naturalmente predestinada ao exercício desses papéis, a sua incapacidade e/ou recusa em cumpri-los

eram vistas como resultantes da especificidade da sua natureza e, concomitantemente, qualificadas como antinaturais. Sob a égide das *incoerências do instinto*, os comportamentos femininos considerados desviantes – principalmente aqueles inscritos na esfera da sexualidade e da afetividade – eram vistos ao mesmo tempo e contraditoriamente como pertinentes e estranhos à sua própria natureza. Nesse sentido, a mulher era concebida como um ser cuja natureza específica avizinha-se do antinatural (Engel, 2004, p. 332-3).

Esses escritores não escondem o problema: como defender a crescente participação feminina na sociedade, em outros termos, como reivindicar uma imagem moderna de mulher, sem abrir mão do “anjo do lar”? Torna-se de bom tom para a mulher moderna, das classes altas às trabalhadoras, passear pelas avenidas, ver e ser vista, estar *up to date* com as últimas tendências da moda, da educação dos filhos e dos cuidados da casa. Para não adquirir “má fama”, é necessário a essa mulher dominar os novos códigos de costumes: nunca andar desacompanhada pelas ruas, permanecer fora de casa apenas para eventos sociais ou necessários à manutenção do bom funcionamento do lar, ir diretamente da casa para o trabalho e vice-versa, usar um vestuário condizente com a imagem da donzela ou dama.

Mais do que um decálogo de bons costumes destinados às mulheres, as crônicas de João do Rio e Júlia Lopes de Almeida denunciam diversos aspectos de exploração das mulheres – a começar pela miséria que atinge os lares de muitas trabalhadoras e mães – ao mesmo tempo em que rechaçam certos aspectos da presença crescente do feminismo no Brasil.

Não caberia nesse artigo retomar discussões sobre a definição do feminismo no Brasil a partir dos Oitocentos. Concordo com Constância Lima Duarte, “como todo gesto ou ação que resulte em protesto contra a opressão e a discriminação da mulher, ou que exija a

ampliação de seus direitos civis e políticos, seja por iniciativa individual, seja de grupo” (Duarte, 2003, p. 151). No entanto, também cabe ressaltar que, para João do Rio e Júlia Lopes de Almeida, os escritores aqui em foco, nem sempre o termo “feminismo” estava adequado aos ideais de modernização da condição feminina, em especial, das camadas de mulheres burguesas. Interessa-nos investigar, tomando como base algumas crônicas e entrevistas desses autores, a hipótese da defesa de um “bom” feminismo, a serviço da autonomia das mulheres e manutenção aos modelos familiares burgueses, em paralelo à crítica a certas práticas e posicionamentos das feministas capazes de colocar em risco a pré-determinação das performances e papéis sociais.

Na crônica “Feminismo Ativo”, do volume *Vida Vertiginosa* (1911), João do Rio nos mostra um pequeno recorte da formação da classe trabalhadora feminina.

Nos grandes armazéns, o caixa é sempre uma senhora, várias seções são ocupadas especialmente por mulheres. Nos botequins, nos restaurantes, elas lá estão, fazendo trocos. Senhoras belas e distintas são agentes de seguro, andam a trabalhar desde cedo, agentes de anúncios, repórteres reclamistas, professoras de línguas. No correio e nos telégrafos, as novas agências são ocupadas por meninas. Ninguém mais fica admirado que uma senhora tenha que fazer, trabalhe, colabore na vida social, esteja ao lado do homem, capaz de ter ideias pessoais e de existir sem o auxílio pecuniário (Rio, 2021, p. 220).

Temos aqui o registro dos espaços de trabalho ocupados pela proletária. O escritor não vê o trabalho público como sinal de decadência das mulheres ou da família patriarcal. Pelo contrário, João do Rio compreende o trabalho remunerado como forma de libertar a mulher pobre ou remediada de casamentos sem amor e, nesse sentido, coloca-as ao lado do homem na colaboração do crescimento da

economia, assim como as vê como seres igualmente inteligentes. A esta busca pela independência por meio do trabalho, o escritor nomeará como “feminismo ativo”.

A crônica em grande parte é construída na oposição entre as definições misóginas de filósofos e as conquistas alcançadas pelas mulheres na virada do século XIX para o XX.

Essas criaturas que Proudhon definia como ‘um meio-termo entre o homem e o animal’ e Schopenhauer aconselhava a ‘bater, dar de comer e fechar’ começaram pela independência mundana. Uma senhora mundana é um ornamento social, representa um papel, pertence mais ao programa do dia que ao lar. Depois tivemos, mesmo na monarquia, senhoras libertas, que chegaram à literatura e fizeram versos. Eram vistas com terror sagrado pelas matronas e com um ar de ironia invejosa pelos homens (Rio, 2021, p. 214).

A escrita aparece aqui como elemento divisor entre o “ornamento social” e a senhora liberta. Escrever, uma escritura feminina, ameaça o equilíbrio dos papéis de gênero estipulados. Constância Lima Duarte (2003; 2010), em suas consolidadas pesquisas sobre o feminismo no Brasil, mostra-nos a impossibilidade de separar o desenvolvimento da literatura de autoria feminina, a criação de jornais e revistas voltados para mulheres e o crescimento do ideário de emancipação.

Qual seria, então, o lugar das mulheres escritoras no início do século XX? Melhor, como a modernização, vista como uma necessidade imperiosa para a entrada do país no concerto das nações europeias, poderia acomodar a mulher trabalhadora em espaços de pouco protagonismo ou mesmo perseguição – caso das profissionais liberais e das escritoras assumidamente feministas – e a escrita das mulheres na Belle Époque?

Ainda que a presença das mulheres no meio educacional e literário tenha se iniciado, de forma mais constante, em meados dos Oitocentos, com nomes como Nísia Floresta (1810-1885), Narcisa Amália (1852-1924) e Maria Firmino dos Reis (1822-1917), entre tantas, muitos dos problemas enfrentados pelas pioneiras ainda repercutem no século seguinte.

Em depoimento a João do Rio, a escritora Júlia Lopes de Almeida relata o medo da reação do pai quando este descobre seus primeiros versos, compostos em segredo. Contava Júlia, então, com 19 anos, e o ano era 1881.

Meu pai, muito sério, descansou o Jornal. Ah! Deus do céu, que emoção a minha! Tinha uma grande vontade de chorar, de pedir perdão, de dizer que nunca mais faria essas coisas feias, e ao mesmo tempo um vago desejo que o pai sorrisse e achasse bom. Ele, entretanto, severamente lia. Na sua face calma não havia traço de cólera ou de aprovação (Rio, 2019, p. 64).

A declaração consta do inquérito *O momento literário* (1907), uma série de entrevistas com escritores, poetas e críticos literários publicadas na *Gazeta de Notícias* e, posteriormente, organizadas em livro. Mesmo diante de um pai, como Valentim José Silveira Lopes, incentivando as filhas a ler os clássicos portugueses, Júlia sente vontade de “pedir perdão”. Seria o medo frente ao julgamento crítico de sua poesia ou de sua ousadia por escrever? Entre o acesso à leitura em meados dos Oitocentos, o acesso à formação da dama de salão e a mulher que pratica a escrita como profissional, temos um abismo.

Estabelecemos aqui dois pontos de ruptura dos lugares reservados às mulheres na modernidade. A presença das camadas remediadas em espaços públicos, em especial no comércio e nas fábricas têxteis, antes destinados exclusivamente aos homens, e a produção de uma escritura feminina colaborando na formação de novas subjetividades

e anseios. Em ambos os casos, o mínimo de acesso à educação formal é necessário. O problema é a fronteira entre um discurso modelador de novas práticas e hábitos, considerados modernos, e a manutenção dos aspectos da feminilidade a serviço da regulação social.

João do Rio não se farta em fazer o elogio da mulher trabalhadora como modelo a ser seguido na modernidade, como na seguinte passagem de “Feminismo Ativo”.

Mas o meu entusiasmo é cada vez mais vivo quando, ao visitar uma fábrica, vejo a mulher e o marido trabalhando igualmente em teares idênticos enquanto os filhos estão ou no colégio de mulheres ou já na oficina como aprendizes, mostrando o mesmo valor dos pais (Rio, 2021, p. 222).

A tônica é a defesa da igualdade entre o homem e a mulher, melhor, entre o pai e a mãe. As imagens dos “teares idênticos”, do “mesmo valor” dos filhos, rasuram o valor da mulher como incapaz ou inferior para o trabalho – concebido como um valor masculino – ou para o estudo. A quebra de hierarquia entre os gêneros não supõe, no entanto, outras formas de regulação familiar ou de conquistas individuais para as mulheres.

Se há um “feminismo ativo”, associado aos espaços de trabalho públicos – da operária à professora, passando pela caixeira –, há, por certo, um “feminismo teórico”, passivo, condenado por João do Rio. Em linhas gerais, um feminismo que não interessa aos ideais de modernização defendidos pelo escritor. Um feminismo que rompe com a imagem consolidada de mulher e, por conseguinte, capaz de colocar em perigo o equilíbrio dos papéis sociais.

Nas revistas e jornais, são inúmeros os artigos e crônicas, escritas por homens e mulheres, dando notícias do feminismo na Europa e nos EUA, acompanhando a prisão de sufragistas inglesas, e, por aqui,

a fundação do Partido Republicano Feminino em 1907, liderado por Leolinda Daltro. Os avanços iniciais, como a conquista do emprego em espaço público e a defesa da educação para as mulheres, ainda atingem apenas uma minoria e não são de nenhuma forma assegurados a longo prazo. Pelo contrário, segundo Margareth Rago, nesse período,

Apesar do elevado número de trabalhadoras presentes nos primeiros estabelecimentos fabris brasileiros, não se deve supor que elas foram progressivamente substituindo os homens e conquistando mercado de trabalho fabril. Ao contrário, as mulheres vão sendo progressivamente expulsas das fábricas, na medida em que avançam a industrialização e a incorporação da força de trabalho masculina (Rago, 1997, p. 581).

A hostilidade, o assédio e, por vezes, o preconceito familiar que preferia ver a filha casada são alguns dos fatores que contribuem para esse quadro. Como dito anteriormente, à mulher cabe o equilíbrio familiar, os cuidados com os filhos e a casa. Daí advém parte do encanto de João do Rio diante da “humilde” Júlia Lopes de Almeida:

[...] Sou de muito pouca leitura.

Era capaz de passar a vida lendo, mas uma dona de casa não pode perder tanto tempo. E até fico nervosa quando vejo livros por abrir. Seria tão agradável gastar a existência lendo!...

Quem entretanto cuidaria dos filhos, dos arranjos da casa? (Rio, 2019, p. 70).

E, no entanto, à época da entrevista, a escritora já havia publicado 12 volumes, entre romances, manuais para moças, contos, além de se dedicar ao trabalho cronístico nos periódicos.

Diversos aspectos da obra da escritora consagrada devem ter fascinado o jornalista iniciante, como o compromisso com o realismo

social; o protagonismo de personagens femininas; o não julgamento das atitudes das personagens, mesmo de mulheres que cometem adultério; a escrita direta, sem floreios, retratando a cidade moderna, como podemos ver na abertura de *A falência* (1902)

O Rio de Janeiro ardia sob o sol de dezembro, que escaldava as pedras, bafejando um ar de fornalha na atmosfera. Toda a rua de S. Bento, atravancada por veículos pesados e estrepitosos, cheirava a café cru.

Era hora de trabalho. Entre o fragor das ferragens sacudidas, o giro ameaçador das rodas e os corcovos de animais contidos por mãos brutas, o povo negrejava suando, compacto e esbaforido (Almeida, 2019, p. 9).

João do Rio partilha com Júlia Lopes de Almeida o mesmo fascínio pelo ritmo frenético da cidade, certo descritivismo de ordem naturalista, uma linguagem que, por vezes, avoluma-se em sinestésias, em outros momentos, mostra-se objetiva e direta.

Ao contrário dos demais capítulos de *O momento literário*, cujos títulos recebem o nome do escritor entrevistado, “Um lar de artistas” abarca a conversa com Júlia Lopes de Almeida e seu marido Felinto de Almeida. Ainda que as opiniões do poeta a respeito da literatura atual apareçam aqui e ali, fica claro que o interesse central de João do Rio é pela romancista. Os filhos pequenos – “o lar” – interrompem a conversa, mas são sempre acolhidos pelo casal, por “D. Júlia”, conciliando os deveres maternos à escrita sem percalços. Por isso a pergunta de João do Rio – “E o feminismo, que pensa do feminismo?” –, única vez em que o tema aparece no livro, não é desinteressada.

Parece-me ver nos olhos de D. Júlia um brilho de vaga ironia. — Sim, com efeito, há algumas senhoras que pensam nisso. No Brasil o movimento não é contudo grande. Acabo de receber um convite de Júlia Cortines para colaborar numa revista dedicada às

mulheres. Descanse! Há uma seção de modas, é uma revista no gênero da *Femina*... (Rio, 2019, p. 72-3, grifos nossos).

O breve diálogo sugere o interdito. A imprecisão proposital de João do Rio evoca uma cumplicidade entre entrevistador e entrevistada ou, ao contrário, Júlia Lopes de Almeida, sutilmente, escapa a um posicionamento assertivo acerca do tema espinhoso? E, no entanto, a escritora faz questão de demarcar seu espaço para o interlocutor: ao lado de uma imprensa feminina, e não feminista. Como veremos adiante, há zonas nebulosas na postura de Júlia Lopes de Almeida frente ao feminismo.

Não é a primeira vez que João do Rio preocupa-se com o tema. Em 26 de junho de 1903, a *Gazeta de Notícias* publicava uma crônica-entrevista de João do Rio intitulada “O feminismo no Brasil – a felicidade dos homens adiada”, com o subtítulo “o direito do voto”.

Na crônica, não publicada em livro, já é possível reconhecer algumas marcas do escritor que se consagraria alguns anos depois. Estão lá o interesse pelas ruas, pelos eventos modernos, como o surgimento do feminismo no Brasil, e o uso da entrevista como forma de testemunho ao leitor.

A crônica-entrevista tem como núcleo o encontro, aparentemente casual, com a primeira mulher a exercer a advocacia no Brasil, a fluminense Myrthes Gomes de Campos (1865-1975). A advogada é figura central na luta pelo direito ao voto e pela autonomia feminina. Tendo concluído o curso em 1898, somente em 1906, após árdua batalha, consegue o registro definitivo na OAB que lhe permite o exercício profissional. Diz João do Rio: “Há dias já, desde que os juízes negaram o direito de voto à mulher, procurávamos Mlle. Myrthes, advogado, director do movimento feminista no Brasil e era grande sorte encontrá-la assim de repente, à esquina da Rua do Rosário.” O passeio segue pelas ruas do centro, até chegar à redação da Revista

Jurídica, onde a advogada trabalha. “Uma *interview* sobre os direitos da mulher na Rua do Ouvidor (...) nada de mais excentrico, de mais extra-commum, de mais precursor...” (Rio, 1903, p. 3).

Entrevistar uma advogada enquanto caminham lado a lado pela rua-vitrine da capital – por onde todos circulam para verem e serem vistos – torna a entrevista uma forma de performance da própria modernidade. A “excentricidade” dá-se pelo contraste entre o ambiente – espaço para salões de moda, cafés, a fascinar as damas – e as lutas “masculinizantes” presentificadas pelo corpo de D. Myrthes. Assim, o cronista já dá o tom de cumplicidade com o leitor, a piscadela, antes mesmo do início da *interview*.

A entrevista tornou-se um gênero discursivo, no sentido bakhtiniano, próprio da modernidade jornalística. Para além do artigo de fundo, marca dos Oitocentos, temos a urgência da palavra transcrita oferecendo o testemunho como forma asseguradora do prestígio da imprensa.

Pero ese diálogo, que se presenta como el acceso más inmediato a una palabra auténtica, testimonial, autorizada, se enfrenta a una paradoja: su credibilidad se construye con procedimientos propios de los géneros de ficción, literarios o mediáticos (formas de narrar, gestos, expresiones, entonaciones); su ‘objetividad’ puede derivar curiosamente de la puesta en escena, a veces exacerbada, de la subjetividad (Arfuch, 1995 p. 24).

Em acordo com Leonor Arfuch, penso nas entrevistas com Myrthes Gomes de Campos e Júlia Lopes de Almeida, quando aproximadas, como forma em que o peso do dito – ou apenas sugerido – por entrevistador e entrevistada operam para criar imagens opostas de mulheres na modernidade. Contra o “lar” da artista moderna, o espaço público da feminista que caminha sozinha pelas ruas. Contra a imagem da mulher descrita como “calma, repousada, doce a sua

voz, como maternais são os gestos seus.” (Rio, 2019, p. 71), a figura da advogada independente do homem,

Antes de tudo mulher, pela intelligencia aguda, pela maneira de fallar, pelo modo de conversar, Myrthes de Campos, sempre que lhe dou a parede no *trottoir*, desvia, vai pela ponta. Resigno-me (Rio, 1903, p. 3).

É preciso destacar que não há ironia na admiração pela inteligência do “doutor” Myrthes. No entanto, podemos perceber como a negação do gesto cavalheiresco produz um choque na escrita de João do Rio. A rejeição à performance masculina protetiva é destacada para delinear o perfil da nova mulher moderna e, por conseguinte, desestabilizar o local ocupado pelo homem. A crônica-entrevista é repleta desses pequenos ruídos – a hesitação entre deixar a senhora subir as escadas à frente ou não; a despedida com um vigoroso *shake-hands* – somados à defesa da inserção da mulher de forma ativa na sociedade. Para isso é preciso retirar a mulher da condição de alienação sobre si mesma.

Em determinado momento, Myrthes Gomes de Campos lança a pergunta para João do Rio

[...] O que é uma mulher entre nós? Um triste objeto de luxo sem cerebro, um manequim onde a idea e o direito não evoluíram...’

Aqui interrupção. Um bando de senhoras, roçagantes de seda, tomam toda a calçada rindo e chalrando.

Myrthes passa e continua:

- Qualquer dellas será uma revoltada no dia em que comprehender o papel de escrava, que representa (Rio, 1903, p. 3).

Ao final da crônica-entrevista, as “lindas damas” retornam à cena como contraponto à descrição inicial da advogada, vista como uma

figura magra, míope e de vestido preto. Da mesma forma, as ideias feministas não convencem o escritor em 1903.

A felicidade do homem! A mulher emancipada! A igualdade! Que pensará toda essa gente que me acotovella e essas lindas damas a sorrir no enlevo de se verem adoradas? Pensarão em tudo, Deus do céu! Menos na existência de um pequeno grupo que lhes quer arrancar o luxo das pedrarias e as obrigar ao voto, despil-as das sedas e tornal-as responsáveis com o progresso, o discurso, a camara, sem *flirt* e sem bombons! (Rio, 1903, p. 3).

As *modern girls* de João do Rio podem até comportar-se de forma atrevida – o exercício do *flirt* em público sendo um dos novos comportamentos adotados durante a modernidade –, mas não devem abrir mão de feminilidade decorativa, incompatível com a inserção politizada do indivíduo na sociedade, exclusiva dos homens. Mesmo no trabalho, o exercício da feminilidade exaltada como natural é bem-visto; a delicadeza, o cuidado com o outro e a prontidão da dona de casa são agora transferidos para o espaço público sem prejuízo para o equilíbrio entre os sexos.

Quase uma década depois, na crônica “Feminismo ativo”, João do Rio já parece ter esquecido de vez seu medo frente à emancipação feminina.

Não estamos ainda na cidade inglesa de High Wycombe, em que miss Ethel Dove foi eleita, unanimemente pelo conselho municipal, prefeita. Não estamos no Gincinatti, em que uma senhora arquiteta foi encarregada de construir um teatro modelo. Não estamos em Londres, em que as mulheres fazem *meetings* querendo ocupar um lugar na representação nacional. Não estamos em Paris, onde as mulheres são cocheiras e lutam pela vida, guiando os carros da praça pelos boulevards. Ainda não temos a mulher-sandwich. Mas iremos lá necessariamente e honestamente, abolindo velhos preconceitos (Rio, 2021, p. 216-7).

Se vemos uma defesa da vida plena da mulher, ocupando espaços antes restritos aos homens, também encontramos na mesma crônica uma crítica feroz às *femmes de lettres*. Mulheres, como diz o autor, de “exibicionismo irritante e da vaidade ativa” (Rio, 2021, p.220) nada de significativo tem a dizer. Pior, elas deixariam de ser mulheres para entrar no terreno bem delimitado da construção simbólica do homem. As discussões sobre o feminismo não giram somente em torno da emancipação da mulher, mas sobre qual a forma de apresentação dessa nova mulher na modernidade. Esse ponto passa pela delimitação, pelo estabelecimento da fronteira, entre o masculino e o feminino. Vindo de um homem como João do Rio, perseguido inúmeras vezes pelo seu “exibicionismo” dândi e por sua orientação sexual, não deixa de ser uma crítica surpreendente.

No último congresso científico, uma dessas damas, metida numa roupa semimasculina, apanhou-me certa vez de sopetão, e eu passei um dia inteiro a vê-la manejar o *lorgnon*, recitar, com pedriços na voz, um ensaio sobre o feminismo no Brasil e pedir, entre suspiros lânguidos, um pouco d’água com açúcar.

Desde então o meu respeito transformou-se em terror e é bem de crer que este terror aumente, dada as evidentes manifestações de epidemia literária, que ora convulsione os cérebros femininos (Rio, 2021, p. 217-8).

Haveria uma “má” escrita de autoria feminina, ligada ao feminismo, em um contexto, como já visto, de medicalização da sexualidade e do entendimento de quaisquer comportamentos desviantes como “degenerados”. Nessa perspectiva, não haveria como separar a escrita feminista de uma performance “semimasculina” de mulheres – lésbicas ou não – que incorporaram ao vestuário as gravatas, os paletós, as famosas calças *jupe colottes*, aposentaram os espartilhos, adotaram a prática de esportes, o uso de bicicletas, causando discus-

sões desde os fins do século XIX sobre os malefícios ou benefícios para a sociedade e para a saúde das novas práticas e costumes.

Cláudia Oliveira, em “Mulheres na luta pela emancipação: novos vestuários e novos comportamentos pelas lentes da imprensa carioca – 1900-1914”, mostra como diversas subculturas de mulheres jovens ligadas à educação formal, aos ambientes públicos de trabalho, às academias de pintura e aos movimentos feministas têm em comum a apropriação de índices do universo masculino.

A masculinidade no vestir evoca rigor e severidade, elementos exigidos no mundo do trabalho. Para obter acesso ao mundo masculino, esses grupos de jovens mulheres tiveram que negociar com as normas sociais vigentes. Uma dessas negociações se traduziu na construção de uma nova aparência feminina, que associava a feminilidade ao discurso da eficiência e da severidade masculina, entendido como expressão do poder, e que assim desafiava o esquema dualista de gênero das sociedades heteronormativas (Oliveira, 2019, p. 101).

No entanto, o processo de aproximação da feminilidade à defesa da eficiência em termos masculinos não pode ser considerado sem considerarmos como outros elementos – dentre eles o discurso, a escrita, a ocupação das ruas, os papéis familiares concernentes às mulheres – entram em choque na construção da identidade da nova mulher moderna.

A análise de algumas declarações e crônicas de Júlia Lopes de Almeida revela a complexidade das fricções entre a busca pelos direitos das mulheres, o feminismo e as novas performances estéticas da modernidade. A partir de 1897, a romancista começa a publicar regularmente na revista feminista *A mensageira – revista literária dedicada à mulher brasileira* (São Paulo – 1897-1900), fundada pela poeta Presciliana Duarte de Almeida. Sem seções de moda, como as

revistas feministas surgidas nos Oitocentos dedicavam-se à publicação de poemas, crônicas de autoria feminina, e, sobretudo, à divulgação do ideário das lutas feministas e das paulatinas conquistas alcançadas pelas mulheres. A escritora, entrevistada por João do Rio anos depois, assim se posiciona no texto “Entre amigas”, publicado no primeiro número da revista, em 15 de outubro de 1897:

Não é sem algum espanto que escrevo este artigo, para um jornal novo, e, de mulheres! É uma tentativa sem grandes fundamentos? Viverá pouco? Ficaré? Só o tempo poderá responder a estas perguntas; entretanto, que fique, ou que passe no sopro ligeiro dos dias curtos, esta revista assignala um facto, digno de attenção de que o movimento feminista vae desenvolvendo a força de suas azas, no Brazil (Almeida, 1985, p. 3).

Sem se nomear como feminista, a escritora coloca-se como uma observadora interessada do movimento. Interessa-lhe a defesa de uma modernidade na qual as mulheres são incitadas “ao progresso, ao estudo, à reflexão, ao trabalho e a um ideal puro que as nobilite e enriqueça” (Almeida, 1985, p. 4).

A visão progressista de Júlia Lopes de Almeida não exime a condenação enfática, à semelhança do que vimos em João do Rio, de um feminismo capaz de corroer a necessária performance da feminilidade. Tal posicionamento fica explícito na crônica “Vestuário feminino”.

Seja o que fôr, nem a moral nem a esthetica ganham nada com isso. Ao contrário; se uma mulher triumphá da má vontade dos homens e das leis, dos preconceitos do meio e da raça, todas as vezes que fôr chamada ao seu posto de trabalho, com tanta dôr, tanta esperança, e tanto susto adquirido, deve ufanar-se em apresentar-se como mulher. Seria isso um desafio?

Não; naturalíssimo pareceria a toda a gente que uma mulher se apresentasse em público como todas as outras.

Basta vêr um jornal feminista para toparmos logo com muitos retratos de mulheres celebres, cujos paletots, colletes e collarinhos de homem, parece quererem mostrar ao mundo que está alli dentro um character viril e um espírito de atrevidos impulsos. Cabellos sacrificados à tesoura, lapelas (sem flôr!) de casacos escuros, saias esguias e murchas, afeiam corpos que a natureza talhou para os altos destinos da graça e da belleza (Almeida, 1906, p. 24).

A crítica da escritora pressupõe que abrir mão da figura feminina implicaria, em algum grau, negar os predicados próprios da beleza, da delicadeza, para travestir-se dos índices do masculino seria comprovar que só os homens são capazes do sucesso. O desafio estaria em permanecer adequada aos padrões burgueses enquanto se procede a luta pela autonomia dentro dos ideais conformadores do progresso coletivo. De qualquer forma, o debate feminista coloca no centro da discussão as imbricações entre as conquistas das mulheres e a performance de gênero (cf. Butler, 1990), na qual se inclui a ação, o discurso, a expressividade física do ser mulher em uma sociedade em veloz mutação. O corpo da mulher passa a ser um espaço de combate discursivo e performático tão importante quanto a validação da mulher no ambiente educacional ou de trabalho.

Não se trata de exigir de Júlia Lopes de Almeida a defesa da emancipação feminina em separado da manutenção da tradição familiar burguesa, mas destacar como a aproximação e o afastamento de lutas feministas – como o direito à instrução plena e ao voto, a defesa da igualdade da competência para o trabalho liberal e pelo divórcio, entre outros tópicos – envolvem uma rede de posicionamentos complexos e movediça, sobre a qual incide a constante observação e julgamento masculinos.

Como destaca Anna Faedrich (2018, p. 168),

É curioso notar que a crítica nos faz acreditar que os livros de D. Júlia eram dicas e receitas bobas para mulheres – noivas, casadas ou mães. Entretanto, a leitura acurada de *Livro das noivas e Livro das donas e donzelas* mostra-nos que, apesar de seus títulos, as obras são muito diferentes do que a crítica nos sugere. A hipótese que levanto é a de que Júlia soube manipular a ordem vigente de forma astuciosa a ponto de não causar recepção adversa, protegendo assim seu ofício de escritora.

De fato, por trás da ideia inocente do “manual” destinado a jovens ou mulheres casadas, encontramos um panorama temático que foge aos supostos assuntos domésticos e amplia a discussão sobre a mulher moderna, enquanto assegura à autora a posição de destaque no cenário literário da época.

Em “A mulher brasileira” (*Livro das donas e donzelas*, publicado em 1906), Júlia Lopes de Almeida critica a imagem fixada da dama submissa. Interessa defender uma figura de mulher combativa dentro e fora do lar, em acordo com os paradigmas da modernidade e que ainda resguarde os valores da maternidade.

Mas não tivesse ella capacidade para a lucta e ainda as portas das academias não se lhe teriam aberto, nem teria conseguido leccionar em collegios superiores. A esses logares de responsabilidade ninguém vae por phantasia nem chega sem sacrifícios e coragem. Apesar da antipathia do homem pela mulher intellectual, que ele agride e ridiculariza, a brasileira de hoje procura enriquecer a sua intelligencia frequentando cursos que lhe illustrem o espirito e lhe proporcionem um escudo para a vida, tão sujeita a mutabilidades... (Almeida, 1906, p. 36).

É nesse lugar que João do Rio e Júlia Lopes de Almeida se encontram. Em defesa da construção de uma mulher moderna combativa, não submissa ao marido, capaz de equiparar-se em competência e

intelectualidade aos homens. Sem abrir mão da condição já constituída do casamento e da maternidade. Pelo contrário, aumentando a importância da esposa e da mãe na boa condução da família, em acordo com as ideias da medicina do início do século XX.

Por isso, a necessidade de separação, ainda que temporária, sutil, entre o feminismo que não tem medo de dizer seu nome e a defesa dos avanços progressistas que incluem a mulher na modernidade. Confirmada essa hipótese, haveria um feminismo ameaçador da própria definição do que é ser mulher e, por consequência, da manutenção da família burguesa, sendo gestado em concomitância com os desejados avanços educacionais e da inserção da mulher no mercado de trabalho.

Como é notório, esse processo não se iniciou na virada do século XIX para o XX, mas adquire nuances específicas quando observamos as posições de dois dos maiores escritores da época. Em um contexto histórico dominado pelo controle da saúde da mulher, da invenção da maternidade como função social, da vigilância dos comportamentos nomeados como degenerados, o feminismo abala os códigos da estabilidade burguesa e do corpo feminino submisso.

As aparentes contradições nos textos de João do Rio e Júlia Lopes de Almeida mostram que, nem sempre, a adesão desejada à modernidade implicava na aceitação de discursos e práticas feministas em desacordo com a feminilidade estruturante da família. Começava a se desenhar ali questões com as quais até hoje lutamos.

RECEBIDO: 30/09/2023

APROVADO: 25/11/2023

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Júlia Lopes de. *A falência*. Jandira: Ed. Principis, 2019.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. “Entre amigas”. *A mensageira – Revista literária dedicada à mulher brasileira*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1985. Ed. fac-similar. Volume 1. p. 3-5.

- ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Livro das damas e donzelas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves & cia, 1906. Disponível em <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?id=131305>. Acesso em 13 set. 2023.
- ARFUCH, Leonor. *La entrevista, una invención dialógica*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1995.
- BADINTER, Elizabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BUTLER, Judith. *Gender trouble: feminism and the subversity of identity*. London: Routledge, 2006.
- DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 151-172, 2003.
- DUARTE, Constância Lima. *Imprensa feminina e feminista no Brasil*. Vol. 1: Século XIX. Rio de Janeiro: Autêntica, 2010.
- ENGEL, Magali. Psiquiatria e feminilidade. In: PRIORE, Mary del (org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto – FAPESP, 2004. p. 322-361.
- FAEDRICH, Anna. Vozes dissonantes, vozes abafadas: literatura de autoria feminina na Belle Époque brasileira. In: DIAS, André; PASCHE, Marcos; RODRIGUES, Rauer (org.). *Literatura e dissonâncias*. Rio de Janeiro: UERJ – ABRALIC, 2018. p. 159-173.
- OLIVEIRA, Cláudia. Mulheres na luta pela emancipação: novos vestuários e novos comportamentos pelas lentes da imprensa carioca – 1900-1914. *Revista Dobras*, v. 12, n. 25, p. 96-110, abr. 2019.
- RAGO, Margareth. Trabalho feminino e sexualidade. In: PRIORE, Mary del (org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto – FAPESP, 1997. p. 578-606.
- RIO, João do. O feminismo no Brasil – a felicidade dos homens adiada – o direito do voto. *Gazeta de Notícias*. 26 jun. 1903. p. 3.
- RIO, João do. D. Joaquina. In: RIO, João do. *A mulher e os espelhos*. Rio de Janeiro: Sec. Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. E Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995. p. 25-30.
- RIO, João do. Um lar de artistas. In: RIO, João do. *O momento literário*. Organização, introdução e notas de Sílvia Maria Azevedo e Tania Regina de Luca. São Paulo: Rafael Coppeti, 2019. p. x-x.

RIO, João do. Feminismo Ativo. *In*: RIO, João do. *Vida Vertiginosa*. Introdução e notas Giovanna Dealtry. Rio de Janeiro: Record, 2021. p. 213-224

MINICURRÍCULO

GIOVANNA DEALTRY é doutora em Letras pela PUC-Rio e professora adjunta do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). É autora de *No fio da navalha – malandragem na literatura e no samba* (Ed. Malê) e coorganizadora de *Outros modernismos no Brasil-1870-1930* (Ed. Zouk), entre outras publicações.

Moderna matriarca: Dona Ivone Lara

Modern matriarch: Dona Ivone Lara

Leonardo Davino de Oliveira

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Maria Verônica da Silva

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2024.nEsp.a1262>

RESUMO

O artigo, atravessado pela discussão da interseccionalidade, busca delinear uma breve contextualização quanto ao surgimento do samba e a sua indissociabilidade da voz feminina negra, aqui representada pela figura de Dona Ivone Lara. Neste cenário, de um lado, temos um Brasil que se quer moderno e que anseia por um elo que conecte o país; do outro, temos os Oito Batutas levando o samba a Paris. É o inevitável: o samba como elemento essencial para pensar o Brasil nacional e internacionalmente. No centro de uma narrativa hegemônica, urge o eu vocalizado pelo sujeito negro; urge o “eu vim de lá, eu vim de lá, pequeninha” (Lara, 1981, faixa 03) corroborando o rompimento da história única.

PALAVRAS-CHAVE: Samba; Identidade nacional; Dona Ivone Lara.

ABSTRACT

The article, permeated by the discussion of intersectionality, pursues to draw a brief contextualization regarding the debut of samba and its inseparability from the black female voice, represented here by the figure of Dona Ivone Lara. In this scenario, on the one hand we have a Brazil that wants to be modern and yearns for a link that connects the country, on the other hand we have the Oito Batutas taking samba to Paris. That's the inevitable: the samba as an essential element to think about Brazil nationally and internationally. At the center of a hegemonic narrative is the self-vocalized by the black subject; the "I came from there, I came from there, little girl" (Lara, 1981, track 03) corroborating the breaking of the single story.

KEYWORDS: Samba; National identity; Dona Ivone Lara.

Yvonne da Silva Lara¹: menina negra que nasceu em Botafogo em 13 de abril de 1922 e faleceu em 16 de abril de 2018. O ano de seu nascimento ainda gera algumas discordâncias, tanto a jornalista Milla Burns (2009) como a pesquisadora e escritora Katia Santos (2010) tomam o ano de 1921 como o ano correto, considerando a existência de documentos com ambos os anos: 1921 e 1922. Entretanto, a própria Santos traz para a discussão um depoimento de Dona Ivone Lara, em 1978, concedido ao Museu de Imagem e do Som, no qual afirma ter nascido em 1922. Segundo ela, sua mãe precisou colocá-la como mais velha para que fosse aceita no colégio Orsina da Fonseca. No fim das contas, se foi em 1921 ou 1922, pouco importa, o justo é comemorar os dois centenários.

Yvonne Lara já nasce imersa na cultura popular, na música: seu pai, João da Silva Lara, era violonista, e sua mãe, Emerentina Bento da Silva, era *crooner* de rancho carnavalesco. No ano de seu nas-

¹ A grafia do nome de batismo é diferente do nome artístico.

cimento, comemorava-se o centenário da Independência do Brasil. Nesse período, surgiam algumas movimentações as quais buscavam construir uma ideia unificada de nação, porque o país era, desde a colonização, fragmentado: um grande território no qual não havia nenhum entrelaçamento entre as regiões que o constituíam. É de suma relevância apontar que essa fragmentação, essa sensação de não pertencimento a algo maior, a uma nação, gerou alguns conflitos internos, como a Guerra dos Farrapos, no Rio Grande do Sul, e a revolta da Sabinada, na Bahia, por exemplo, nas quais prevaleciam os sentimentos de pertencimentos regionais. Quer dizer, essas movimentações deram um pontapé na busca de uma brasilidade, do elo capaz de ligar o Brasil de norte a sul. Quando falamos em movimentações nesse contexto, referimo-nos especificamente à Semana de Arte Moderna, ocorrida em fevereiro de 1922, momento no qual escritores, artistas e músicos buscavam delinear e consolidar uma identidade nacional.

Figuras da elite letrada e econômica paulistana entendiam que o Brasil, entre indígenas, negros e europeus, era uma grande mistura cultural e partiram em viagens de norte a sul em busca de elementos que constituiriam o elo nacional. É um elogio à miscigenação: um elogio que, equivocadamente, vem apoiado à ideia de democracia racial que, como assevera a filósofa Sueli Carneiro (2011), desracializa a sociedade brasileira com a finalidade de ocultar as desigualdades raciais. A arquitetura barroca de Aleijadinho, em Minas Gerais, por exemplo, a qual antes não tinha notoriedade alguma, dentro dessa movimentação pelo elo nacional, passa a ser valorizada. Segundo José Miguel Wisnik, nesse momento “a ênfase desloca-se para a nacionalização da linguagem artística brasileira, baseada na pesquisa das fontes populares rurais, anônimas e coletivas, de modo a desfazer o abismo existente entre as expressões orais e escritas” (Wisnik, 2022, p. 181).

Neste momento, o samba urbano, embora ainda não reconhecido como um elemento representativo da cultura que vinha se moldando, leva os Oito Batutas – grupo formado por Pixinguinha, Donga e outros nomes do samba – a uma turnê parisiense, em 1922. Eles levaram o samba carioca para a França, lugar que influenciava intelectual e culturalmente a burguesia brasileira. Há um Brasil acontecendo à margem da Semana de 22; um Brasil que, posteriormente, seria cantado por Dona Ivone Lara, Clementina de Jesus, Jovelina Pérola Negra, Elza Soares, Leci Brandão, Alcione e tantas outras vozes femininas negras.

Verifica-se, desse modo, que há o desejo de fincar uma noção de identidade nacional junto a um filtro que estabelece quais os elementos podem ser inseridos nesta concepção. Isso fica explícito ao voltarmos para meados do século XIX, porque nos deparamos, por exemplo, com a política de imigração europeia – que se estendeu até o século seguinte –, uma política que agiu fortemente com intuito de branquear a sociedade brasileira. É essa política que explica, por exemplo, o Projeto de Lei nº 209, apresentado em 1921 – um ano antes do nascimento de Yvonne – pelos deputados Andrade Bezerra e Cincinato Braga, que barrava “a imigração de indivíduos humanos das raças de cor preta” (Albuquerque; Fraga, 2006, p. 206). É de se imaginar, portanto, que esse filtro, que buscava construir uma identidade nacional, não reconhecia, inicialmente, nas práticas do entrudo, dos ranchos carnavalescos e dos sambas, elementos os quais pudessem representar essa tão idealizada identidade. É importante dizer que essa cultura popular atravessava o crescimento da menina Yvonne, que nos conta sobre os sambas de terreiro que frequentava no Terreiro Grande, no morro do Salgueiro:

Eu lembro que ganhei muita surra por ir lá no Terreiro Grande ver o povo sambar. Eu subia a Pirassununga pra ouvir os sambas deles. Às vezes eu me traía, porque começava a cantarolar o sam-

ba que aprendia lá, e aí minha mãe descobria que fui lá aprender, ‘onde você foi aprender isso?’ E aí eu apanhava [risos] (Lara, 1978 *apud* Santos, 2010, p. 19).

Tudo isso para que percebamos que esta cultura a qual Yvonne Lara – essa criança que se entregava com seu canto, começando na infância a criar frestas que possibilitassem seu existir no samba – nasce imersa não é a cultura buscada pela elite política e intelectual brasileira; não é a cultura que se quer incorporada na concepção de identidade nacional. Concepção essa que teve, por exemplo, o escritor Lima Barreto como grande crítico. Por isso, Yvonne e toda a leva de alunos que tiveram acesso à educação nos anos 1930 tiveram o ensino de música erudita incorporado no programa educacional: um ensino pensado e articulado sob uma mentalidade que idealiza uma nação branca, fazendo parte de um projeto político de europeização da população brasileira.

Assim, compreende-se por que o samba – aqui pensando desde sua origem como dança até se tornar esse gênero musical que abarca subgêneros, como o samba de terreiro e o samba urbano – fora por tanto tempo posto à margem da cultura brasileira: estamos diante de um gênero que, em sua origem, é marcadamente negro. Tanto é que, nos anos de 1930, o samba é eleito, por Getúlio Vargas, como símbolo da mestiçagem, o que já era um problema porque, como vimos, essa mestiçagem se pautava no ideal da democracia racial, no qual todas as raças existiam harmonicamente no país. Entretanto, esse retrato da identidade nacional passaria por um processo de estilização, afinal, a participação da população negra se dá por meio de “um complexo sistema de restrições e negociações, que partem da recusa dos segmentos hegemônicos a conferirem legitimidade a sua presença, tida como ameaçadora do projeto hegemônico europeizante” (Werneck, 2007, p. 263). Por isso, para a elite da época:

O samba, que traz na sua etimologia a marca do sensualismo, é feio, indecente, desarmônico e arrítmico, mas paciência: não repudiaremos esse nosso irmão pelos defeitos que contém. Sejam benévolos; lancemos mão da inteligência e da civilização. Tentemos devagarinho torná-lo mais educado e social (Augras, 1998 *apud* Werneck, 2007, p. 265-266).

Notemos também que, de finais do século XVIII até a década de 1930, pensar a estrutura social brasileira estava intrinsicamente ligada à ideia de raça. Uma discussão pautada na ciência racial: a ideia de que, por exemplo, biologicamente, a raça branca era superior e mais desenvolvida que a raça negra (Albuquerque; Fraga, 2006). Esta suposta superioridade justificaria a manutenção dos brancos em suas posições de poderes e manteria os negros em lugares de subserviência, tal qual o período escravocrata:

Naquele momento, os projetos emancipacionistas não excluíam a construção de novas formas de dominação fundamentadas na noção de raça. Mesmo porque o que se via eram tentativas cada vez mais incisivas de adaptar à sociedade pós-abolição as hierarquias raciais montadas durante a escravidão. Pensar o mundo republicano e sem escravidão não queria dizer pensar uma sociedade de oportunidades iguais; muito pelo contrário, a preocupação estava em garantir que brancos e negros continuariam sendo não só diferentes, mas desiguais (Albuquerque; Fraga, 2006, p. 206).

O corpo negro, quando deixa de ser mão de obra escravizada – mas é preciso destacar que só ocorreu um cambio quanto à lei, posto que, já no regime republicano, o trabalho que era reservado a este indivíduo era muito similar ao período da escravização (Dealtry, 2009) –, torna-se um grande problema social e é tratado como a sujeira do país. Essa concepção inverte completamente qualquer tipo de lógica, porque há uma política vigente que se articula sob o ideal de

supremacia racial, em que, de um lado, há sujeitos sendo tratados de maneiras completamente desumanizadas e, do outro lado, os responsáveis por tais tratamentos. Dentro deste desenho, nada retrata melhor e tão nitidamente a escória de uma sociedade que esses últimos. A vergonha nacional é a responsável por esse crime, por tê-lo cometido e o mantido dentro da legalidade por quase quatro séculos. Assina-se um documento em que se proíbe a prática escravagista, entretanto, a mentalidade supremacista continua a todo vapor.

A inversão dessa concepção parte de um dos pressupostos racistas: a negação como ferramenta para lidar com as violências (Kilomba, 2019), construindo, assim, uma inversão dos fatos – eu digo sobre o outro o que, na verdade, deveria dizer sobre mim, responsabilizo o outro por ações que são de minha responsabilidade. O sujeito negro seria, a partir dessa conjectura, o espelho em que o sujeito branco enxerga as barbaridades de suas próprias ações e isto porque:

partes cindidas da psique são projetadas para fora, criando o chamado ‘Outro’, sempre como antagonista do ‘eu’ (self). Essa cisão evoca o fato de que o *sujeito branco* de alguma forma está dividido dentro de si próprio, pois desenvolve duas atitudes em relação à realidade externa: somente uma parte do ego – a parte ‘boa’, acolhedora e benevolente – é vista e vivenciada como ‘eu’ e o resto – a parte ‘má’, rejeitada e malévola – é projetada sobre a/o ‘Outra/o’ como algo externo. O *sujeito negro* torna-se então tela de projeção daquilo que o *sujeito branco* teme reconhecer sobre si mesmo, neste caso: a ladra ou o ladrão violento, bandida/o, indolente, maliciosa/o [...] cuja intensidade causa extrema ansiedade, culpa e vergonha, são projetados para o exterior como um meio de escapar dos mesmos (Kilomba, 2019, p. 34-37).

Levantado esses pontos, ao deter-nos em uma reflexão acerca da ideia de nacionalismo, é de se imaginar que essa ideia se pautou na construção de uma identidade nacional que não percebe a cultura

como um elemento que se constitui, em seu âmago, da diversidade e da pluralidade de ser, estar e sentir o mundo. Essa identidade traz em sua essência uma ideia que subordina as diferenças. Logo, se vivemos em país que foi colonizado por brancos, não é difícil perceber quais diferenças foram sujeitadas, vilipendiadas, apagadas, silenciadas. Por isso, ao analisarmos criticamente a formação da cultura brasileira, não podemos esquecer que falamos, acima de tudo, sobre jogo de poder, sobre domínio, visto que “uma cultura nacional nunca foi um simples ponto de lealdade, união e identificação simbólica. Ela é também uma estrutura de poder” (Hall, 2002, p. 59). Assim, a fim de se manter no poder, essa cultura desqualifica os diferentes:

Desqualificar é imputar a algo ou alguém a falta parcial de ou total de qualidades, predicados ou atributos positivos. Segundo Veloso (1988: 17-18), no Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX, a partir desse tipo de imputação, criou-se, com relação a africanos e descendentes, uma ideologia de desqualificação. Na prática, desenvolveu-se todo um conjunto de procedimentos para caracterizar como incivilizadas, retrógradas e até nocivas as práticas culturais dos afrodescendentes e mesmo sua presença na sociedade brasileira. Assim, no ideário da belle époque carioca [...] o elemento negro é uma presença incômoda, ‘fora do lugar’, fatalmente associada a periculosidade e crime. Consoante Muller (2008: 47), desde de meados do século anterior, influenciadas pelas teorias racistas europeias e norte-americanas, as elites procuravam uma solução para o ‘problema’ da presença negra na sociedade brasileira. A solução encontrada foi o fortalecimento da imigração europeia, capaz de promover o branqueamento cultural (Lopes; Simas, 2015, p. 97).

Os adjetivos apresentados acima – incivilizados, retrógrados, nocivos – são o extremo oposto das imagens que se constroem a partir da palavra modernização. Eles foram escolhidos justamente com a

finalidade de que a presença negra seja percebida como um entrave ao progresso almejado, um corpo “fora do lugar”, como também afirmam Lopes e Simas (2015) e Kilomba (2019). Então, dentro de todo esse cenário, quando nos debruçamos histórica e literariamente sobre a cultura brasileira, percebemos que, em sua origem, ela se engendra a partir de um processo de objetificação, silenciamento e apagamento da contribuição negra na consolidação do que entendemos como cultura nacional, que “é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações, quanto a concepção que temos de nós mesmos” (Hall, 2002, p. 40).

Dentro deste contexto europeizante, no qual o Brasil estava imerso, tudo o que é produzido e oriundo da população negra é rechaçado, apagado e, muitas vezes, criminalizado. O que se busca, na verdade, é borrar da história nacional essa presença através de diferentes articulações estabelecidas por políticas de segurança, de educação, de sanitarismo e que, no final, é reflexo do velho racismo que estruturou séculos de uma sociedade escravocrata. É esse racismo que faz com que governantes da época se virem para a França em busca de “cultura”, já que, dentro da perspectiva de superioridade branca, é impossível conceber uma cultura que tenha como um de seus protagonistas o corpo negro. Isso explica não apenas o ensino de música erudita, implementado nas escolas do período varguista, sob a batuta de Heitor Villa-Lobos, mas também as muitas interferências que o samba sofreu. Afinal, o avanço da música popular “está diretamente ligada a um processo geral de ascensão social, que faz com que as músicas das camadas mais baixas sejam estilizadas pela semicultura das camadas mais alta (...) para ser ‘elevada’ à categoria de música pelas minorias intelectualizadas” (Tinhorão, 1997, p. 62) e, certamente, como tentativa de extermínio, é dizer, ter o samba como símbolo de brasilidade não fazia parte do futuro do Brasil idealizado no pós-abolição: um Brasil branco e europeizado.

Estamos diante de um país que se quer branco na cor da pele e na cultura, por isso que, em 1890, foi aprovada, no Código Penal, a Lei de Vadiagem que “estabelecia que o ato de vadiar passasse a ser contravenção” (Simas, 2016, p. 03). Esta Lei foi usada como mão da elite política para reprimir rodas de capoeira e de samba e festas de candomblé. O samba, em si, nunca foi proibido; não houve uma lei que o criminalizasse especificamente, entretanto, ele se enquadrava na concepção subjetiva e racista do substantivo “vadiagem”. Não é difícil perceber que, dentro deste Brasil que se idealiza branco, tudo o que pode oferecer um risco a essa idealização vai ser colocado dentro desta ideia de vadiagem, afinal,

o racismo herdado do colonialismo se manifesta explicitamente – e com mais furor – a partir de características físicas, mas não apenas aí. A discriminação também se estabelece a partir da inferiorização de bens simbólicos daqueles a quem o colonialismo tenta submeter: crenças, danças, comidas, visões de mundo, formas de celebrar a vida, enterrar os mortos, educar as crianças etc. (Fanon, 2008 *apud* Simas, 2016, p. 3).

Essa inferiorização se manifesta de diferentes formas, como na não compreensão do samba como símbolo cultural, porque cultura, nesta concepção, só pode ser produzida pela hegemonia, daí a inserção da música erudita em terras brasileiras. Essa mentalidade recai no que a filósofa Sueli Carneiro nomeou como epistemicídio, que é a invalidação “dos saberes dos negros sobre si mesmos e sobre o mundo, pela desvalorização, ou negação ou ocultamento das contribuições do Continente Africano ao patrimônio cultural da humanidade, pela indução ou promoção do embranquecimento cultural [...]” (Carneiro, 2005, p. 324).

É importante destacar que a elite branca se apresenta como civilizada, daí pressupõe-se a existência do bárbaro, o qual, explicita-

mente, seria o samba. Quer dizer, é o mesmo mecanismo usado por colonizadores em suas invasões de terras. Os séculos passam, mas o ranço da colonização se renova, de novo e de novo; a distinção é que aqui ela se soma a um adjetivo: moderna.

Por isso, é fundamental falar sobre o processo de profissionalização do músico negro; trazer à cena este sujeito que, ao cantar a sua subjetividade, canta também elementos que compõem a identidade brasileira, sendo, sem dúvidas, um forte elo – como o que procurava a elite paulista de 1922 – capaz de conectar muitas pessoas; pessoas que, por muito tempo, foram animalizadas dentro de uma narrativa de narração excludente. E com este processo veio a necessidade de individualização deste sujeito, quer dizer, a importância de se apresentar enquanto autoria, não coletividade, uma característica intrínseca do samba. Neste momento, Sinhô é uma figura muito importante para o samba, posto que ele marca a entrada do samba na modernidade por meio da autoria (Dealtry, 2009), afinal ele reivindicava que suas composições fossem reconhecidas como pertencentes a um autor. A partir dele, “a música dita ‘folclórica’ (de produção e usos coletivos, transmitidas por meios orais) transformava-se em *música popular*, isto é, produzida por autor e veiculada num quadro social urbano” (Sodré, 1998, p. 37).

Com o surgimento da figura do autor dos sambas, surge também a voz que, mesmo que muitas vezes fale com e sobre uma comunidade, fala, antes de tudo, de si e canta a sua subjetividade; subjetividade negada através de todo o processo de inferiorização e construção de estereótipos. Surge, sincopadamente, o *eu*:

negros e negras, enquanto sujeitos livres e capazes de produzir formas de auto-organização, estão produzindo seus próprios discursos; articulando subjetividades, vida social e cultural; falando de si para os seus e para o resto da sociedade. Não é apenas – e já seria muito – a voz da comunidade ali presente. É a voz de um

sujeito construindo-se no ato de narrar experiências, memórias e desejos, vindo de um grupo racial e social marcado pela desumanização e exclusão em constante combate com a força ancestral de seus grupos de origem. Mas esses homens e mulheres ensinam também construir um ‘eu’ em diferença ao restante do grupo (Dealtry, 2009, p. 70).

Ao falar nesse *eu*, é possível, mais uma vez, convocar para a roda a voz de Dona Ivone Lara, na qual a primeira pessoa atravessa muitas de suas composições, como em “Alguém me avisou” (Lara, 1981, faixa 03):

Quando eu voltar na Bahia
Terei muito que contar
Ó padrinho não se zangue
Que eu nasci no samba
E não posso parar
Foram me chamar

Um *eu* que se confunde com a história da sambista em sua inserção, no miudinho, no mundo do samba. Enquanto mulher negra, o lugar de sujeito que escreve e canta a sua subjetividade, a sua raiz – “nasci no samba” –, não era reservado a ela. Ao contrário, este *eu*, por muito tempo, assumiu a voz de um homem. Mas, contrariando o estabelecido, ela insurge, acompanhada melodicamente por seu cavaquinho, como narradora de si e de outros tantos que não puderam reverberar suas histórias e que hoje estão imortalizados na voz dela. Eles vivem no tempo presente da canção, porque o canto de Dona Ivone Lara existe.

Com todo esse caminho percorrido pelo samba, que, ajustado por aspirações nacionalistas que atravessavam o país (Sodré, 1998), torna-se um produto do capital. Há uma assimilação do samba enquanto um símbolo nacional e ele é exportado como tal, mas – e daí me parece que mais uma vez o racismo se apresenta – o sambista autor

se mantém na precariedade. Para ilustrar bem, cito dois casos muito conhecidos: Cartola, que no final da vida trabalhava em um lava-jato, e, saindo da canção e chegando na literatura para que entendamos essa realidade como um final comum para o corpo negro, a escritora Carolina Maria de Jesus, que depois de ter tido seu primeiro livro traduzido para mais de dez idiomas, termina a vida voltando a catar papel. Em comum, temos dois corpos negros e pobres, que, embora tenham narrado de maneira majestosa suas subjetividades, terminam entregues cruelmente ao ostracismo.

Outro ponto é que, apesar do samba ter ganhado esse espaço de símbolo da nacionalidade brasileira, esses sujeitos ainda eram perseguidos no período varguista, quer dizer, os policiais continuavam a “atacar os elementos identitários dos corpos negros, expressos na música, na religiosidade ou na forma de vestir-se” (Dealtry, 2009, p. 73). Prova disso é o samba “Delegado Chico Palha” (Delegado [...], 2000, faixa 03), um samba de 1938, de tio Hélio – primo de Dona Ivone – e Nilton Campolino. O samba narra a história de um delegado que trabalhava na Serrinha, agia com violência e que não aceitava “samba, nem curimba na sua jurisdição”, como nos alerta a voz narrativa. O objetivo era o controle do corpo negro. Parece-nos que o espaço nunca é ocupado permanentemente, há sempre que se reivindicar, de tempo em tempo, o direito a ele, logo, o direito à própria existência.

Ao fazermos esse breve recorte contextual no qual o samba emergiu e, concomitantemente, olharmos para história de Yvonne Lara, vemos de maneira muito explícita como as intercessões opressivas se articularam em sua vida: as questões sociais a atravessaram a partir do lugar que ocupava: o lugar reservado à mulher, ao negro e ao pobre. Começamos, então, a pensar sobre as histórias que circundam os sambas de sua autoria – que já mencionamos aqui – e o trajeto pelo qual ela precisou trilhar até tornar-se essa espécie de divinda-

de versificada por Leandro Braga: “Dona Ivone Lara, nos abençoa! / Com teu canto, que alivia a alma e afugenta a dor e a / mediocridade, nos abençoa!” (Braga *apud* Santos, 2010, p. 172). Divindade capaz de, através de seu canto, aliviar a alma e repelir a dor; uma reflexão que não se desloca ou se distancia, em tempo algum, do lugar de mulher negra na sociedade brasileira, porque “uma mulher negra terá experiências distintas de uma mulher branca por conta de sua localização social, vai experimentar gênero de uma outra forma” (Ribeiro, 2017, p. 61).

Yvonne Lara escreveu sua primeira canção aos 12 anos – uma parceria com os primos Hélio e Antônio dos Santos, mais conhecido como mestre Fuleiro –, “Tiê”. Entretanto, só gravou esta canção em 1974, em um “pau-de-sebo”, elepês que reuniam novos intérpretes, e os que conseguiam melhor aceitação ganhavam seus discos-solos, organizados por Adelzon Alves, que produziria seus dois primeiros álbuns: *Samba, minha verdade, samba, minha raiz* e *Sorriso de criança*, de 1978 e 1979, respectivamente.

Percebamos que, embora Yvonne cresça imersa na música, ela só vive disto profissionalmente depois que se aposenta como assistente social – período no qual trabalhou com a grande psiquiatra brasileira, Nise da Silveira. Neste ponto podemos pensar como a questão de classe e de raça – já que a população mais pobre era/é a negra – a afetou diretamente neste caminho. Quando ela sai do colégio interno, o Orsina, já órfã de pai e de mãe, e vai morar com o tio, Dionísio Bento da Silva, ela precisa ajudar com as despesas da casa, uma questão de sobrevivência, que ainda é uma realidade de muitos jovens negros no país. É por isso que ela não poderia viver a música em sua plenitude, justamente por não trazer o recurso financeiro que sua condição social necessitava; por não trazer a estabilidade a qual ela tanto desejava.

É importante trazer à cena a figura do mestre Fuleiro, porque ele andou junto de Yvonne, numa relação de parceria e irmandade. Foi ele um dos que, como vimos, ajudou a letrar “Tiê”, o pássaro que a menina ganhou na infância. Foi este primo também quem assinou, por algum tempo, as composições da sambista: “eu fazia as músicas escondidas e dava para o Fuleiro, e ele apresentava como sendo dele” (Lara, 1978 *apud* Santos, 2010, p. 41). Isto evidencia um dos percalços pelos quais ela passou: ser mulher no universo do samba que, embora seja um espaço em sua origem negro, era/é também um espaço masculino. O que se nota é que Yvonne cria muitos mecanismos para estar e ter as suas composições no mundo do samba. Mecanismos que possibilitaram que suas letras e melodias ganhassem a boca do povo, o que imaginamos ser um dos maiores encantos para o artista: ouvir e perceber a sua arte sendo sentida pelo outro; perceber sua produção atravessando uma gama plural de muitos sujeitos e tocar cada um deles de uma forma específica.

Neste contexto, a estratégia que ela usa é abrir mão da autoria e entregá-la a um homem. Entretanto, é preciso salientar que, ao evidenciar tais mecanismos, não queremos romantizar o percurso de Yvonne ou justificá-lo pelo viés da época, com um discurso raso pautado na meritocracia: “foi difícil no início, mas, com garra, ela consolidou a carreira”.

Observar atentamente todo o trajeto percorrido na vida e no universo do samba por Dona Ivone e, neste caminho, considerar suas grandes composições e parcerias arrebatadoras, deixa latente que a força de sua figura é primordial para se pensar a consolidação do samba como elemento fundamental na construção da identidade brasileira moderna. Figura esta que, ao escrever e vocalizar versos que cantam a memória e a ancestralidade, tece no seio do imaginário brasileiro “uma condição de pertencimento” (Brennan, 1990 *apud* Hall, 2002, p. 58) que é, desde o período escravocrata, negado à

população negra, seja através da desvalorização de sua cultura, seja pelo não reconhecimento de seus saberes.

A partir das reminiscências escritas/cantadas, quer dizer, a partir da letra e da voz de Dona Ivone, percebemos a importância de sua figura e de outras que foram/são pilares na perpetuação da cultura negro-brasileira e que passam por um contínuo processo de apagamento social, como é o caso da Vovó Maria Joana Rezadeira, um dos mitos de Madureira, pertencente ao núcleo do jongo, que será evocada, por exemplo, na canção “Festa de Santo Antônio” (Mangueira, 1976, faixa 06):

Santo Antônio, Santo Antônio
Deu uma festa pra Oxalá
Convidou vovó Maria
Pra ladainha rezar

Quer dizer, Vovó Maria também é um desses muitos elos que, ao se conectarem, formam a identidade brasileira. Ou seja, não há identidade nacional que não passe por Dona Ivone; que não passe por Vovó Maria. Assim sendo, o que mobiliza este trabalho é o desejo de cooperar para uma reflexão e reescrita da narrativa acerca da cultura brasileira, trazendo, a partir das canções de Dona Ivone Lara, um resgate da memória e da ancestralidade e tendo o corpo feminino negro como peça essencial para se pensar a identidade nacional, apontando uma outra possibilidade historiográfica. Uma historiografia que traga outras histórias sobre o negro no Brasil, longe de todo estereótipo construído ao longo dos séculos acerca deste corpo. Fazer o caminho inverso da representação em que a “mulher negra, naturalmente, é cozinheira, faxineira, servente, trocadora de ônibus ou prostituta. Basta a gente ler jornal, ouvir rádio e ver televisão” (Gonzalez, 2020, p. 78). Esta é a representação que está fincada no imaginário da sociedade brasileira, e é desta maneira “que se cria

uma única história: mostre um povo como uma coisa, como somente uma coisa, repetidamente, e será o que eles se tornarão” (Adichie, 2019, p. 3). Por isso, é comum que os brasileiros, ao pensarem na mulher negra, imaginem-na em um lugar de subserviência, porque é este lugar que ela, reiteradas vezes, ocupou e ocupa nos meios difusores da cultura nacional. Daí entendemos a essencialidade da figura de Dona Ivone Lara, posto que ela inverte abruptamente essa lógica cultural de poder e desloca seu corpo que há muito quiseram fixar “como somente uma coisa”.

Ela é capaz de inverter esta lógica e de se inserir em uma tradição do cancionero popular muito evocada pelo povo – este que é fundamentalmente importante para se pensar as identidades –; um elo nacional que animaliza o povo pode ser chamado de qualquer coisa, menos elo. É o caso, por exemplo, do próprio “Tiê” que se finca numa tradição da canção dedicada a pássaros. Atravessando o Sabiá, evocado pelo eu-lírico de Gonçalves Dias, o Albatroz, importado por Castro Alves, e chegando até a “Asa Branca” e o “Assum Preto”, cantados por Luiz Gonzaga, e o Carcará de João de Vale. Os pássaros canoros povoam o imaginário popular e poético do brasileiro, dando voz a diagnósticos e a metáforas do Brasil. Dentre eles temos também as chamadas aves de agouro: “Toda noite no sertão / Canta o João Corta-Pau / A coruja, a mãe da lua / A peitica e o bacurau”, como registrou Luiz Gonzaga (1952, faixa 6). Essas aves vão representar diferentes sentidos dentro dos versos de um poema ou de uma canção. O Sabiá cantado por Gonzaga, por exemplo, é evocado pelo sujeito cancional numa tentativa de aliviar a angústia causada pela ausência de seu bem; o Sabiá, com seu canto que lembra o som da flauta, popularizou-se como uma ave que canta o amor, a primavera, ou seja, anuncia novos começos e é isso que essa voz da canção busca: preencher “o coração vazio” com o amor que a ave encontrará. Já o Tiê de Dona Ivone Lara é o próprio objeto amado, ela canta o amor

ao cantar a ave, por isso percebemos o tom vibrante que se solidifica com a melodia:

Representava pra mim
Carinho, amor e paixão
Mas o ingrato do Tiê
Desprezou meu coração (Lara, 1974, faixa 1)

Como aponta Santos (2010, p. 31), “Tiê” é um samba que se constrói mais na melodia que em letra e faz lembrar, principalmente quando entra o coro e a batucada, da “sonoridade de música de terreiro”. Parece-nos que, justamente, pela prevalência da melodia que a cancionista imprime com mais força sua subjetividade e resgata do passado esse pássaro que tanto significou para voz que fala por trás da voz que canta. Isso porque o texto pluraliza uma vivência, enquanto a melodia asingulariza (Tatit, 1996). A narração de uma vivência é boa quando a cancionista alcança o ouvinte por meio da melodia, afinal, é ela que fica quando a letra nos foge à mente. Para o autor:

Ao texto cabe apenas circunscrever a temática que nem sempre está diretamente relacionada com os fatos. Cabe a ele criar o acontecimento, selecionando unicamente o que é possível desenvolver nos limites da canção. (...) Cada fragmento melódico elaborado delimita uma área e os pontos de acento que nortearão o processo de seleção linguística. Não precisa falar muito. Basta ser exato e pertinente na conformação do texto, que a força da experiência já está melodicamente assegurada. Não importa tanto o que aconteceu mas como aquilo que aconteceu foi sentido. (...) Tudo só será dito com a melodia (Tatit, 1996, p. 19-20).

É preciso lembrar que esta melodia que consolida a subjetividade da canção é capaz de ativar memórias também. Quando, em sua performance, a voz da canção convoca o cavaco – o mesmo cavaco

que ora é citado em versos, ora sobressai na materialização da melodia – para conduzir melodicamente a canção, iniciamos a relação que estabelecemos entre o que estamos ouvindo e as músicas de terreiro ditas acima. A cancionista inicia cantando o samba à capela já numa convocação ao seu “passarinho estimado”. Junto ao chamamento, e já com a batucada, deparamo-nos com a expressão “óia lá, oxá”, que faz referência a sua avó materna, Sabina, ex-escravizada que veio de Angola, que também faz parte do elo para pensar as identidades que atravessam a nossa nação. A expressão dita acima era usada pela mais velha como forma de reprovação de algum ato/comportamento. Uma canção toda em língua portuguesa, mas que insere uma expressão de origem africana, como acontece em outros samba de Dona Ivone, como em “Axé de Ianga”. A confirmação sobre a quem pertence a expressão só aparece na última estrofe, no qual o eu da canção evoca diretamente a sua avó: “Bem que vovó me dizia, criança / Óia lá toma cuidado”. Segundo Dona Ivone, sua vó “usava muito dialeto, eu não cheguei a aprender porque fui logo pro colégio interno” (Santos, 2010, p. 32). Vemos, assim, um rompimento no memoricídio (Paz, 2019), porque embora tenha se construído toda uma política de morte do corpo negro por meio da morte de suas lembranças, este corpo se organizou e reorganizou suas memórias, mantendo-as vivas e, aqui, presentificadas por meio da canção.

A verdade é que esta expressão é carregada de memória afetiva, por isso, quando a voz cancional vocaliza esse verso, a linha entre passado e presente é apagada, tem-se ali aquele corpo feminino negro que traz também na sua voz a história de um passado, de um povo, de uma cultura, que, por mais que tenham tentado, não conseguiram exterminar de todo. Parece-nos que estamos diante do apego pelo que foi herdado dos mais velhos (Bâ, 2010). Dona Ivone disse ao tio, em uma das vezes que ele incorporou na sua prima, não conhecedora sobre a terra dele, a mesma terra da vó Sabina evocada, primeiramente, por

meio da expressão e, depois, diretamente, por isso pensamos e reafirmamos esse apego pelas palavras herdadas, que cantadas, além de se immortalizarem para sempre no tempo presente da canção, solidificam a ideia dita anteriormente: não há identidade brasileira sem considerar a memória, a subjetividade, a voz e o corpo sincopado do sujeito negro.

Na segunda estrofe, construímos uma cena enunciativa (Tatit, 1996) por causa da presença de alguns dêiticos, como o pronome oblíquo *me*, o possessivo *meus* e o demonstrativo *esta*, “são eles que ao serem pronunciados, entram em fase com a raiz entoativa da melodia, presentificando o tempo e o espaço da voz que canta” (Tatit, 1996, p. 21). É dizer que, além de nos lembrar que há uma outra voz por traz dessa voz que evoca seu pássaro, presentifica também o espaço dessa memória: a infância de Dona Ivone. Vemos, ainda, “Guardei na lembrança esta recordação”, termos que nos remetem completamente à discussão sobre memória e, ao que parece, este pássaro, além de tê-la inspirado, é um elemento que acionava memórias de sua infância.

Há também o processo de passionalização, a extensão das vogais no momento da performance, como se verifica em: “passarinho esti-maaaado / Que me deu inspiração”, momento no qual tem espaço o eu-lírico amoroso (Tatit, 1996), que se confirma no próprio texto quando a cancionista confessa que o pássaro “Representava pra mim / Carinho, amor e paixão”. É justamente este estado passional que gera esses prolongamentos vocálicos:

A tensão de emissão mais aguda e prolongada das notas convida o ouvinte a uma inação. Sugere, antes, uma vivência introspectiva de seu estado. Daqui nasce a paixão que, em geral, já vem relacionada na narrativa do texto. Por isso, a passionalização melódica é um campo sonoro propício às tensões ocasionadas pela desunião

amorosa ou pelo sentimento de falta de um objeto de desejo (Tatit, 1996, p. 23).

Este sentimento de falta é descrito na narrativa, quando o eu-poético qualifica Tiê como um pássaro ingrato que desprezou seu coração. Não houve reciprocidade entre a cancionista e seu objeto amado. Para construir esta imagem de desprezo, constrói-se uma comparação entre a estrela que corre atrás da Lua e o sujeito da canção que corre atrás do pássaro.

Desde o início da canção, a personagem principal desta narrativa é construída de maneira humanizada, primeiro porque o próprio fato de cantar a memória que se ambienta em sua infância gera a sensação de identidade. Isto porque “a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si” (Pollak, 1992 p. 5). Segundo, porque como vimos ela passa por alguns reveses da vida, o maior deles, sem dúvidas é a capacidade de amar algo. Nada nos humaniza mais que nossa capacidade de amar. Essa experiência do amor, roubada pela modernidade, Dona Ivone cantou ao longo de toda a sua trajetória de vida e obra.

Desse modo, Dona Ivone Lara produz o eco de tantas outras, de tantos outros, representa parte de uma teia de sujeitas-mulheres-negras (Evaristo, 2005), que não sabemos onde começa e que continua sendo construída até hoje: vó Sabina não foi o início e Dona Ivone não foi o fim. Uma teia inquebrável de mulheres negras sem as quais não se pode pensar identidade nacional. O sussurro, o som, a fala, a voz: são ecos fincados em nossas memórias. E, aqui, Dona Ivone Lara escreve e canta porque a memória existe.

RECEBIDO: 29/09/2023

APROVADO: 24/01/2024

REFERÊNCIAS:

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo da história única*. Trad. Julia Romeu São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ALBUQUERQUE, Wlamira R. de; FRAGA, Walter filho. *Uma história do negro no Brasil*. Salvador: Centro de Estudos Afro-Centrais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.
- BÂ, Amadou Hampaté. A tradição vida. In: KI-ZERBO, Joseph. *História geral da África I: metodologia e pré-história da África*. Brasília: Unesco, 2010. p. 167-212.
- BURNS, Mila. *Nasci para sonhar e cantar Dona Ivone Lara: a mulher do samba*. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- CARNEIRO, Aparecida Sueli. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. 2005. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- CARNEIRO, Sueli. *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2011.
- DEALTRY, Giovanna. *No fio da navalha: visões da malandragem na literatura e no samba*. Rio de Janeiro: Casa Palavra, 2009.
- DELEGADO Chico Palha. Compositores: Tio Hélio e Nilton Campolino. Intérprete: Zeca Pagodinho. In: *ÁGUA da minha sede*. Intérprete: Zeca Pagodinho. Rio de Janeiro: Universal Music, 2000. 1 CD, faixa 03.
- EVARISTO, Conceição. Da representação à autoapresentação da Mulher Negra na Literatura Brasileira. *Revista Palmares*, 2005.
- GONZAGA, Luiz. *A história do nordeste na voz de Luiz Gonzaga* [LP]. RCA Victor, 1956.
- GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LARA, Dona Ivone. *Quem samba fica? Fica*. [LP]. Odeon, 1974.
- LARA, Dona Ivone. *Sorriso negro* [LP]. WEA, 1981.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. *Dicionário da história social do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

MANGUEIRA, Xangô da. *Chão da Mangueira* (LP). Tapeçar, 1976.

PAZ, Francisco Phelipe Cunha. Memória, a flecha que rasura o tempo: reflexões contacoloniais desde uma filosofia africana e a recuperação das memórias usurpadas pelo colonialismo. *Problemata: R. Intern. Fil.* v. 10. n. 2, 2019, p. 147-166. Disponível em: ISSN 2236-8612 doi: <http://dx.doi.org/10.7443/problemata.v10i2.49127>. Acesso em agosto. 2023.

POLLAK, Michael. *Memória e identidade social*. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

RIBEIRO, Djamilá. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento/Justificando, 2017.

SANTOS, Katia. *Ivone Lara a dona da melodia*. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2010.

SIMAS, Luiz Antonio. *Dos arredores da praça onze aos terreiros de osvaldo cruz: uma cidade de pequenas áfricas*. Z Cultural. 2016. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/dos-arredores-da-praca-onze-aos-terreiros-de-oswaldo-cruz-uma-cidade-de-pequenas-africanas/>. Acesso em: nov. 2023.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TATIT, Luiz. Dicção do Cancionista. In: TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canção no Brasil*. São Paulo: Endusp, 1996. p. 09-28.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular um tema em debate*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

WERNECK, Jurema Pinto. *O samba segundo as Ialodês: Mulheres negras e a cultura midiática*. Orientadora: Liv Rebecca Sovik. 2007. Tese (Doutorado em comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.

WISNIK, José Miguel. A república musical modernista. In: ANDRADE, Gênese. *Modernismos 1922-2022*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. p. 170-195.

MINICURRÍCULO

LEONARDO DAVINO DE OLIVEIRA é doutor em Literatura Comparada e professor Associado de Literatura Brasileira na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Procientista UERJ/FAPERJ. Desenvolve pesquisa sobre poesia e vocoperformance. Coordena o Laboratório de Estudos de Poesia e Vocoperformance. É autor dos livros *Canção: a musa híbrida de Caetano Veloso* (2012); *De Musas e Sereias: a presença dos seres que cantam a poesia* (2021); *Domingou apandemia* (2022); e *Do poema à canção: a vocoperformance* (2023).

MARIA VERÔNICA DA SILVA é professora, especialista e mestra em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Integra a coordenação do LetrasPretas, projeto vinculado à UERJ, que tem como objetivo estudar a produção intelectual e cultural de mulheres negras. É bolsista Proatec – núcleo de produção textual e radiofônica, uma parceria com o Centro de Tecnologia Educacional/Rádio UERJ, responsável pela elaboração e revisão dos roteiros do podcast.

**“O esforço é grande e o homem é pequeno”:
Cleonice Berardinelli e a gênese dos estudos
pessoanos no Brasil**

*“O esforço é grande e o homem é pequeno”: Cleonice
Berardinelli and the genesis of Brazilian researchs on
Fernando Pessoa*

Rodrigo Xavier

Universidade Federal do Rio de Janeiro

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2024.nEsp.a1287>

RESUMO

Cleonice Berardinelli se notabilizou pelo pioneirismo na investigação do espólio de Fernando Pessoa e a inauguração do estudo sistemático da obra do poeta no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Fernando Pessoa; Cleonice Berardinelli; Pessoa no Brasil

ABSTRACT

Cleonice Berardinelli is renowned for her pioneering work in the investigation of Fernando Pessoa's archives and the inauguration of the systematic research on his poetry in Brazil.

KEYWORDS: Fernando Pessoa; Cleonice Berardinelli; Pessoa in Brazil

E a Cruz ao alto diz que o que me há na alma
E faz a febre em mim de navegar
Só encontrará de Deus na eterna calma
O porto sempre por achar (PESSOA, 1993, p. 49).

Ao escolher o título deste breve capítulo, remeto-me à *Mensagem*, um dos textos mais estudados e comentados por Cleonice Berardinelli. Foi ela quem preparou, organizou e apresentou rigorosamente uma edição brasileira de *Mensagem*, que teve por texto-base uma versão “corrigida pelo punho do poeta”, aquela em que vemos as marginais laterais manuscritas de Fernando Pessoa colocarem *in dubio* o seu próprio texto. Essa escolha é o mais claro índice que aponta para o cuidado e o interesse demonstrados pela autora para com a gênese do poema, assim como o tinham feito, antes dela, José Augusto Seabra e Maria Aliete Galhoz, na edição de 1993, e, mais recentemente, com requintes de arqueologia, Jerónimo Pizarro, Rui Souza, Carlos Pittella e Nicolás Barbosa, escavando *Mensagem* desde seu “primeiro aviso” (2020).

Embora não se trate aqui de repensar a edição de *Mensagem*, o mote do título é inspirado no primeiro verso de “Padrão”, terceiro poema de *Mar Português*, escrito por Pessoa em 13 de setembro de 1918 e publicado três vezes por ele, ainda em vida, antes de integrar definitivamente *Mensagem*: na *Contemporânea*, em 1922; em *Leitura para todos*, revista brasileira, em 1926; e no jornal *Revolução*, em 1933. A despeito das variações identificadas em cada uma das versões, o que me levou a convocar o verso para esta minha breve contribuição é a analogia que pode ser estabelecida entre a grandeza e a importância do navegador Diogo Cão, responsável por fincar o Padrão das navegações portuguesas, importante, portanto, não só para a história da expansão portuguesa no mundo, como também para o entendimento do espírito de um povo que se erigia em torno da missão de ir para além de seu horizonte, e Cleonice Berardinelli, responsável

por iniciar sistematicamente o estudo da obra de Fernando Pessoa no Brasil, em missão de diálogo literário transatlântico.

O verso inscrito em “Padrão” aponta, novamente por analogia, para outras duas imensas tarefas diante das quais o homem se vê tragicamente pequeno: de um lado, Fernando Pessoa, tomado de um espírito fáustico, labiríntica e desassossegadamente, esforça-se por deixar como legado uma obra múltipla na autoria, diversa na forma, na temática, infinita na possibilidade de cruzamentos e abordagens, uma literatura inteira; de outro, Cleonice Berardinelli lança-se nesse oceano de papéis avulsos e fragmentos, dedica-se a uma obra abissal e interminável, de quase impossível catalogação, a um tempo em que essa tarefa, quase uma espécie de maldição, a de se dedicar ao estudo de Fernando Pessoa, era uma novidade no Brasil e não chegava a ser lugar-comum mesmo no Portugal da década de 1950.

Antes mesmo de a obra de Fernando Pessoa começar a ser editada pela Ática, Berardinelli, ainda com 28 anos de idade, em 1944, teve seu primeiro encontro com Fernando Pessoa, quando o professor Thiers Martins Moreira lhe apresentou o poeta a partir da antologia de Adolfo Casais Monteiro, publicada pela Agir dois anos antes. Ele fora um dos pioneiros na recepção de Fernando Pessoa no Brasil (Blanco, 2016, p. 401), e 1944 é, não coincidentemente creio, o ano de publicação de *Poetas Novos de Portugal*, antologia em que Cecília Meireles também “apresentava” o poeta em contexto editorial brasileiro.

Entre o primeiro encontro com o poeta e a defesa da tese de livre-docência defendida na Universidade do Brasil – hoje Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) –, foram 13 anos de leitura do poeta e preparação dos estudos inaugurais. E foi esse o primeiro grande passo para que ela, num futuro não tão distante, figurasse no seletivo e distinto grupo de estrangeiros reconhecidamente especialistas na obra de Fernando Pessoa.

Segunda tese sobre Pessoa defendida no mundo, atrás apenas do livro do português Jacinto do Prado Coelho, intitulada *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa* (1949) – texto incontornável – o trabalho de Cleonice ainda guarda aspectos desconhecidos mesmo para os que se dedicam ao estudo do poeta. Não tendo sido publicada, parte da tese fora transformada em ensaios, publicados juntamente com tantos outros textos da autora sobre Pessoa ao longo de 57 anos.

As suas publicações em torno de Pessoa até a primeira década dos anos 2000 estão catalogadas na *Pessoana* de José Blanco, que considera o repertório da brasileira de fulcral importância “para a compreensão do fenómeno poético pessoano” (Blanco, 2016, p. 401). A bibliografia editada por Blanco em 2008 na *Pessoana* conta com 62 entradas, colocando a brasileira entre os “dez ensaístas mais prolíferos” da obra pessoana no mundo, em uma lista liderada, àquela data, por João Gaspar Simões (142 entradas), seguido de Eduardo Lourenço (91 entradas) e Teresa Rita Lopes (83 entradas). Em 2004 a autora reuniu os estudos sobre Fernando Pessoa em um volume publicado no Brasil sob o título de *Fernando Pessoa: Outra vez te revejo...*

Sigo aqui uma cronologia que vai até 1960, pois quero enfatizar o momento de concepção da tese. Entre 1957 e 1960, há quatro textos publicados por ela sobre a poesia de Pessoa.

O primeiro, de 1957, é sobre *Mensagem*, poema que futuramente seria editado por ela no Brasil, e o qual Berardinelli afirmava ser “a mais portuguesa das obras de Fernando Pessoa” (Blanco, 2014, p. 119). É fato curioso *Mensagem* não ser um texto integralmente trabalhado na tese.

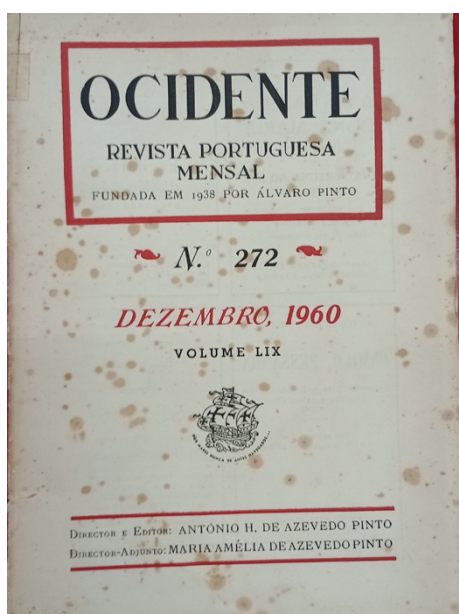
O texto de 1958 aparece na antologia poética de Mário de Sá-Carneiro organizada por ela, publicada pela Agir. Trata-se de um ensaio que aborda as relações pessoais e literárias de Sá-Carneiro e Pessoa.

Esse texto rendeu uma nota de João Gaspar Simões, no texto intitulado “Indícios de Sá-Carneiro”, publicado no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* de 23 de novembro daquele ano. Nele, Simões diz que a brasileira teria cometido equívocos anacrônicos ao incluir o “supra-realismo de André Breton entre as mensagens europeias que os de Orpheu queriam comunicar à nação portuguesa” (SIMÕES, 1958, s/p). Importante essa primeira intervenção a partir da leitura de um português, entretanto, o argumento de Simões poderia ser rebatido de várias maneiras, inclusive porque há características – introjetadas e divulgadas pelo Surrealismo como escola – já presentes em autores do século XIX, como Cesário Verde e Camilo Pessanha.

O texto de 1959 é um artigo publicado em uma separata da revista brasileira *Ibérica*, originalmente subcapítulo de sua tese, intitulado “Observações sobre a língua poética de Fernando Pessoa”

Em 1960, um outro subcapítulo da tese é publicado, agora integralmente, sob o título “A presença da ausência em Fernando Pessoa”, no número 272 de *Ocidente – Revista Portuguesa Mensal*, fundada em 1938 por Álvaro Pinto, reconhecido editor de revistas literárias em Portugal, e também no Brasil. Fundador da revista *A Águia* (1910), foi um dos criadores da *Renascença Portuguesa*, e editor, juntamente com Tasso da Silveira, de *Terra de Sol* (1924-1925), revista modernista brasileira que contou com colaboração de autores portugueses. Além disso, Álvaro Pinto trocou correspondências com Fernando Pessoa entre os anos 1912 e 1914, cartas que em 1944 foram publicadas na mesma revista *Ocidente*, que 16 anos mais tarde apresentaria o seu texto sobre o poeta.

Fig. 1 – Capa da revista *Ocidente* (1960)



Fonte: espólio da autora.

Cogitamos, pois, distanciados do contexto, que, defendida a tese – se considerarmos, no mínimo, o ineditismo dela para o Brasil –, viria a autora publicá-la. Não foi o que ocorreu. O motivo principal consistiria numa postura autocrítica da autora, que detectara suposta obsolescência na metodologia utilizada para a análise do corpus. Àquela altura (fins da década de 1950), a escola estilística espanhola (formada pela tríade, Dámaso Alonso, Amado Alonso e Carlos Bousoño) cedia espaço à “crescente influência do estruturalismo francês, que logo viria a dominar as análises literárias na década de 1960” (PITTELLA, 2016, p. 157). Ela, então, optaria por desmembrá-la futuramente em textos avulsos, publicados entre 1965 e 1999.

Pode ter havido, quem sabe, alguma influência das críticas de Jacinto do Prado do Coelho, apresentadas na segunda edição de sua *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*, de 1961, em que se destacam dois pontos principais: “1) a justificação da dicotomia matéria-forma empregada por Berardinelli e 2) a aplicabilidade da expressão ‘febre de Além’ para representar o cerne espiritual da poesia pesso-

ana” (PITTELLA, 2016, p. 159). Poderia debruçar-me sobre a questão com Jacinto do Prado Coelho, entretanto, seria mais um exercício de análise desses argumentos para a defesa da tese de Cleonice do que um trabalho de indicação da importância da segunda tese para a recepção de Fernando Pessoa no Brasil, que, a meu ver, pode ser sustentada por outros aspectos, a despeito da crítica, afinal, cabe também à crítica discordar.

Vamos a eles: um primeiro é, para além do pioneirismo, o seu protagonismo, pois ela escreveu e defendeu “um dos primeiros trabalhos de livre-docência de mulheres no Brasil” (PITTELLA, 2016, p. 160), o que, em si, já não é pouca coisa; um segundo, e arrisco-me dizer o mais importante, não recorre demasiado à teoria e à crítica, ainda que já demonstre incontestável erudição. Ela vai aos poemas, parte de Pessoa, e isso confere à tese um caráter de vanguarda sobre a própria crítica, que talvez tenha tardado em reconhecer que o poeta, lúcido e atento à crise da linguagem que marcava o seu tempo, escreveu, sim, para o seu tempo, mas não só, porque parece ter intuído que era preciso também deixar portas a serem abertas no futuro. Não fosse isso, talvez ele não se tivesse dedicado tanto a também escrever teoria estética e crítica literária.

O segundo: Cleonice Berardinelli pensa com Pessoa, e não sobre Pessoa, o que me remete imediatamente ao texto do historiador norte-americano, Carl E. Schorske, *Thinking with History*, publicado em 1998, e analisa poemas ainda pouco estudados, estabelecendo uma profunda e alargada leitura de temas até hoje fulcrais da poética pessoana, a saber: o sonho, a solidão, o desassossego, o mistério do mundo, uma ideia de morte, a angústia metafísica, a busca do “eu”, a abulia, o cansaço, o tédio, o silêncio, e o mais sintetizador dos temas, do ponto de vista de um olhar universal e moderno sobre Pessoa, a presença na ausência; um terceiro, e não menos importante, a aplicação de um método quantitativo-qualitativo, que a

permitiu analisar, de uma perspectiva fundo-forma, os poemas pessoanos. Ressalta-se que naquele momento a autora ainda não havia tido contato com os testemunhos originais, o que só vai acontecer em 1959, depois da tese já defendida, ano em que ela recebe bolsa do Real Gabinete Português de Leitura para a sua investigação. O fato é inclusive noticiado em 22 de fevereiro daquele ano pelo periódico *Tribuna da Imprensa*, o que, sobretudo, no caso Pessoa, faz, como bem se sabe, toda a diferença.

Fig. 2 – *Tribuna da Imprensa* - 21-22 de fevereiro de 1959.



Fonte: (*Tribuna da Imprensa*, 1959, p. 10 – Hemeroteca Digital FBN https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083_01&pesq=Cleonice%20Berardinelli&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=44468).

Poesia e Poética de Fernando Pessoa, de Cleonice Berardinelli, tem 362 páginas e está dividida em duas grandes seções. A primeira, “Temas e Constantes”, com 04 capítulos: “A febre de Além”; “As raízes do desassossego”; “A fuga do real”; “Nada vale a pena”. A segunda seção, “Língua e Estilo”, com 03 capítulos: “Linguagem”; “Processo poéticos”; “Ritmo e Metro”.

Abre-se com um belíssimo e instigante poema de Goethe, que será retomado na conclusão pela autora e que merece atenção em outra oportunidade. Como já mencionado, a opção de Cleonice se deu pelo desmembramento dos textos da tese. Contudo, há partes que não foram publicadas ou pontos de força que foram descortinados por ela na tese e que, de alguma maneira, foram descontinuados, ao menos, do ponto de vista direto. Vários desses pontos mereceriam destaque, mas, por questão de concisão, apresento apenas um aspecto que é invariavelmente plural e complexo: a busca do “eu” que compreende, conseqüentemente, a dessubjetivação, por intermédio de um mecanismo que a crítica denominará “a presença da ausência”. Nestes estão implicados, em uma relação centrífuga e centrípeta, ao mesmo tempo, outros temas também presentes na tese (alguns destes nomeadamente presentes nos textos de Pessoa): o mistério do mundo; a febre de Além; a angústia metafísica; a ideia de morte; as raízes do Desassossego.

Fig. 3 – Trecho da tese contendo o poema de Álvaro de Campos – “Os antigos invocavam as Musas”. 03-01-1935

"Quantas vêzes me tenho debruçado
Sôbre o poço que me suponho
E balido "Ah!" para ouvir um eco,
E não tenho ouvido mais que o visto -
O vago alvor..." (80).

Nesta busca de si mesmo, são três as atitudes de Pessoa: numa, é o analista lúcido que se afirma ou nega, que se exalta ou apouca, de olhos bem abertos para a vida; noutra, uma névoa de sonho, de semi-consciência, cerra-lhe as pálpebras, tira a nitidez dos contornos; na terceira, o que êle busca no próprio ser é o seu sentido transcendente.

Fonte: espólio da autora.

Ainda que a tese de Prado Coelho apresente a questão do heteronimismo, em Berardinelli percebe-se que alguns desses pontos de força que giram em torno de uma questão ontológica central, e que ainda é motivo de inquietação por parte de quem se atreve na aventura, compõem uma certa dinâmica, que, afinal, foi de alguma maneira estudada por muitos críticos em anos mais recentes, à qual ela não retornou sistematicamente, ainda que estivesse tudo lá, em 1958.

Essa dinâmica pode ser entendida como uma gênese problematizadora do que se denominaria no futuro “desassossego pessoano”, não só aquele presente nos fragmentos do “livro”, mas perceptível também como um *ethos* poético, pois vemos esse “desassossego” presente em outros textos, como nos fragmentos do *Fausto*. Proponho apenas um exercício, na certeza do falhanço de chegar a algum lugar.

É possível perceber na leitura da tese que os pontos de força que são organizados pela autora, de maneira esquemática, em capítulos, constituem peças de um tal mecanismo, que tem em seu eixo o heteronimismo, gerando, ao mesmo tempo, uma força centrífuga e centrípeta, porque, para indagar o “eu”, para problematizar o “eu”, é preciso que se saia, que se gire essa roda, que se deite fora o que está no centro, para que, posteriormente, se faça o movimento inverso, que aparentemente não resultará em sucesso de reintegração. Esse “eu” buscado nunca se reconstituirá, senão pela transfiguração, pela produção de outras presenças “blasfemas”, como referiu o Prof. Paulo de Medeiros.

Na busca do “eu”, está implicado que se tenha acesso ao mistério do mundo, através de um outro tema da tese que é “o vício de pensar”. Como o mistério – que podemos chamar aqui de Deus, com todas as “aspas” – é insondável, incomunicável, incompreensível, a única atitude encontrada para tentar pensar como se opera a continuidade dessa busca, é justamente recorrendo ao silêncio:

Fig. 4 – Trecho da tese contendo o poema do Fausto: “Todo o mundo de seres e relações”. c. 1913

" O mistério do mundo,
O íntimo, horroroso, desolado,
Verdadeiro mistério da existência,
Consiste em haver êsse mistério." (26).

Para um ser essencialmente pensante, como Pessoa, sempre a inquirir e a propor soluções, cuja poesia segue frequentemente a marcha ondulatória da reflexão, a aceitação do mistério é a própria negação. Pois que é o mistério, senão o que se não capta pela inteligência? Talvez por isso se acompanhe de silêncio - negação do som - e de noite - negação da luz:

Fonte: espólio da autora.

De outro lado, na já célebre “Febre de Além”, percebo a possibilidade de pensarmos uma aproximação com a sensação consubstanciada pela *Sehnsucht* romântica, um anseio pelo infinito, o anelo, de alguma maneira evocando as imagens do sonho, da névoa, que leva essas vozes líricas a uma repetição, ao perene tender a, à angústia metafísica cujo resultado é outro conjunto de temas presentes na tese: tédio, abulia, cansaço e solidão, sensações que culminam na ideia de morte, de aniquilamento, no *mäelstrom*, no abismo.

Fig. 5 - Trecho Poema de Álvaro de Campos. “Esta velha angústia”. 16-6-1934.

“Esta velha angústia,
Esta angústia que trago há séculos em mim,
Transbordou da vasilha,
Em lágrimas, em grandes imaginações,
Em sonhos em estilo de pesadelo sem terror,
Em grandes emoções súbitas sem sentido nenhum.

Fonte: espólio da autora.

Ainda não há conclusão razoável para a importância da tese de Cleonice Berardinelli, mas, neste exato momento, trabalha-se na sua edição crítica que, em breve, estará disponível a quem quiser se aventurar na primeira tentativa de síntese da obra de Fernando Pessoa feita fora dos limites de Portugal.

RECEBIDO: 24/11/2023

APROVADO: 24/01/2024

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Nicolás, PIZARRO, Jerónimo, PITTELLA, Carlos, et al., “Portugal, o primeiro aviso de Mensagem: 106 documentos inéditos” (2020). *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*. Brown

Digital Repository. Brown University Library. <https://doi.org/10.26300/djfd-kf82>.

BERARDINELLI, Cleonice. A presença da ausência em Fernando Pessoa (separata). *Ocidente*, vol. LIX, n. 272, p. 309- 377, 1960.

BERARDINELLI, Cleonice. Observações sobre a língua poética de Fernando Pessoa. *Ibérica*, n. 1, p. 101-114, 1959.

BERARDINELLI, Cleonice. *Fernando Pessoa: outra vez de revejo*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2004

BERARDINELLI, Cleonice. *Poesia e poética de Fernando Pessoa*. 1958. Tese (Doutorado de livre-docência) – Universidade do Brasil, Rio de Janeiro, 1958.

BLANCO, José. “Cleonice: pessoana centenária. Uma bibliografia”. In G. Santos & P. M. Oliveira (Eds.), *Genuína Fazendeira: Os frutíferos 100 anos de Cleonice Berardinelli* (pp. 401-422). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2016.

COELHO, Jacinto do Prado Coelho. *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*. Lisboa: Verbo, 1949.

MEIRELES, Cecília. *Poetas Novos de Portugal*. Rio de Janeiro: Editora Dois Mundos, 1944.

PESSOA, Fernando. *Mensagem – Poema esotéricos*. Edição de José Augusto Seabra. São Paulo: Scipione Cultural, 1993.

PITTELLA, Carlos. “A segunda tese: a importância da tese inédita de Cleonice Berardinelli para os estudos pessoanos.” In G. Santos & P. M. Oliveira (Eds.), *Genuína Fazendeira: Os frutíferos 100 anos de Cleonice Berardinelli* (pp. 157-171). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2016.

PROFESSORA brasileira vai examinar inéditos de Pessoa. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 21-22 fev. 1959. Seção Tablóide, p. 10. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083_01&pesq=Cleonice%20Berardinelli&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=44468 . Acesso em: 22 maio 2023.

SCHORSKE, Carl. E. *Thinking with History: Explorations in the Passage to Modernism*. Princeton: Princeton Legacy Library, 1998.

MINICURRÍCULO

RODRIGO XAVIER é Professor Associado do Departamento de Letras Vernáculas – UFRJ / Pesquisador FBN. Tem se dedicado a projetos de investigação em torno do espólio de Fernando Pessoa, com ênfase no diálogo entre teoria literária, filosofia e materialidades da literatura.

O moderno e suas configurações em poemas de Charles Baudelaire, Cesário Verde e Fernando Pessoa

*The modern and its configurations in poems by
Charles Baudelaire, Cesário Verde and Fernando Pessoa*

Izabel Margato

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2024.nEsp.a1288>

RESUMO

Num primeiro momento, este texto buscará apresentar as articulações existentes entre as categorias: novo, ruptura, tradição da ruptura, vanguarda e originalidade. A partir daí, serão examinadas as tensões entre o estético e o ideológico; o cosmopolitismo e o nacionalismo. Também serão retomadas as teorias de modernização e suas determinantes em relação à inserção do produto cultural no campo político e social; a estética da ruptura e sua articulação com o tempo histórico. Ao incidir sobre os modernismos e a identidade cultural de Portugal, serão analisados alguns segmentos que caracterizam o modernismo português. Manifestos modernistas, textos de intervenção e propostas estéticas.

PALAVRAS-CHAVE: Modernismo; Vanguarda; Identidade Cultural.

ABSTRACT

Initially, this text will seek to present the existing connections between the categories: new, rupture, tradition of rupture, avant-garde and originality. From there, the tensions between the aesthetic and the ideologi-

cal will be examined; cosmopolitanism and nationalism. Modernization theories and their determinants in relation to the insertion of the cultural product in the political and social field will also be revisited; the aesthetics of rupture and its articulation with historical time. By focusing on modernism and the cultural identity of Portugal, some segments that characterize Portuguese modernism will be analyzed. Modernist manifestos, intervention texts and aesthetic proposals.

KEYWORDS: Modernism; Vanguard; Cultural identity.

Felizmente, surgem de tempos a tempos justiceiros, críticos, amadores, curiosos que afirmam que não está tudo em Rafael, que não está tudo em Racine, que os *poetae minores* têm algo de bom, de sólido e delicioso; e, enfim, que, por tanto se amar a beleza geral, que é expressa pelos poetas e artistas clássicos, não deixa de ser um erro não ligar à beleza particular, à beleza de circunstância e à marca dos costumes (Baudelaire, 2006, p. 279).

As obras são, em geral, os primeiros interpretantes das obras. Elas o são sempre na indiferença e na impertinência anacrônicas de um deslocamento da história (Didi-Huberman, 2015, p. 203).

Para articular configurações (ou traços) modernos em textos de poetas situados em diferentes tempos e diferentes lugares, escolhi como ferramenta analítica, recolhida em textos teóricos do historiador da arte Georges Didi-Huberman, um instrumental que nasce de seu extenso trabalho sobre o conceito e a sobrevivência das imagens nas obras de arte. Para o historiador, o princípio fundamental e primeiro nasce do ato de olhar exigido pelas imagens: é preciso observar as imagens *com olhos de ver* e sem comprometer a sua liberdade de movimento, porque:

Elas são ao mesmo tempo movimentos e tempos, irrefreáveis e imprevisíveis. Elas migram pelo espaço e sobrevivem na história [...]. Elas se transformam e mudam de aspecto, voam por aqui

e por ali, aparecem e desaparecem alternadamente. Elas vivem suas ‘vidas’ por elas mesmas, e são essas mesmas ‘vidas’ que nos interessam e nos ‘olham’ muito mais do que as cascas de uma pele morta que podem deixar à nossa disposição (Didi-Huberman, 2018, p. 163).

Com essa primeira ferramenta teórica, foi possível voltar aos textos selecionados e neles encontrar a presença de imagens recorrentes que ultrapassam os limites de tempo e espaço, ora aparecendo como fulgurações em textos de autores de épocas passadas, ora sobrevivendo reconfiguradas em textos e na obra de outros autores em tempos e lugares distintos. Como disse Huberman (2018, p. 163), as “imagens migram pelo espaço e sobrevivem na história”. Buscando olhar de perto esse movimento de permanências recorrentes nos textos aqui escolhidos para análise, o primeiro traço (ou a primeira imagem) que salta aos olhos diz respeito à *Cidade Moderna*, isto é, um espaço insólito e repleto de múltiplas e diferentes imagens que, segundo Eduardo Lourenço, dão forma a “uma realidade histórica nova, cujo solo sobre que despontam é uma espécie de *lodo infame* que a alquimia dolorosa do Poeta deve *transfigurar em ouro*.” (Lourenço, 1974, p. 204).

Com a difusão dos novos signos que permitem ler a cidade moderna, o pintor, o poeta ou o deambulador comum passam a recolher e transfigurar (tal qual trapeiros) os segmentos heteróclitos que compõem o emaranhado de signos do tecido urbano. De acordo com Helena Buesco (2015, p. 11): “o tecido da cidade não se constrói pela sobreposição do homogêneo ao diferenciado, mas, pelo contrário, pela integração de estratos e fenômenos profundamente heterogêneos entre si”. Indo nessa direção, poderíamos recuperar também as palavras de Marx sobre as mudanças decorrentes da modernidade: “Tudo que é sólido desmancha no ar” (Marx; Engels, 2008, p.61), em

que nada mais é seguro, nada permanece igual na metamorfose veloz e incessante imposta pelos novos tempos.

Tentando perceber um pouco mais o que caracteriza esse tempo de mudanças ininterruptas, buscamos retomar a afirmação de Eduardo Lourenço sobre a modernidade que afeta o espaço urbano. Para ele a cidade moderna é uma realidade ambígua, composta, de um lado, por uma matriz de sofrimentos sem redenção e, de outro, pela excitante possibilidade de estar em contato com um “*fantástico cotidiano*, que seria o equivalente moderno dos lugares mágicos da poesia antiga.” (Lourenço, 1974, p. 205). Dentro dessa focalização, também poderíamos recuperar as palavras de Marshall Berman sobre o que caracteriza o habitante desse novo universo:

Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos (Berman, 1986, p. 15).

Dessa constelação de atributos, recolhemos o “*fantástico cotidiano*”, descrito por Eduardo Lourenço, pois é ele que vai compor a base da constelação de imagens novas que dão vida ao novo repertório da arte moderna. A retomada de alguns textos de Baudelaire permite aprofundar um pouco mais esse suporte teórico.

No início de *O pintor da vida moderna* (Baudelaire, 1988, p. 159), Baudelaire cria um sistema de oposição entre o clássico e o moderno; o antigo e o novo; o geral e o particular; o consagrado e o circunstancial. Esse sistema, que de início poderia parecer uma simples oposição provocante, vai-se transformar numa fenda indissolúvel; mais precisamente, vai-se transformar num divisor de águas que jamais poderá ser rasurado. Isso pode ser percebido quando Baudelaire estabelece uma estratégia operacional para pensar a arte moderna,

opondo obras de primeira e de segunda categorias a partir de um sistema de valores fora das coordenadas do pensamento até então assentes. Essa estratégia não só altera os antigos padrões e procedimentos próprios do fazer poético, como dá também a conhecer um *novo repertório*, mais condizente com o que poderia ser considerado arte moderna. Esse novo repertório – inusitado e, por isso, revolucionário – vai transformar o modo de ver as obras de arte, transformando também o modo de relacionar-se com elas. Em seus poemas e, nomeadamente, naqueles que compõem o livro *O Spleen de Paris* (Baudelaire, 2020), o poeta cria uma espécie de solo fecundo de onde brotarão os segmentos dessa realidade histórica nova composta por resíduos, arrancados do cotidiano das ruas das grandes cidades, que permitem aceder ao “imenso dicionário da vida moderna (que está) disseminado nas bibliotecas, nas pastas dos amadores e nas vitrines das lojas mais vulgares” (Baudelaire, 1988, p. 164). Munidos desse dicionário, o poeta/pintor procede “a uma dramatização sem tréguas das imagens que darão corpo à Modernidade” (Baudelaire, 1988, p. 166). O seu olhar está voltado para o presente, isto é, o presente agora marcado por uma “mudança incessante e veloz” (Baudelaire, 1988, p. 164), mas que contém também o passado: o passado, que já conserva o sabor de fantasma, porque recuperou, como imagem, a luz e o movimento da vida, que o transforma em presente (cf. Baudelaire, 1988, p. 161).

O “dicionário da vida moderna” possui também verbetes para imagens de episódios corriqueiros das ruas da cidade, tais como: os encontros bruscos na multidão (Baudelaire, 2020, p. 26); a insólita experiência do transeunte anônimo que atravessa a cidade (Baudelaire, 2020, p. 26); os resplandecentes cafés, recentemente abertos, no boulevard novo (Baudelaire, 2020, p. 58); o poeta que abre mão de suas insígnias (auréola) e opta por passear incógnito e ser apenas mais um habitante da cidade (Baudelaire, 2020, p. 100); a esgrima do

poeta em busca de suas imagens poéticas, ao mesmo tempo em que tenta esquivar-se do vertiginoso movimento das avenidas da cidade grande (Baudelaire, 1985, p. 319); as esplêndidas passantes que num encontro abrupto transformam o transeunte desprevenido em uma espécie de basbaque (Baudelaire, 1985, p. 345); as experiências de choque que o espetáculo da cidade oferece e inebria até o esquecimento e também a fragmentação do sujeito. Mas nesse imenso dicionário há também um lugar reservado para as imagens compostas pelas sobras, pelos escombros, ou seja, tudo aquilo que, por não acompanhar o novo ritmo incessante da grande cidade, fica de fora; às vezes fica mesmo ao lado das novas construções, como restos, ou melhor, como entulhos, que se acumulam ao redor do reluzente e novo café que se inaugura e aparecem, como imagem, no poema “Os olhos dos pobres”, do livro *Spleen de Paris* (Baudelaire, 2020, p. 58).

À noite, um tanto cansada, você quis se sentar num novo café, na esquina do novo bulevar, ainda muito cheio de entulho e exibindo já seus esplendores inacabados.

[...]

Bem em frente de nós, na calçada, estava plantado um homem de bem, de uns quarenta anos, de rosto cansado, barba grisalha, tendo numa das mãos um menino e sobre o outro braço um pequeno ser ainda muito frágil para andar. Ele cumpria o papel de uma babá e trazia seus filhos para tomar o ar da noite. Todos em farrapos. Esses três rostos estavam extremamente sérios e seus seis olhos contemplavam fixamente o novo café com igual admiração, mas, naturalmente, com as nuances devidas às idades.

Os olhos do pai diziam: ‘Que beleza! Que beleza! Dir-se-ia que todo o ouro do pobre mundo fora posto nessas paredes.’ Os olhos do menino: ‘Que beleza! Que beleza! Mas é uma casa onde só podem entrar pessoas que não são como nós!’ Quanto aos olhos do menor, eles estavam fascinados demais para exprimirem outra coisa senão uma alegria estúpida e profunda (Baudelaire, 2020, p. 58-59).

É possível ver nesse poema em prosa de Baudelaire um entrecruzamento de imagens: por um lado, aquelas que estão contidas na representação do novo café, recém-construído, com todo brilho, no novo bulevar também recentemente inaugurado, e aquelas que também registram a atmosfera inebriante da modernidade, mas evidenciando também o seu outro lado, isto é, o lado onde se avolumam as sobras das belas construções; a representação das vidas daqueles que não conseguiram acertar o passo no ritmo veloz das grandes transformações impostas pela modernidade. Nesse lado, ficam os excluídos, os invisíveis que estão fora do lugar em todos os lugares. Entretanto, essas imagens também compõem o “imenso dicionário da vida moderna” (Baudelaire, 1988, p. 165).

Voltando à questão que apresentamos como motivo deste texto, poderíamos dizer que essas imagens recolhidas e disseminadas por Baudelaire vão migrar para textos de diferentes tempos: elas se transformam, ou mudam de aspecto e voam, “voam por aqui e por ali, aparecem e desaparecem alternadamente” (Didi-Huberman, 2018, p. 163). Dentro dessa perspectiva, as imagens traçadas por Baudelaire voam, precisamente, para os versos de Cesário Verde e de Fernando Pessoa. Também estes poetas souberam fazer do luxo e do lixo das ruas a sua matéria poética – o seu assunto heroico.

Cesário Verde constrói um olhar deslumbrado com reconfigurações da passante criada por Baudelaire que agora perambulam pelas ruas de Lisboa com “real solenidade” e impondo “toilettes complicadas”. Essas mulheres distantes fazem parte da cena cambiante de uma Lisboa que se quer moderna:

Milady, é perigoso contemplá-la,
Quando passa aromática e normal,
Com seu tipo tão nobre e tão de sala,
Com seus gestos de neve e de metal (Verde, s. d., p. 36).

Entretanto, com seu olhar, duplamente atento, Cesário também vai recortar outras imagens femininas que atravessam as ruas da cidade. No poema “Num bairro moderno”, o eu-lírico – espécie de funcionário cansado – é surpreendido por uma figura feminina que atravessa a rua:

Dez horas da manhã; os transparentes
Matizam uma casa apalaçada;
Pelos jardins estancam-se as nascentes,
E fere a vista, com brancuras quentes,
A larga rua macadamizada.
[...]
E rota, pequenina, azafamada,
Notei de costas uma rapariga,
Que no xadrez marmóreo de uma escada,
Como um retalho de horta aglomerada,
Pousara, ajoelhando, a sua giga.
[...]
E eu, apesar do sol, examinei-a:
Pôs-se de pé; ressoam-lhe os tamancos;
E abre-se-lhe o algodão azul da meia,
Se ela se curva, esgadelhada, feia,
E pendurando os seus bracinhos brancos (Verde, s. d., p. 41).

Essa mulher não pode ser confundida com a passante dos versos de Baudelaire. Entretanto, se recuperarmos as palavras de Didi-Huberman, poderíamos ver também aqui a permanência de uma imagem que sobrevive e se reconfigura nas histórias que compõem os enredos da cidade moderna.

Em outro poema, o poeta com seu olhar também duplo e visionário recupera a imagem de uma outra imagem de mulher. Trata-se do poema “Humilhações”, onde o eu lírico esconde-se atrás de um cartaz do teatro para entrever a mulher “nervosa e vã” que o atrai

como a voragem. Mas esse “eu”, pobre e só, e com a roupa rota, não pode aproximar-se da mulher que o fascina. Ele se afasta, e ao sair, os seus olhos se deparam com outras existências que se avolumam à porta do teatro:

[...]

Saí; mas ao sair senti-me atropelar.

Era um municipal sobre um cavalo. A guarda

Espanca o povo. Irei-me; e eu, que detesto a farda,

Cresci com raiva contra o militar.

De súbito, fanhosa, infecta, rota, má,

Pôs-se na minha frente uma velhinha suja,

E disse-me, piscando os olhos de coruja:

- Meu bom senhor! Dá-me um cigarro? Dá?... (Verde, s. d., p. 34).

Estes versos também conformam o tracejado da modernidade portuguesa, pois muito embora ela pareça estar concentrada nas imagens brilhantes dos traçados geométricos, ela não poderá nunca ser homogênea nem linear, porque a Modernidade também é contraditória e excludente, fundamentalmente, porque ela está contida no movediço “emaranhado das existências humanas” que ora se dispersa, ora se avoluma mas que também deixa restos, escombros, como todas as sobras que se acumulam do lado de fora.

Também Fernando Pessoa – através do 1º. Álvaro de Campos – recolhe e transforma os traços do cotidiano em imagens eficazes da Modernidade. Ele também recolhe objetos, figuras anônimas, depositadas nas ruas ou em versos de outros tempos. O poeta articula sentidos, recupera a circunstância casual e cotidiana para transformá-la em imagens múltiplas que passam a invadir o nosso olhar, como também invadem e transformam o nosso repertório. Mas ao invadir e modificar o nosso olhar – o olhar com que víamos o mun-

do – transformam também os mecanismos que coordenam o nosso pensamento (cf. Didi-Huberman, 2017, p. 187). E isso também nos apaixona. Poderíamos afirmar, na esteira de Carl Einstein, que “essas imagens não nos apaixonariam como elas o fazem, se fossem eficazes somente sob o aspecto limitado de sua especificação histórica ou estilística.” (Einstein, ano *apud* Didi-Huberman, 2017, p. X.)

Elas nos apaixonam porque lutam, num conflito de formas contra formas que as mudanças temporais impõem às imagens. Para recuperar essa afirmação de forma mais precisa, recorro, mais uma vez, às palavras de Didi-Huberman, nomeadamente a um trecho em que analisa algumas afirmações do também historiador da arte Carl Einstein:

[trata-se da] história da arte como fato, isto é, saber a transformação temporal que cada obra impõe às outras. Pensar essas obras como uma luta, um conflito de formas contra formas, de ‘experiências óticas’, de ‘espaços inventados’ e de ‘figurações sempre reconfiguradas’ [onde] ‘Toda forma precisa é um assassinato de outras versões [...]’ (Didi-Huberman, 2015, p. 189).

Mais precisamente, esse tratamento de choque dado às imagens, segundo Didi-Huberman, é “um modo de *abrir* (as próprias imagens), isto é, de ferir e de revelar ao mesmo tempo um corpo de evidências” (Didi-Huberman, 2017, p 190). Trata-se de uma luta, um conflito de formas contra formas, onde percebemos também a “deambulação” de imagens de um texto para outro, migrando pelo espaço e sobrevivendo na história. Às vezes recuperando, ou mudando apenas alguns aspectos, outras vezes, reconfigurando posições e papéis.

Dando sequência a essa recuperação de traços, poderíamos dizer que, tanto nos versos de Cesário quanto nos de Álvaro de Campos, o eu que segue pelas ruas de Lisboa também já pode ser visto como um *anônimo* habitante da cidade. Mas que só será visto como um homem

evidentemente marcado pela cultura da modernidade no exato momento em que passar a conhecer uma nova manifestação de erotismo. Nos poemas de deambulações pela cidade, essa moderna forma de erotismo também já pode ser pressentida, pois a representação da cena amorosa é antes uma espécie de amor que não encontra paralelo nas formas consagradas pelo amor romântico. Mais precisamente, é o amor que surge da experiência com a multidão: um amor sem tempo, ou melhor, um amor marcado pela exiguidade do tempo de quem caminha apenas de passagem pela cidade. Designadamente oposto ao amor à *primeira vista*, esse novo erotismo vai circunscrever-se à *última vista* e consagrar o *nunca* como o “ápice do encontro” (Benjamin, 1989, p. 43). A negatividade dessa nova função no sujeito erótico não se confunde, entretanto, com “rebaixamento” ou com a expressão do “amor degradante”, apontados pela crítica feita pelos contemporâneos de Cesário Verde. Trata-se antes de uma outra forma de amor que Cesário foi intuindo ou recriando, como uma visão, a visão insólita de um erotismo que nasce da perplexidade diante de uma imagem fascinante, “algo mais próximo do choque com que um desejo imperioso acomete subitamente o solitário” (Benjamin, 1989, p. 43). Para Walter Benjamin, essa “aparição que fascina o poeta, longe de lhe ser subtraída pela multidão, só através desta lhe será entregue” (Benjamin, 1989, p. 109). Uma leitura capaz de destacar a positividade desta cena não era, na época, de fácil elaboração. O registro dessa moderna forma de erotismo vai ecoar e desdobrar-se, anos depois, nos primeiros versos de Álvaro de Campos, discípulo confesso de Cesário Verde.

Completamente vos possuo como a uma mulher bela que não se ama,
Que se encontra casualmente e se acha interessantíssima (Pessoa,
1972, p. 308).

Dando continuidade a essa recolha de imagens modernas que voam de um texto a outro, vamos encontrar um outro Eu construído

(ou reconstruído) por Cesário. Trata-se de um “poeta desempregado” que, por saber em que tempo vive, tem a consciência precisa do valor de mercadoria atribuído ao seu trabalho.

Eu hoje estou cruel, frenético, exigente;
Nem posso tolerar os livros mais bizarros,
Incrível! Já fumei três maços de cigarros
Consecutivamente.
[...]

O obstáculo estimula, torna-nos perversos;
Agora sinto-me eu cheio de raivas frias,
Por causa de um jornal me rejeitar, há dias,
Um folhetim de versos (Verde, s. d., p. 45).

Longe de terminar essa recolha de imagens que se reconfiguram diante do tempo, talvez seja importante acrescentarmos que este recorte do poema “Contrariedades” dá a ver a figura do poeta que nos versos de Cesário sofre um processo de reconfiguração. Esse processo de imagens em movimento, agora sofrendo mutações a cada poema, poderia ser lido como uma das expressões da fantasmagoria de uma cidade desejada e vislumbrada por Cesário? Provavelmente, sim. Mas ela também pode ser lida como mais uma das antecipações geniais do modernismo por Cesário Verde. Nesse sentido, a “poética do imprevisível”, inaugurada por Cesário, é muito mais *produtora* do que *reprodutora* de sentidos de realidade, onde a banalidade cotidiana, retida em seu olhar, já vem transfigurada pelo filtro da superposição de diferentes planos de percepção. É essa a “visão de artista” que mais tarde Fernando Pessoa designará como *Interseccionismo*. Do mesmo modo que com os diferentes Eus, surgidos inesperadamente a cada poema (outro traço que vai ser apontado como uma antecipação do movimento modernista), Cesário inaugura também

o princípio da desagregação ou fragmentação do eu que está na origem da famosa constelação heteronímica de Pessoa.

Entretanto há um traço moderno que talvez configure de forma mais acabada o universo do Modernismo que até aqui viemos mapeando. Trata-se da dispersão do eu na própria textura do poema. Esse processo está presente em vários poemas, mas em “Realidade” ganha contornos mais evidentes. Datado de 1932, o poema “Realidade” (Pessoa, 1972, p. 385) apresenta o mesmo processo de olhar a cidade costumeira pelos olhares díspares dos diferentes Eus espalhados pelos versos de Cesário Verde. Entretanto, agora os olhares díspares não se reconfiguram na passagem de um poema para outro. Aqui o processo de reconfiguração, de dispersão ou fragmentação do Eu está presente no próprio eu lírico que anuncia o poema:

Sim, passava aqui frequentemente há vinte anos...
Nada está mudado – ou, pelo menos, não dou por isso –
Nesta localidade da cidade...

Há vinte anos!...
O que eu era então! Ora, era outro...
Há vinte anos, e as casas não sabem de nada...
[...]
Tento reconstruir na minha imaginação
Quem eu era e como era quando por aqui passava
Há vinte anos ...
Não me lembro, não me posso lembrar.

O outro que aqui passava então,
Se existisse hoje, talvez se lembrasse ...
Há tanta personagem de romance que conheço melhor por (dentro)
De que esse eu-mesmo que há vinte anos passava aqui!

Sim, o mistério do tempo.

Sim o não se saber nada,
Sim, o termos todos nascido a bordo.
Sim, sim, tudo isso, ou outra forma de dizer ...
Daquela janela do segundo andar, ainda idêntica a si mesma,
Debruçava-se então uma rapariga mais velha que eu, mais lem-
bradamente de azul.

Hoje, se calhar, está o quê?
Podemos imaginar tudo do que nada sabemos.
Estou parado física e moralmente: não quero imaginar nada...
(Sobrenome, ano, p. x). (Pessoa, 1972, p. 385)

Nesses versos, o poeta parece divertir-se com o fato de ser outro e com as *casas não saberem disso*. Chega mesmo a colocar frente a frente os *dois eus* distintos que se cruzam na mesma rua. O mais apropriado seria, talvez, dizer: os dois *eus* que se cruzam num tempo “fora do tempo”, só permitido aos que fazem do *não limite* o seu próprio existir:

Houve um dia em que subi esta rua pensando alegremente no
(futuro,
Pois Deus dá licença que o que não existe seja fortemente iluminado.
Hoje, descendo esta rua nem no passado penso alegremente.
Quando muito, nem penso...
Tenho a impressão que as duas figuras se cruzaram na rua, nem
então nem agora,
Mas aqui mesmo, sem tempo a perturbar o cruzamento.
Olhamos indiferentemente um para o outro.
E eu o antigo lá subi a rua imaginando um futuro girassol.
E eu o moderno lá descí a rua não imaginando nada (Pessoa, 1972,
p. 386).

À parte a blague ou a indiferença, intencionalmente construídas; à parte todos os aspectos formais notadamente modernos deste poema, chamo a atenção para o insólito com que se constrói a cena do cruzamento:

a eliminação das fronteiras do tempo, que perturbam o cruzamento; a união do “então” com o “agora”; o faz de conta verdadeiro com que se junta o separado e o à vontade com que Álvaro de Campos *brinca de rasurar* a mudança. O novo aqui não é apenas sentir-se duplo, mas a encenação de um *ponto de união* para dar continuidade aos diferentes Eus. O ser único (ainda que apenas encenado) se verifica *no cruzamento* de um *eu* “antigo” que, no passado, subia a rua sonhando o futuro como um girassol com um *eu* “moderno” que *desce* a mesma rua, mas que já não consegue ver girassóis, que não consegue imaginar nada por não ter mais ilusões, ainda que o tal cruzamento não pareça ser mais que uma ilusão. Trata-se de um jogo. Jogo prodigioso, onde a própria encenação do cruzamento do *Eu que passa* com o *Eu que passou* coexistindo *no mesmo tempo*, tem uma carta escondida no bolso do colete, isto é, a *presença* de um terceiro eu. Trata-se do eu que observa, pois existe também um eu observador que assiste ao jogo do cruzamento. E existe ainda um outro eu, o Álvaro de Campos. E, como se sabe, existe ainda um outro.

Poder-se-ia afirmar que o poeta coloca em cena a sua própria dispersão, a partir de um jogo, uma “brincadeira” de quem se distrai iludindo, ou criando situações de confronto com o diverso e o disperso que o compõe. Mas o que é que o compõe? Sem poder responder a essa pergunta, chamo a atenção para o título do poema, “Realidade”, que funciona como uma marca de peso, uma oposição à blague; e, ainda, para o final do poema que clama veladamente para a seriedade (ou realidade) desta cena em fantasia:

Talvez isto realmente se desse...

Verdadeiramente se desse...

Sim, carnalmente se desse...

Sim, talvez... (Pessoa, 1972, p. 386).

RECEBIDO: 05/12/2023

APROVADO: 14/02/2024

REFERÊNCIAS

- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: 1985.
- BAUDELAIRE, Charles. “O Pintor da Vida Moderna”. In: *A Invenção da Modernidade* (sobre Arte, Literatura e Música). Tradução de Pedro Tamen.. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2006, p. 279.
- BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- BAUDELAIRE, Charles. *O Spleen de Paris: pequenos poemas em prosa*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2020.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III – Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BUESCO, Helena Carvalhão. “Cesário: modos de Inventar o mundo.” In: *Cânticos de Realismo: O livro de Cesário Verde*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015, p. 11.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do Tempo: História da Arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova, Márcia Aebex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Olhos livres da História. *Revista Ícone*, Recife, v. 16. n. 2, nov. 2018.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do Tempo*. Lisboa: Orfeu Negro, 2017,
- LOURENÇO, Eduardo. “Dialética Mítica da Nossa Modernidade”. *Tempo e poesia*. Porto: Inova, 1974.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *O Manifesto Comunista*. São Paulo: Paz e terra, 2008.
- PESSOA, Fernando. “Ode Triunfal”. In: *Obra poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1972. p. 306-311.
- PESSOA, Fernando. “Realidade”. In: *Obra poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1972. p. 385-387
- VERDE, Cesário. “Deslumbramentos”. *Obra completa de Cesário Verde*. Lisboa: Portugália Editora, s. d..

VERDE, Cesário. “Humilhações”. *Obra completa de Cesário Verde*. Lisboa: Portugália Editora, s. d.

VERDE, Cesário. “Num bairro Moderno”. *Obra completa de Cesário Verde*. Lisboa: Portugália Editora, s. d.

MINICURRÍCULO

IZABEL MARGATO é Professora da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio; pesquisadora 1C no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico CNPq; investigadora auxiliar do Instituto de História Contemporânea IHC da Universidade Nova de Lisboa; cientista do Nosso Estado da Fundação de Amparo à Pesquisa do Rio de Janeiro FAPERJ, investigadora do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX (CEIS20), da Universidade de Coimbra. Vem desenvolvendo projetos sobre o papel do intelectual e sobre a Arte realista e seus desdobramentos nos séculos XX e XXI, com ênfase no projeto voltado para a cultura de resistência e a documentação do movimento Neorrealista Português.

O retrato da esfinge

The portrait of the sphinx

Rafael Santana

Universidade Federal do Rio de Janeiro

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2024.nEsp.a1290>

RESUMO

Este estudo busca aprofundar a análise das interações efrásticas presentes na obra de Mário de Sá-Carneiro, destacando as suas complexas relações com distintas formas artísticas, tais como a pintura, a música, a dança, a escultura e a arquitetura. Ao explorar estes vínculos, revela-se a busca incansável do autor pelo alcance da Obra de Arte Total. Por meio de uma investigação meticulosa, evidencia-se como Sá-Carneiro transpõe os limites tradicionais da expressão artística, amalgamando influências diversas e promovendo um diálogo profundo entre diferentes linguagens. Neste sentido, as suas obras emergem como verdadeiros laboratórios da efervescência criativa do período, refletindo não apenas as inquietações individuais do autor, mas também as pulsantes transformações culturais e estéticas de uma época marcada por uma busca incessante pela síntese das artes. Assim, ao reconhecermos a riqueza e a profundidade destas conexões efrásticas, somos levados a uma apreciação mais ampla e enriquecedora da contribuição de Mário de Sá-Carneiro para a configuração da Modernidade literária em Portugal.

PALAVRAS-CHAVE: Fim de século; Modernismo; Mário de Sá-Carneiro; Vanguarda.

ABSTRACT

This study aims to deepen the analysis of the ecphrastic interactions present in the works of Mário de Sá-Carneiro, highlighting his complex relationships with various art forms such as painting, music, dance, sculpture, and architecture. By exploring these connections, the relentless pursuit of the author for the realization of the Total Work of Art is revealed, a fundamental concept within the context of Portuguese modernism. Through meticulous investigation, it is evidenced how Sá-Carneiro transcends the traditional boundaries of artistic expression, amalgamating diverse influences and fostering a profound dialogue between different languages. In this sense, his works emerge as true laboratories of the creative effervescence of the period, reflecting not only the individual concerns of the author but also the pulsating cultural and aesthetic transformations of an era marked by the relentless pursuit of the synthesis of the arts. Thus, by recognizing the richness and depth of these ecphrastic connections, we are led to a broader and more enriching appreciation of Mário de Sá-Carneiro's contribution to the configuration of literary modernity in Portugal.

KEYWORDS: End of the century; Modernism; Mário de Sá-Carneiro; Avant-garde.

[...] os antimodernos não são quaisquer adversários do moderno, mas os pensadores do moderno, seus teóricos (Compagnon, 2011, p. 72).

Há mais ou menos oito anos, apresentei um artigo sobre o dandismo em Mário de Sá-Carneiro no congresso intitulado *Há 100 anos Orpheu Canta para Cleonice*, organizado pela Cátedra Jorge de Sena para estudos Luso-Afro-Brasileiros da Universidade Federal do Rio de Janeiro, no contexto de uma dupla comemoração: o centenário da geração de *Orpheu* e o da grande Mestra Cleonice Berardinelli. Visando aduzir na referida apresentação as figurações do *dandy* sá-carneiriano – e muito especialmente as de *A Confissão de Lúcio* – decidi alinhar um percurso artístico-temporal que passava neces-

sária e propositadamente por Baudelaire, Huysmans e Oscar Wilde, teorizadores quer de uma ética, quer de uma estética do dandismo e da perversão feminina do modelo burguês. Ao final da minha intervenção, fui questionado por não discorrer sobre o tema da Vanguarda, como se errasse por não tocar precisamente naquele ponto fundamentalíssimo do autor de *Dispersão*, e que faria dele um autêntico modernista.

Frente à pergunta estabelecida, respondi, como havia aprendido e entendido até ao momento, que se eu falava de Sá-Carneiro a partir da perspectiva do Decadentismo e do Simbolismo finisseculares, era porque ambas as estéticas, transgressoras que são, sinalizavam, cada uma a seu modo, o epílogo de um tempo e o prólogo de outro. Por outras palavras, se houve um Modernismo na história da literatura europeia, isto seria o resultado paroxístico de toda uma revolução, de todo um choque, enfim, de todo um escândalo promovido durante décadas pelos artistas do chamado *fin-de-siècle*, e, a meu ver, Mário de Sá-Carneiro é – dentre os de *Orpheu* – o herdeiro mais paradigmático deste legado finissecular patentemente marcado pela subversão, e por isso mesmo especularmente reduplicado enquanto lição ética e estética no grande laboratório de escrita que é a sua obra.

Para a minha imensa surpresa, diante da releitura de textos que se acabam por dispersar nos labirintos da memória, reli bastante recentemente alguma tradição anglo-americana que contempla teóricos consagrados, tais como Peter Gay e Terry Egleaton, para os quais o Modernismo enquanto estética principia já nos meados do século XIX. Assim, num livro fundamental como *Modernismo: o Fascínio da Heresia - De Baudelaire a Beckett e Mais um Pouco*, Peter Gay cunha com muita naturalidade conceitos como os de “modernismo oitocentista” e “modernismo vitoriano”, assinalando ainda que a intenção herética e o exame introspectivo de si próprio seriam as duas grandes *improntas* que caracterizam o movimento.

Para o teórico inglês, a verdadeira heresia da obra baudelairiana está assentada na sua capacidade claudicante de “verte(r) conteúdos obscenos em métricas tradicionais” (Gay, 2009, p. 20), o que exerceria uma violência redobrada sobre os valores burgueses que norteavam a arte de então. Desse modo, na visão de Peter Gay, Charles Baudelaire seria, dentre “todos os outros heréticos (...) o primeiro herói do modernismo” (Gay, 2009, p. 21). E repare que o historiador não titubeia em classificá-lo como um modernista, e não simplesmente como um moderno! Ora, se, por um lado, o poeta de *Fleur du Mal* – livro que Peter Gay considera “um documento fundador do modernismo” (2009, p. 56) – escandalizou os leitores do seu tempo pela “habilidade (...) em fundir a clareza formal e o tema licencioso, os sonetos mais obedientes às regras formais e as mais grosseiras metáforas” (2009, p. 56); por outro lado, foi ele também quem revolucionou a própria forma do verso ao compor os seus *pequenos poemas em prosa*, o que não corresponderia a outro fenômeno senão o da tentativa de estetizar na poesia o prosaico, o moderno, o fugidivo, o movimento acelerado, a experiência a um só tempo caótica e sedutora do ambiente urbano. Noutros termos, Baudelaire, como o estranho esgrimista que se autoproclama na sua obra, a encontrar rimas tombadas pelas calçadas da cidade, busca também uma linguagem capaz de dar forma e conteúdo à experiência oximórica da Modernidade, superando, desta feita, a concepção multissecular da imutabilidade do Belo para lograr extrair, nas suas próprias palavras, “o eterno do transitório” (Baudelaire, 1995, p. 859).

E se para a tradição teórico-crítica anglo-americana o Modernismo, no que concerne à poesia, tem o seu início já nos meados do século XIX, no que tange à prosa o caminho também não é diferente. Consoante o pensamento de Peter Gay, Gustave Flaubert, que, em carta ao amigo Louis Bouilhet, autodeclarava-se nada mais nada menos do que um *burguesófobo*, num explícito desdém aristocráti-

co pela ordem burguesa e pela sua pauta de valores, Gustave Flaubert, repito, é “o grande modernista na literatura” (Gay, 2009, p. 22). Frente à perda da aura já irônica e dolorosamente anunciada por Baudelaire, frente ao aviltante mundo da produção em massa – que fetichizou e tornou mercadoria o próprio objeto estético –, os modernistas de Oitocentos demandavam uma inusitada e transviada relação com a obra de arte, inscrevendo o belo pelo viés da transgressão. Se o positivismo e a democracia tecnocrática em princípio desvelaram os mistérios órficos do artístico ao torná-lo acessível a um público mais abrangente, o que os modernistas se esforçaram por promover, ao recuperarem temas e termos relacionados ao misticismo religioso, foi em verdade intentar devolver o estatuto “sagrado” à esfera da arte. Por outras palavras, perdera-se a aura, mas esta perda implicava muito perversamente a busca de uma nova aura profana e, portanto, mais adequada a vestir a cabeça do artista da Modernidade! Não aleatoriamente as literaturas finissecular e moderna são repletas de expressões como sacerdote, sacerdotisa e sumo-sacerdote, uma vez que, para o esteta, a sua relação com a arte é assumida, sem reservas, como uma espécie de perversa religião. Segundo Peter Gay, os modernistas, de Baudelaire a Flaubert, de Théophile Gautier a Verlaine, de Rimbaud a Mallarmé, destacam-se todos eles por uma mesma “aura de heresia” (2009, p. 25) e o seu “culto à arte não demorou muito em se transformar no culto ao artista” (2009, p. 70). Assim, para o autor de *O Século de Schnitzler*, o conceito de *l’art pour l’art* cunhado por Gautier no prefácio ao seu romance *Mademoiselle Maupin* ganharia em ser lido não como a vitória da estética sobre a ética, ou seja, não como o culto da arte pela arte, mas sim como o culto da arte pelos próprios artistas. Nesta espécie de pacto fáustico de um esteticismo perversamente assumido como sacerdócio, Oscar Wilde teria sido biograficamente, dentre todos os escritores do fim de século, o mais icônico “mártir da religião da arte” (Gay, 2009, p. 74), tema ao qual retornarei mais adiante.

Por agora, a pergunta que não quer calar é a seguinte: por que alguns autores oitocentistas podem ser lidos na chave do Modernismo e outros não? A resposta é simples. Para os autênticos modernistas não há redenção possível com a ordem vigente; não há aposta no progressismo, não há visão prospectiva da História; não há crença escatológica que dê conta de quaisquer projeções de caráter messiânico¹. Desconfiando da marcha do progresso, muitos artistas modernos não veem a História senão como ruína, termo já ele quase que indissociável do conceito benjaminiano de alegoria. Por isso mesmo, para Antoine Compagnon, o modernismo é paradoxalmente antimoderno, qual seja, “incluído no movimento da história mas incapaz de concluir seu luto pelo passado” (2011, p. 18). Afinal, como pondera o autor de *Le Démon de la Théorie*: “[...] historicamente, o modernismo, ou o verdadeiro modernismo, digno desse nome, sempre foi antimoderno, isto é, ambivalente, consciente de si, e viveu a modernidade como uma agonia, como o silêncio de Rimbaud deveria em seguida atestar” (Compagnon, 2011, p. 16).

Em *Les Antimodernes*, Compagnon elenca uma série de semas norteadores do pensamento moderno/antimoderno, que seriam: contrarrevolução, anti-Iluminismo, pessimismo, antidemocratismos, todos eles ligados por uma mesma visão de mundo inspirada pelo mal, por um desejo vertiginoso de retorno ao pecado original, na contramão do pensamento filosófico de Rousseau, e, neste sentido, as palavras de Des Esseintes, o protagonista de *À Rebours*, ro-

¹ E, no entanto, como enfatiza Leyla Perrone-Moisés (2009), as Vanguardas e, por conseguinte, o Modernismo, são profundamente idealistas. Quando falo da impossibilidade do messianismo, anelo enfatizar sobretudo uma concepção histórica que já não aposta, de nenhum modo, no Bem, ciosa que é de promover uma desordem das coisas. Mesmo o Futurismo, ao negar o passado no seu culto à máquina e à tecnologia (frutos afinal do progresso), estabeleceu uma relação marcadamente desviante com a noção quer de indústria, quer de futuro.

mance de Huysmans motivadamente traduzido para o inglês como *Against Nature*, seriam um indício sintomático deste desprezo pela Natureza e pelos chamados “bons valores”:

O artifício parecia outrossim a Des Esseintes a marca distintiva do gênio humano.

Como ele costumava dizer, a natureza já teve a sua vez; cansou definitivamente, pela desgastante uniformidade das suas paisagens e dos seus céus, a paciência atenta dos refinados. (...) Não existe, aliás, nenhuma de suas invenções reputada tão sutil ou grandiosa que o gênio humano não possa criar. (...) Não há dúvida de que essa sempiterna maçadora já esgotou a indulgente admiração dos verdadeiros artistas e é chegado o momento de substituí-la, tanto quanto possível, pelo artifício (Huysmans, 2011, p. 89).

Com tais vocábulos recuperava Des Esseintes a lição baudelairiana de *Le Peintre de la Vie Moderne*, para a qual “A maior parte dos erros relativos ao belo nasce da falsa concepção do século XVIII relativa à moral. Naquele tempo a natureza foi tomada como base, fonte e modelo de todo bem e de todo o belo possíveis”, diz Baudelaire (1995, p. 874). Rechaçando veementemente o mito do “bom selvagem”, o poeta maldito eleva o culto ao artifício às raias da extremidade e afirma de modo assaz assertivo “que a natureza não ensina nada”, que “Tudo quanto é belo e nobre é o resultado da razão e do cálculo” (Baudelaire, 1995, p. 874). Postulando uma cópula desviante, cerebrina, estética, Baudelaire valoriza onanisticamente o ornamento – refiro-me à moda, à maquiagem, ao luxo preciosista da linguagem – como “tentativa(s) permanente(s) e sucessiva(s) de correção da natureza” (1995, p. 875). Destarte, este artista *sui generis* revivifica a noção aristocrática do *homo ludens*, para quem o distintivo da existência residiria na capacidade de contornar a violência imposta pela condição natural, que “obriga o homem a dormir, a beber, a comer

e a se defender, bem ou mal, contra as hostilidades da atmosfera” (1995, p. 874).

Não raramente antidemocrático no campo da política, o Modernismo se quer, contudo, profundamente revolucionário no âmbito da estética². Segundo Peter Gay, o Modernismo – na sua expressão vanguardista – caracteriza-se por um “desejo premente de acabar com o cânone” (2009, p. 29). Compreendendo a Vanguarda para além da tradicional noção dos “ismos”, o teórico inglês sinaliza que

[...] essa metáfora, evocando brigadas de pintores ou poetas subversivos em ação marcial, era apropriada justamente porque fora tomada ao vocabulário militar. Trazia à mente a valorosa vanguarda de um exército seguindo para a batalha, soando a corneta e agitando a bandeira. As vanguardas culturais eram aguerridas, proclamando corajosamente os méritos da causa [...]. Numa época de aumento constante das classes médias prósperas, quando a própria natureza do mecenato passou a se tornar cada vez mais o negócio da burguesia, os artistas podiam abrir suas asas culturais e políticas com um alcance mais longo do que nunca. Em suma, é nessa época que devemos procurar as origens do modernismo (Gay, 2009, p. 61).

Todavia, se no contexto da guerra o termo Vanguarda significava literalmente a marcha em direção ao inimigo que estava à frente, os modernistas, em sentido oposto ao curso do progresso ou, se quisermos, do andar para adiante, voltavam muito surpreendentemente as suas armas para a própria retaguarda. Assim é que, no paradoxo da sua modernidade antimoderna, Baudelaire haja sido para Antoine Compagnon o pioneiro na criação de um princípio vanguardista sobre a necessidade de ser contemporâneo. Neste sentido, o autor de

² Repare que esta ideia epitoma precisamente um dos postulados do Futurismo.

Fusées é já ele um vanguardista capaz de rejuvenescer o princípio rebelde e de ruptura inaugurado pelo Romantismo.

As convergências entre o Romantismo, as estéticas finisseculares e as Vanguardas dos finais do século XIX e dos inícios do XX foram largamente apontadas por críticos de excelência, tais como Octavio Paz, Jürgen Habermas, Matei Calinescu, Mario Praz, Antoine Compagnon, entre outros. Com efeito, se relembrando as palavras de Fúlvia Moretto, o Decadentismo foi de fato um novo Romantismo, não nos esqueçamos da arguta leitura de Octavio Paz no seu inultrapassável *Os filhos do barro*, quando sinaliza que os modernismos ibérico e latino representam também eles, em outro nível, em outra linguagem, o mais autêntico dos romantismos: “O modernismo foi nosso verdadeiro romantismo e, como no caso do simbolismo francês, sua versão não foi uma repetição, mas uma metáfora: outro romantismo” (Paz, 2013, p. 95). Significativamente, se o Romantismo surge no seu tempo como o gesto iconoclasta que, apontando para a urgência de uma modernidade, ousou rebelar-se contra os cânones, nos finais de Oitocentos e no contexto histórico das Vanguardas, ele é já uma tradição que gerará as suas novas rupturas, e por isso mesmo Leyla Perrone-Moisés não hesita em afirmar: “os modernos apenas desenvolveram a lógica das propostas românticas, e os modernistas levaram-nas à exacerbação. Por isso, a poética da modernidade tem um lastro idealista” (2009, p. 173).

Gosto de ler Sá-Carneiro como um artista em diálogo com a tradição oitocentista e não apenas como o vanguardista que ele é. Aliás, os vestígios deste diálogo com o Oitocentos estão mais do que expressos na sua obra, nem sempre de forma nomeada. Baudelaire, Poe, Mallarmé, de um lado; Garrett, Eça, Cesário, António Nobre, de outro, são alguns dos escritores aos quais o autor de *Céu em Fogo* se refere. E, se quiséssemos, escusado seria listar estes nomes. Bastaria apenas recordar um dos projetos sá-carneirianos não levados a

cabo: o de publicar uma obra em prosa que teria o título de *Novela Romântica*. Sobre tal projeto, eis as suas considerações a Fernando Pessoa:

[...] criarei um ‘romantismo outro’ – enfim: um dos meus personagens interseccionistas mascarado de romântico. Mas a sua psicologia – dentro de toda uma fúria ultra-romanesca – fundamentalmente será a dum Lúcio Vaz, Ricardo de Loureiro, Inácio de Gouveia [...] (Sá-Carneiro, 1995, p. 287).

Heitor, personagem-protagonista que Sá-Carneiro situaria espacial e temporalmente na Paris de 1830, seria, nas palavras dele próprio, “Um Lúcio coado por romantismo, movido por processos românticos” (Sá-Carneiro, 1995, p. 287), mas um artista de índole vanguardista.

E se ainda resta alguma dúvida acerca da plena consciência teórica de Mário Sá-Carneiro de que a sua escrita de vanguarda era o resultado de um gesto a um só tempo laudatório e corruptor dos princípios do Romantismo e das suas reverberações finisseculares, é ele mesmo quem, em outra carta a Fernando Pessoa, datada de 26 de fevereiro de 1913, a propósito de uma ida à Comédia Francesa para assistir à encenação do célebre *Antony*, de Alexandre Dumas, termina por destacar “um remoto elo de parentesco entre o *ultrarromantismo* e nós (não entre o simples romantismo e nós). Apenas *nós* *construímos irreal com irreal* e eles só se serviam do real. Procediam do exterior. *Nós* vivemos no interior, no *foco*” (Sá-Carneiro, 1995, p. 750). Colocando-se como um *dandy*, Sá-Carneiro rejeita o simples romantismo que – de modo ingênuo e por vezes inócuo – tentara conferir uma função demiúrgica e messianicamente redentora à arte – e na esteira de Baudelaire pensa a si próprio, bem como os da sua geração, como aqueles para quem importa não tanto o referente – aqui entendido como o abominável real circundante –, mas sim a

introspecção nos labirintos interiores das suas subjetividades dilaceradas, catábase por meio da qual as sensações advindas do mundo exterior, submetidas a toda uma filtragem de caráter muito romanticamente intimista, seriam capazes de edificar uma insólita irrealdade da realidade, fruto do irreal com irreal.

No que tange ao tema mais específico do dandismo, começo por dizer que o conceito em si não é unívoco nem estanque. Do *Traité de la Vie Élegante*, de Balzac, ao *Du Dandysme et de George Brummell*, de Barbey d'Aurevilly, de *Le Peintre de la Vie Moderne*, de Baudelaire, a *The Picture of Dorian Gray*, de Oscar Wilde, o *dandy* assume muitas faces rituais. Utilizo propositalmente a expressão porque, na esteira dos argumentos de Baudelaire, quero pensar o dandismo como uma espécie de perversa e herética religião. Para o artista maldito, o dandismo é oximoricamente uma vaga “instituição à margem das leis” e que, no entanto, “tem leis rigorosíssimas a que estão submetidos todos os seus adeptos” (Bauderaire, 1995, p. 870). Dentre as suas exigências, será sempre necessário: 1) cultivar o belo; 2) provocar admiração; 3) orgulhar-se de jamais ficar admirado. Consoante os argumentos baudelairianos, o dandismo é um estranho espiritualismo, comparável em muitos aspectos ao estoicismo. Fascinante, frívola e excessiva religião (e repare que este último aspecto – o excesso – de todo contraria o estoicismo) em que os seus adeptos se exibem performaticamente – e a um só tempo – como sacerdotes e vítimas. Cioso de combater a trivialidade, o dandy funda “uma nova espécie de aristocracia” (1995, p. 872) e daí que o dandismo se afigure como “o último rasgo de heroísmo nas decadências” (1995, p. 253), como um sol poente. Efégie crepuscular e saturnina, o dandy é, nas palavras de Baudelaire, uma espécie de “Hércules sem emprego” (1995, p. 872).

Ora, não é à toa que, precisamente antes de começar a estabelecer as suas reflexões sobre a mulher e sobretudo ao elogio à maquiagem,

Baudelaire decida tocar na questão seríssima do trabalho para a partir daí pensar o masculino e, por conseguinte, toda a atmosfera de inversão dos supostos papéis previamente definidos e assignados a cada um dos sexos por parte de uma sociedade conservadora. Em *O Século de Schnitzler*, Peter Gay acentua que

[...] trabalho e caráter, outro ideal vitoriano, eram companheiros inseparáveis. O trabalho era o verdadeiro caminho para um bom caráter. Defensores da causa da virilidade, como Theodore Roosevelt, preocuparam-se com o que consideravam traços lamentáveis de decadência entre os vitorianos do fim do século. [...] o que deplorava, em essência, era o grave perigo que a ociosidade representava para a virilidade. O trabalho árduo era a única cura para a enfermidade dos tempos... Quando os homens se veem demasiadamente confortáveis e levam vidas demasiadamente luxuosas, sempre existe o risco de que a fraqueza corroa como um ácido a masculinidade de suas fibras (Gay, 2002, p. 215).

O *dandy* não trabalha e a sua ociosidade contemplativa, bem como o seu movimento deambulante e performático pelo espaço urbano são as vias mesmas do seu processo de criação, marcado amiúde por uma androginia quer do artista, quer da sua arte, flagrantemente vazada sob a insígnia de uma fluidez dos gêneros, sob a égide de uma *écriture-artiste*, curiosa expressão cunhada por Edmond de Goncourt, e que de pronto se converteu no iniludível exercício de ourivesaria do *écrivain-dandy*. Ora, se o *dandy* se autodefine como uma rara flor de estufa e, mais do que isso, se ele é um *performer* cujas ações são friamente calculadas para ferir o *ethos* burguês e todo e qualquer princípio de naturalidade, a mulher, a partir de tais premissas, também poderia ser considerada *dandy*? Visando corrigir os erros da natureza por meio do artifício, Baudelaire destaca que, por sua condição natural de gerar a vida, a mulher é exatamente o oposto do *dandy*:

A mulher é o oposto do Dândi.
 Deve pois nos causar repulsa.
 A mulher tem fome e quer comer. Sede e quer beber.
 No cio, quer ser comida.
 Que glória!
 A mulher é natural, isto é, abominável.
 Por isso ela é sempre vulgar, ou seja, o contrário do Dândi (Baudelaire, 1995, p. 105).

No entanto, é o próprio Baudelaire quem sinaliza que a mulher pode, sim, vir a ser *dandy*, desde que perca o seu halo de naturalidade e que jamais vincule a sua sexualidade a uma funcionalidade ortodoxa e pragmática. Só assim, ela será capaz de alcançar o “pedestal de sua divindade” (Baudelaire, 1995, p. 874) e, por meio dos adereços – moda e maquiagem –, logrará parecer mágica e sobrenatural. A mulher, diz o artista maldito, “Deve dourar-se para ser adorada” (1995, p. 876), para conseguir divinizar a sua frágil beleza e apoteoticamente despertar “a paixão misteriosa da sacerdotisa” (1995, p. 876).

Ora, as lições de Baudelaire, poeta tomado como patrono das estéticas finisseculares no seu ímpeto vanguardista, foram muitíssimo bem assimiladas e não por acaso Des Esseintes, exibindo pedantemente as suas parcerias textuais, manuseia por diversas vezes o seu volume de *Fleur du Mal*. Igualmente moderna, a obra de Sá-Carneiro teoriza também a Modernidade no seio da poesia, da ficção e da epistolografia. Na esteira de Baudelaire, de Huysmans e de Wilde (e não tratarei aqui dos seus precursores portugueses), Sá-Carneiro reflete muitas vezes sobre as especificidades da arte através das suas personagens romanescas – lembremos que todas elas são tocadas pela nevrose do novo –, e, como modo de apontar para algumas perguntas-problema, gostaria de pensar agora, de modo pontual e motivado, a americana fulva de *A Confissão de Lúcio*, artista-*dandy* que muito baudelairianamente surge já na sua primeira cena a dourar-

-se para ser adorada: “A americana excêntrica deu sinal de partida; e quando ela se ergueu eu notei, duvidosamente notei, que calçava umas estranhas sandálias, nos pés nus... *nos pés nus de unhas douradas...*” (Sá-Carneiro, 2005, p. 357). Lembre-se ainda que as unhas douradas da americana evocam a *métaphore filée* da busca do ouro absoluto, tema obsessivo na produção do autor de *Céu em Fogo*.

Camille Paglia propõe uma leitura muito interessante para a figura da *femme fatale*. No entender desta intelectual estadunidense, ao mesmo tempo que o esteta eleva a mulher ao patamar da sacerdotisa por meio do culto ao artifício, ele também a aprisiona para fazer com que ela passe a significar no campo artístico, noutras palavras, para que venha a ocupar a posição de um objeto de arte a ser tocado e contemplado. Alegoricamente – no sentido benjaminiano do termo –, o feminino é esvaziado dos seus semas tradicionais do casamento e da procriação – e numa curva eroticamente desviante acaba por converte-se ele próprio em arte a ser moldada pelas mãos de homens-artistas que, evocando o mito de Prometeu, pretensiosamente se querem deuses da sua criação. Aliás, é este o tema sá-carneiriano desenvolvido ao longo do conto “Loucura”. Tal qual estátua viva, a personagem Marcela assume o lugar de um objeto de arte no espaço do atelier de Raul Vilar, considerando-a o escultor a sua obra-prima, pois diz ele: “fui eu que formei, que dei fogo... vida a este corpo!...” (Sá-Carneiro, 1995, p. 276), ao iniciá-lo nos prazeres da carne. Como Prometeu, que conferira existência às suas criaturas de barro a partir do fogo furtado aos deuses, Raul Vilar, ao iniciar Marcela nas sendas do amor, transforma o fogo da sua paixão em via erótica por meio da qual se experimenta o sexo como fenômeno artístico. Contudo, volvido o tempo da paixão, Vilar retorna ao seu complexo estado psicológico, entregando-se à melancolia e à abulia.

O escultor enxergava a sua amada mais como uma obra de arte do que como um ser humano com quem compartilhava a vida quo-

tidiana, de tal modo que, a partir do momento em que lê o poema “Ironias do Desgosto” de Cesáreo Verde, desperta para a dolorosa consciência de que o tempo destruiria fatalmente a beleza de Marcela. Ciente desta inexorável degradação futura, Raul Vilar, tal qual artista decadentista/vanguardista, decide lutar contra a ordem do natural e busca fixar os instantes de beleza do rosto e do corpo amados, tentando encontrar alguma maneira de driblar o fluxo do tempo. Cômico, contudo, da impossibilidade do seu projeto, Vilar intenta deformar a beleza de Marcela para que, com a morte, a obra de arte, que aos seus olhos ela é, paradoxalmente venha a sobreviver. Nada mais benjaminiano do que este desfecho, já que, consoante as palavras do filósofo alemão, o alegorista é aquele que mata as coisas para que elas possam ressignificar na arte, isto é, na própria alegoria!

Mas voltemos à personagem da americana de *A Confissão de Lúcio*. Sinalizei num outro momento³ que a sua feérica festa, cuja culminância é a vertiginosa Orgia do Fogo – elemento aliás através do qual se forja o ouro –, poderia ser lida como um alegórico rito de passagem presidido por uma espécie de profana sacerdotisa. Mantenho a minha tese e acrescento agora que este episódio tanto mais belo quanto mais excessivo e alucinante é em verdade uma releitura magistral de uma festa igualmente estésica ocorrida em *À Rebours* de Huysmans. Vejamos a cena:

Adquiriu a reputação de excêntrico (...) oferecendo aos homens de letras jantares retumbantes, num dos quais, para celebrar o mais fútil dos infortúnios, organizara um banquete de luto à imitação do século XVIII. (...) Enquanto uma orquestra dissimulada tocava marchas fúnebres, os convivas haviam sido servidos por negras

³ Cf. Santana (2014).

nuas, de chinelas e meias de tecido de prata pontilhado de lágrimas (Huysmans, 2011, p. 78).

E mais adiante:

O que desejava eram cores cuja expressão se afirmasse à luz artificial dos candeeiros; pouco lhe importava que se mostrassem, à claridade do dia, insípidas ou ásperas, visto que ele só vivia à noite, por julgar que se estava melhor na própria casa, sozinho, e que o espírito só se excitava e crepitava ao contato da noite vizinha (...) (Huysmans, 2011, p. 79).

Pautado na lição legada por Baudelaire no “Salon de 1846”, texto no qual se discorre largamente sobre o simbolismo das cores, Huysmans exercita na sua personagem a tentativa de alcançar uma vidência outra por meio de um paroxístico desregramento sensorial, bem à moda de Rimbaud, num frenético espetáculo de tonalidades que se refratam em múltiplas pulsações sinestésicas. Na teoria das cores que Huysmans erige a partir de Baudelaire, as variantes do laranja, do vermelho e do amarelo recebem uma atenção especial: “Se o vermelho e o amarelo se enaltecem sob as luzes, o mesmo nem sempre acontece com o seu composto, o laranja, que se deixa arrebatar e se transmuda frequentemente numa cor de fogo viva ou desmaiada” (Huysmans, 2011, p. 81).

Maria Theresa Abelha Alves, numa lindíssima leitura barthesiana de *A Confissão de Lúcio*, debruça-se numa série de reflexões sobre a palavra *fulva* – que é obsessivamente recuperada ao longo desta novela de Sá-Carneiro – e aduz que dos “russos hirsutos e fulvos” ao aparecimento “mulher fulva”, de Ricardo de Loureiro, que gostaria de ser belo e *ir na vida fulvamente*, ao quimono fulvo de Marta, dos fulvos cabelos de Sérgio Warguinsky às horas grandiosas “fulvas de amor e de angústia recordadas por Lúcio Vaz, “tudo vai se tornando

fulvo” (Alves, 2017, p. 17). E acrescenta: “Fulva é uma cor impura, é a mescla do vinho, do roxo, do vermelho, do abóbora, do amarelo dourado” (2017, p. 17). E conclui:

Fulva é também o nome de uma flor tão impura e híbrida como a cor que lhe dá nome. (...) É uma planta hermafrodita (...). Embora tenha frutos e sementes, estas não germinam, pois as fulvas são plantas estéreis. (...) É uma flor estranha, que parece ser aquilo que ela não é (2017, p. 17).

Ora, a americana fulva provoca neste sentido um duplo estranhamento. O inusitado de ser fulva e, portanto, híbrida, marcada pela androginia, possibilita que ela se reduplique *velut in speculo* na figura de Marta, naquele sentido mesmo proposto por Camille Paglia, que é o de que o esteta – e não nos olvidemos de que Ricardo é um poeta – aprisiona o feminino para fazê-lo ressignificar na esfera da arte. Por outras palavras, foi necessário que Ricardo morresse alegoricamente como Ricardo para poder devir Marta, que é no fundo a sua própria obra-prima. Nas palavras dele mesmo:

Uma noite, porém, finalmente uma noite fantástica de branca, triunfei! Achei-A... sim, criei-A! criei-A... (...) Compreendemo-nos tanto, que Marta é como se fora a minha própria alma. Pensamos da mesma maneira; igualmente sentimos. *Somos nós dois...* (Sá-Carneiro, 1995, p. 410).

Para o verdadeiro esteta, vida e arte são termos indissociáveis, e a morte da criatura necessariamente gerará a morte do seu criador. E se a figura da americana já causa estranhamento pelo fato de ser fulva, a iconicidade de ela ser exoticamente referida como *a americana* nos põe diante de outra questão a ser problematizada. Em *Le Dandysme de Baudelaire a Mallarmé*, Michel Lamaire acentua que

O dândi encara os Estados Unidos com um misto de fascinação e de rejeição. Rejeição: Baudelaire denuncia o materialismo americano e sua incompreensão do gênio (POE). Os Estados Unidos são a pátria da democracia. Mas sem educação nem informação é somente o reinado da demagogia. E ainda, a democracia repousa sobre a ideia de que todos os homens são iguais, contrária à ideia que o dândi faz da sua diferença. Para ele a democracia é a vitória da mediocridade uniforme (1978, p. 3).

A americana de *A Confissão de Lúcio* está longe de ser medíocre. E se a festa que propõe é, como vimos, a releitura de uma passagem semelhante de *À Rebours*, é preciso sinalizar também que ela mesma enquanto personagem *americana* é mais um dos exercícios de reduplicação de Sá-Carneiro a partir do modelo herdado deste livro unanimemente considerado pela crítica como a “bíblia” do Decadentismo francês. Na narrativa de Huysmans, a americana é nomeada e se chama Miss Urania. Anelando inverter os posicionamentos sexuais previamente convencionados e aceites, Des Esseintes enxergava nesta atriz de circo máscula e robusta a possibilidade de ser por ela possuído, tal qual fêmea fosse:

Pouco a pouco, ao mesmo tempo que a observava, singulares concepções lhe ocorreram; à medida que admirava a sua agilidade e força, via produzir-se nela uma artificial mudança de sexo; suas momices graciosas, seus dengues de fêmea iam se apagando mais e mais, enquanto se desenvolviam, no lugar deles, os encantos ágeis e vigorosos de um macho; numa palavra, após ter sido, a princípio, mulher, e em seguida, após ter hesitado, após ter se avizinhado do andrógino, ela parecia resolver-se, precisar-se, tornar-se completamente homem.

Assim como um valentão robusto se enamora de uma moca franzina, esta artista de picadeiro deve amar, por tendência, uma criatura débil, submissa, sem fôlego, parecida comigo, pensava Des Esseintes; examinando-se, deixando agir o espírito de compara-

ção, acabou ele por experimentar, de sua parte, a impressão de efeminar-se, e cobiçou decididamente a possessão daquela mulher, tal como uma rapariga clorótica aspira ao grosseiro hércules cujos braços a podem esmagar num amplexo (Huysmans, 2011, p. 169-170).

Falávamos anteriormente sobre a consciência oitocentista do não trabalho como uma perigosa via de efeminamento. Em Sá-Carneiro o não trabalho é também uma constante da sua obra: Gervásio, Lúcio e Ricardo, por exemplo, são personagens marcadas pela histeria e pelo ócio que propicia a criação artística. O não trabalho é, portanto, associado à inadequação destas personagens às convenções sociais, seja na sua existência quotidiana, seja na vivência da sua própria sexualidade. Atente-se ainda para o fato de que é Lúcio – que vive a sua sexualidade em interdito – quem assinala, fascinado, que o olhar que as mulheres lançavam para Gervásio era como que uma espécie de mirada que direcionassem para uma criatura do seu próprio sexo, “formosíssima e luxuosa, cheia de pedrarias” (Sá-Carneiro, 1955, p. 353). Desse modo, perceba que, mesmo naquelas relações aparentemente heterossexuais, o que inusitadamente ocorre em *A Confissão de Lúcio* é quase que um lesbianismo às avessas.

Também nas relações homoeróticas entre Lúcio e Ricardo, através da figura de Marta, o que aí se destaca é precisamente o logro da beleza a partir da conquista do feminino. Ricardo, descontente com a fealdade, diga-se, com a masculinidade do seu corpo, sonhava ser mulher para poder contemplar-se artisticamente, mirando em onanismo as suas formas mármores. E ressalte-se que, numa espécie de duplicação especular do próprio Gervásio, é Marta quem possui, femininamente, o corpo de Lúcio. Afinal, para os estetas finisseculares e para aqueles que se colocam como os seus herdeiros, a beleza reside desdenhosamente nas formas femininas. Se às mulheres, desde os tempos mais remotos, foi quase sempre associado o domínio do

mistério e da feitiçaria, elas são tomadas no contexto da Modernidade como seres por meio dos quais os artistas insurretos podiam promover o choque e o escândalo, dando mais uma das suas bofetadas na face do burguês lepidóptero⁴.

Deliciosamente apresentadas pelo narrador de *A Confissão de Lúcio* como as grandes debochadas, as lésbicas e as *femmes fatales* povoam grande parte da produção literária de Mário de Sá-Carneiro, sendo a personagem da americana a mais sedutora de todas elas. Expressivamente, os seus cabelos de fogo, o excesso de cores que caracterizam a sua indumentária, as gemas preciosas que cobrem o seu corpo e sobretudo a sua dança misticamente lúbrica e serpenteante acabam por adentrar a materialidade da escrita de Lúcio, prosa poética que se inscreve em excesso, que se constrói em desvio, repleta que é de metáforas, de sinestésias, de oximoros. Tal qual uma nova Salomé, a fálica personagem da americana logra muito perversamente a junção de Eros e Thanatos no seu bailado macabro, que seduz e mata a um só tempo. Agindo tal qual uma sacerdotisa profana, a sáfica artista da voluptuosidade inicia pedantemente os seus discípulos nos domínios do mistério, e não por acaso a orgiástica festa que promove é descrita como uma espécie de rito de iniciático, de sociedade secreta, a que somente aos eleitos era permitida a entrada. Nesse sentido, de forma alguma são aleatórios os vocábulos relacionados ao campo semântico do misticismo religioso – sacerdotal, litúrgico, esfíngico, quimérico – de que o narrador-autor por diversas vezes se utiliza para descrever tanto os corpos quanto a personalidade das figuras

⁴ Na sua literalidade, o vocábulo significa borboleta. No entanto, Sá-Carneiro o reinterpretou de um modo bastante inusitado, utilizando-se ironicamente do termo para se referir aos burgueses, numa via de pensamento transgressora, *alegórica* e não simbólica, para relembrarmos uma vez mais os conceitos de Walter Benjamin.

de Gervásio e da americana, personagens também especularmente complementares.

Seduzindo, num misto de atração e de repulsa, o jovem Lúcio, Gervásio, que é caracterizado pelo próprio narrador como sendo um ser superior, submete o seu amigo a uma espécie de perverso processo iniciático, lançando-o gradativamente nas sendas do dandismo ao ensinar-lhe a manifestar aversão ao senso comum, à arte propaganda e, de um modo geral, à pauta de valores da sociedade burguesa. Por sua vez, à personagem da americana também não é conferido um lugar de menos valia neste projeto narrativo. Tão *dandy* quanto Gervásio porque fálica e, como já dissemos, tocada pela androginia, à americana é concedida a função do desvirtuamento da doxa naquilo que concerne à temática do sexo propriamente dito. E eis aqui a reduplicação de Sá-Carneiro do legado de Huysmans, seja no que concerne à festa, seja no que tange ao sensualismo das cores, seja no que se refere ao espetáculo das luzes artificiais:

– Acho que não devem discutir o papel da voluptuosidade na arte porque, meus amigos, a voluptuosidade é uma arte – e, talvez, a mais bela de todas. Porém, até hoje, raros a cultivaram nesse espírito. Venham cá, digam-me: fremir em espasmos de aurora, em êxtases de chama, ruivos de ânsia – não será um prazer bem mais arrepiado, bem mais intenso do que o vago calafrio de beleza que nos pode proporcionar uma tela genial, um poema de bronze? Sem dúvida, acreditem-me. Entretanto o que é necessário é saber vibrar esses espasmos, saber provocá-los. E eis o que ninguém sabe; eis no que ninguém pensa. Assim, para todos, os prazeres dos sentidos são a luxúria, e se resumem em amplexos brutais, em beijos úmidos, em carícias repugnantes, viscosas. Ah! mas aquele que fosse um grande artista e que, para matéria-prima, tomasse a voluptuosidade, que obras irreais de admiráveis não altearia!... Tinha o fogo, a luz, o ar, a água, e os sons, as cores, os aromas, os narcóticos e as sedas – tantos sensualismos novos ainda não ex-

plorados... Como eu me orgulharia de ser esse artista!... (Sá-Carneiro, 1995, p. 356).

Levando até à radicalidade o conceito de Octavio Paz, que opõe o erotismo à mera sexualidade, a personagem de Sá-Carneiro manifesta uma verdadeira ojeriza ao sexo natural e à sua possível atividade procriatória. Ao eleger o cultural, ou melhor, ao manifestar predileção pelo simulacro e pelo jogo cênico como caminhos inusitados, como sensualismos novos a partir dos quais o gozo também poderia vir a ser experimentado, a americana reformula a própria teoria do texto da Modernidade, um texto *dandy*, escrito numa prosa poética e erótica, que se orgulha em proclamar a vertente gozosa da escritura.

E se Gervásio e a americana desaparecem muito rapidamente da trama discursiva de *A Confissão de Lúcio*, isto não os torna de forma alguma personagens menos importantes ou inferiores no contexto da novela. Uma vez realizada a função que lhes tinha sido conferida neste projeto narrativo – iniciar Lúcio e Ricardo nas sendas do dandismo –, é chegada a hora de que estas personagens-*dandies* cumpram fatalmente o seu destino trágico, assinalando, deste modo, a poesia da sua própria existência. Gervásio suicida-se; a americana, por sua vez, desaparece misteriosamente, sem que dela se tenha mais nenhuma notícia. Contudo, as lições de ambos já estavam dadas a Lúcio e a Ricardo, figuras centrais desta narrativa de Sá-Carneiro, lições que estes discípulos aplicariam distintamente na arte e na arte da vida porque já haviam sido seduzidos, atraídos, encantados, desviados, enfim.

Ao atrelar, desde o princípio, o conceito de dandismo ao caminho fatal da autoconsumição, *A Confissão de Lúcio* apresenta o elemento fogo como sendo um dos signos mais recorrentes do seu tecido discursivo. Desse modo, Gervásio, uma criatura superior, intensa,

brilhante, uma verdadeira chama viva, cumpre um destino que evidentemente não poderia ser outro que não o de consumir-se a si próprio porque figura excessivamente luminosa. Por sua vez, a personagem da americana, a artista do fogo, da voluptuosidade propriamente dita, também viria a consumir-se a si mesma ao desaparecer, de forma assaz misteriosa, após o desenlace da sua desconcertante Orgia do Fogo. E se o *dandy* é de fato um mestre, um sábio perverso, uma figura que submete os seus discípulos a uma espécie de fáustico processo iniciático, lançando-os não raro nas sendas do próprio dandismo, damo-nos conta, ao observarmos o destino de Lúcio Vaz e de Ricardo de Loureiro, de que a eles é – tal qual aos seus mestres – apontada a mesma via de autoconsumição: Ricardo de Loureiro, o poeta das *Brasas*, pareceria não poder gozar de outro destino que não o da consumição de si próprio através da criação da incandescente figura de Marta. Lúcio Vaz, escritor de *A Chama*, num gesto de não menos consumição de si próprio, viria a atirar ao fogo a sua obra mais importante, optando por ser, a partir daquele momento, como o seu amigo Gervásio Vila-Nova: um artista “predestinado para a falência” (Sá-Carneiro, 1995, p. 353), “incapaz de se condensar numa obra” (1995, p. 354). Como se vê, a Lúcio e a Ricardo é conferido de certo modo o mesmo destino trágico das personagens de Gervásio e da americana: suicídio + desaparecimento, se entre eles interpusermos a figura não menos alucinante de Marta.

O *dandy* se sabe sentenciado à morte e regozija-se baudelairianamente de ser a um só tempo vítima e carrasco de si próprio. Como assinala Agamben:

[...] Para Baudelaire, assim como para o *dandy*, a fruição utilitária já é uma relação alienada com o objeto, parecida com a mercadorização. A lição que deixou em legado à poesia moderna é que o único modo de superar a mercadoria consistia em levar ao extremo suas contradições, a ponto de ela acabar abolida en-

quanto mercadoria, com o objetivo de devolver o objeto à sua verdade. Assim como o sacrifício restitui ao mundo sagrado o que o uso servil degradou e tornou profano, assim também, através da transfiguração poética, o objeto é arrancado tanto da fruição quanto da acumulação, e restituído ao seu estatuto original. Por esse motivo, Baudelaire via uma clara analogia entre a atividade poética e o sacrifício, entre *l’homme qui chante e l’homme qui sacrifie*, e projetava escrever uma “teoria do sacrifício” de que as anotações das *Fusées* são simples fragmentos. Se é só através da destruição que o sacrifício consagra, assim também é só através do estranhamento que a torna inapreensível, e através da dissolução da inteligibilidade e da autoridade tradicionais, que a mentira da mercadoria se transforma em verdade. Esse é o sentido da teoria da *art pour l’art*, o que de modo algum significa gozo da arte por si mesma, mas *destruição* da arte por obra da arte (2012, p. 84-85).

Consagrando a arte pela destruição, as personagens de *A Confissão de Lúcio* restituem perversamente as suas obras ao mundo sagrado. E repare-se que as vítimas sacrificiais são aqui precisamente os artistas e as suas obras, que se realizam tanto gozosa quanto dolorosamente na sua própria autoconsumição. Como pondera Peter Gay (2009, p. 81), “A religião da arte teve (...) seus mártires”. E na esteira deste pensamento, Peter Gay destaca ainda que o pendor acentuado do artista moderno para a introspecção o levava não raramente a construir uma espécie de autorretrato nas suas obras. Consoante as palavras do teórico inglês, “Os modernistas em todos os campos da cultura parecem ter embarcado num expresso para o futuro. Mas os revolucionários mais sensacionais daqueles anos foram os pintores” (2009, p. 113). Destacando nomes como Van Gogh, Gauguin, Cézanne e Ensor, Peter Gay sinaliza que

[...] Os modernistas [...] estavam às voltas com seus próprios egos problemáticos. A paixão pelo autorretrato entre os modernistas não se esgotava na exuberância. Esse trabalho tinha um lado depressivo considerável; além da pura satisfação com a competência

profissional, o artista se empenhava profundamente em expor a desgraça (2009, p. 118).

Muito para além de um gesto de narcisismo – que também o é –, o autorretrato expressa, antes de tudo, uma angústia, modo de o artista modernista expor, de forma ativa e desdenhosa, a sua própria desgraça. Nascida no seio da pintura, a técnica do autorretrato foi de pronto absorvida no âmbito da escrita. *A Confissão de Lúcio*, por exemplo, é certamente o modo literário de trabalhar com esta técnica.

Decididas, para evocar Peter Gay, “a expor o íntimo do seu ser sem reticências burguesas” (2009, p. 123), as personagens especulares desta narrativa de Sá-Carneiro revelam muito de si próprias, sem na verdade revelarem absolutamente nada, mostrando-se oximoricamente como Esfinges sem mistério, a lembrar os próprios versos do poeta: “Só de ouro falso os meus olhos se douram / Sou Esfinge sem mistério no potente / A tristeza das coisas que não foram / Na Minh ‘alma desceu veladamente” (Sá-Carneiro, 1996, p. 21), que constituem um dos mais belos autorretratos que Sá-Carneiro construiu de si. Sempre a divagar, Lúcio também não deixa de compor diversos autorretratos no seu discurso da memória, projetando muito de si próprio nos outros e vice-versa.

Para encerrar, gostaria de afirmar que leio não apenas *A Confissão de Lúcio* mas também os contos, os poemas e as epístolas de Sá-Carneiro como inebriantes construções vanguardistas de autorretratos, e não é por acaso que o autor de *Indícios de Oiro* por diversas vezes se mostrara tão encantado na sua correspondência literária pela pintura cubista e pelos seus inusitados processos de criação. Dorian Gray é, no universo ficcional de Oscar Wilde, um Narciso sacrificado no espelho artístico; Mário de Sá-Carneiro, como o disse ele próprio, é *daqueles que vão até ao fim*, mártir, à sua maneira, da religião da arte!

RECEBIDO: 12/12/2023

APROVADO: 14/02/2024

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- ALVES, Maria Theresa Abelha. F/V: considerações em torno de uma cor-flor. *Metamorfoses*. Rio de Janeiro: v. 14, n. 2, p. 13-19, 2017.
- BALZAC, Honoré. *Traité de la vie élégante*. Paris: Editions Sillage, 2011.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Edição organizada por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas III. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- CALINESCU, Matei. *As cinco faces da modernidade: Modernismo, Vanguarda, Decadência, Kitsch, Pós-Modernismo*. Trad. Jorge Teles de Menezes. Lisboa: Veja, 1999.
- COMPAGNON, Antoine. *Os antimodernos*. De Joseph de Maistre a Roland Barthes. Trad. Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- D'AUREVILLY, Barbey. *Du dandyism et de George Brummell*. Paris: Editions Sillage, 2008.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GAY, Peter. *O século de Schnitzler*. Trad. S. Duarte. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GAY, Peter. *Modernismo: o fascínio da heresia*. De Baudelaire a Beckett e mais um pouco. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. Lisboa: Dom Quixote, 2011.
- HUYSMANS, J. K. *Às avessas*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

- MORETTO, Fúlvia. *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- PAGLIA, Camille. *Personas sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickson*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do Romantismo à Vanguarda*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad. Philadelpho Menezes. São Paulo: UNICAMP, 1996.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Poesia de Mário de Sá-Carneiro*. Organização de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Presença, 1996.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- SANTANA, Rafael. *Lições do Esfinge Gorda*. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) - Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.
- WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. José Eduardo Ribeiro Moretzsohn. Porto Alegre: L&PM, 2001.

MINICURRÍCULO

RAFAEL SANTANA é Professor Adjunto de Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Doutor em Literatura Portuguesa pela mesma universidade, com tese sobre a prosa e a correspondência literárias de Mário de Sá-Carneiro. Sua atuação profissional incide sobretudo no Decadentismo, no Modernismo e nos ecos do fim de século na literatura contemporânea quer no que se refere à narrativa, quer no que tange à poesia.

Pessoa xamã

Pessoa shaman

André Gardel

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2024.nEsp.a1264>

RESUMO

A hipótese de leitura aqui defendida é a de que o corpo, em estados liminares, do sujeito de enunciação pessoana, doado em sacrifício para que a escrita heteronímica originária se instaure, atua em um tipo de concepção literária em que a visão e o visto circulam num mesmo campo de imanência. O que produz uma visão-tato, em copresença, que incorpora o outro e o transmodela em clivagem de si, abrindo infinitas novas alteridades. Leitura que, por caminhos e naturezas diversas, aproxima, comparativamente, os processos de acoplagens de alteridades do xamã amazônico, baseado em alianças político-espirituais, da heterológica de Pessoa. Assim como entrevê, ainda, similaridades entre os espaços-tempos adentrados por ambos – o caos pré-cronológico pessoano e o passado absoluto xamânico – para que tais operações ocorram.

PALAVRAS-CHAVE: Heteronímica; Xamanismo amazônico; Alteridade; Tradução-transdução; Acoplagem.

ABSTRACT

The reading hypothesis defended here is that the body, in liminal states, of the pessoan subject of enunciation, given in sacrifice so that the original heteronymic writing establish itself, acts in a type of conception in which the vision and the seen circulate in the same plane of immanence.

What produces a vision-touch, in copresence, that incorporates the other and transforms it into a cleavage of the self, opening infinite new alterities. Reading that, through different paths and natures, approaches, comparatively, the processes of coupling alterities of the Amazonian shaman, based on political-spiritual alliances, to Pessoa's heterologic. Just as it also see similarities between the space-times entered by both – Pessoa's pre-chronological chaos and the shamanic absolute past – for such operations to occur.

KEYWORDS: Heteronymic; Amazonian shamanism; Alterity; Translation-transduction; Coupling.

1. O CASULO DO HUMANO IMPLODE

Sempre que me refiro ao xamanismo amazônico nos cursos que leciono na Unirio (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro), especialmente quando abordo as alianças de acoplamento corpóreo efetuadas pelos duplos dos pajés¹ com seus espíritos-auxiliares, a analogia imediata que meus alunos fazem, tentando entender melhor um assunto tão pouco comum na ambiência canônica universitária, é com a obra heteronímica de Fernando Pessoa. Respondo, saindo pela tangente, que sim e que não; depois, completo dizendo que, na verdade, sempre pensei haver, numa primeira visada, mais dessemelhanças do que semelhanças em um possível diálogo crítico. Deixo, no entanto, o indicativo de que se trata de uma questão muitíssimo sedutora, que exige um maior aprofundamento. E é exatamente o que este artigo se dispõe a fazer agora, de modo não exaustivo, após tantos anos de uma recepção impressionante que, sem

¹ Uso, seguindo a postura de alguns antropólogos contemporâneos, de modo indistinto, os termos xamã e pajé para me referir a esse agente de comunicação e “de mediação, menos um indivíduo especial que um feixe de agências que lhe são alheias, sempre provenientes de um espaço extra-humano” (Sztutman, 2005, p. 182).

titubear, aproximava a “heterológica”(Coelho, 1984, p. 28) de Pessoa da concepção vivencial-relacional do plano de experiência invisível da existência xamânica. Some-se a isso, também, a perspectiva de ampliar minha proposta atual de pesquisa, que é a de encontrar fluxos de interações entre o sistema das artes ocidentais, em especial, o verbal escrito – para o qual foi estabelecido o nome institucional de Literatura – e uma prática conceitual-onírica complexa, realizada pela humanidade há milhares de anos. Desse modo, pode-se afirmar que a proposição geral em jogo aqui é a de acionar movimentações tradutoras/transdutoras (Bontems, 2017, p. 34) entre a produção de um escritor português de vanguarda da primeira metade do século XX e os processos imaginário-experimentais de um tipo especial de xamanismo, o amazônico².

² Eduardo Viveiros de Castro no capítulo *Xamanismo transversal* do livro *Metafísicas canibais*, a partir da tipologia concebida por Stephen Hugh-Jones, aponta que o “que se designa em geral como xamanismo, na Amazônia indígena, recobre a diferença importante entre um ‘xamanismo horizontal’ e um ‘xamanismo vertical’”. Os xamãs horizontais “são especialistas cujos poderes derivam da inspiração e do carisma, e cuja atuação, voltada para o exterior do *socius*, não está isenta de agressividade e de ambiguidade moral”, são próprios das “sociedades amazônicas de estilo mais igualitário e belicoso”. Já “a categoria dos xamãs verticais, por sua vez, compreende os mestres cantores e os especialistas cerimoniais, os guardiães pacíficos de um conhecimento esotérico indispensável para a condução a bom termo dos processos de reprodução das relações internas ao grupo: nascimento, iniciação, nomeação, funerais”; categoria presente “apenas nas sociedades mais hierarquizadas e pacíficas, aproximar-se-ia da figura do sacerdote”. Para, ao final, concluir que “não há sociedade amazônica onde existam apenas xamãs verticais; ali onde só há um tipo reconhecido de xamã, este tende a acumular as funções dos dois xamãs dos Bororo ou Tukano, com um nítido predomínio, porém, dos atributos e responsabilidades do xamanismo horizontal”. Mais adiante, desenvolvendo mais a fundo essa tipologia, define que “o xamanismo horizontal não é, portanto, horizontal mas transversal” (Castro, 2015a, p. 174-175, 180).

Ao se buscar aproximar os procedimentos criativos e os modos expressivos pessoais do universo estético-político-agentivo xamânico, base do que nomeei, em minha pesquisa, de *Poética Pajé*³, este trabalho se propõe a levar ao extremo leituras que sublinham as potências extraocidentais subjacentes ao neopaganismo de Alberto Caeiro e à imagem-noção *desassossego*, já efetuadas por teóricos como Eduardo Prado Coelho (1984) e José Gil (s/d. & 1999). Apesar de partir de imaginários e expressividades claramente distintas, quer encontrar contiguidades conceituais e similaridades de (in) ação entre o mundo mítico performativo do pajé e alguns aspectos da Poética de Pessoa, abordados pelo heterônimo Bernardo Soares em certas passagens do *Livro do Desassossego*, e descritas, imagetivamente, em poemas como *A múmia* e *Chuva Oblíqua*.

Com esse fim, faz dialogar, por exemplo, a viagem extrospectiva xamânica por um passado absoluto pré-cosmológico, pré-corporal do mito e os mergulhos no abismo sensorio-estetizantes pessoais, que o levam a adentrar o tempo-espaço do caos pré-cronológico; a política cósmica efetuada com os espíritos em estado de vigília onírica pelo pajé e o deixar-se levar por pormenores da vida exterior que disparam sonhos lúcidos conduzindo, melodicamente, imagens-noções de alteridades heteronímicas no poeta português. Também encontra intercâmbios na condição de oficiante e vítima que ambos se impõem ao doarem em sacrifício seus corpos cotidianos, abrindo portais para viver, de modo sensorial-imagético-conceitual, o plano invisível do mundo. Ou, ainda, no aspecto expressivo, estabelece interações entre a performatividade oral polienunciada de um sujeito xamânico na dimensão de experiência visível-comunitária, ligado por “fios invisíveis” (Sztutman, 2015, p. 183) aos “atos performágicos”

³ Pesquisa que gerará meu próximo livro, que se chamará *Poética pajé: vigília onírica, política cósmica, performágias*.

(Risério, 1993, p. 165) que vivencia, por meio de seu duplo, no plano de experiência onírico, diante da performatividade do presente da escrita como prática que ativa camadas de consciência justapostas, atravessando antinomias trágicas no caos polidimensional, uma das bases de expansão da heteronímica multipolar de Pessoa.

As tensões que emergem de um tipo de concepção comparatista que aproxima meios expressivos e práticas imaginárias tão díspares quanto as ocidentais e as não-ocidentais são muitas. Poderia dedicar grande parte deste trabalho para colocá-las em confronto. No entanto, interessa-me aproximar e explorar, aqui, o espaço-tempo *mitopoético* que potencializa essas construções imaginárias, que, na verdade, apresentam ressonâncias e reverberações de perspectivas e modos de operação. Afora isso, proponho-me a tecer reflexões que distendam de maneira mais ampla essas tensões, buscando encontrar reconfigurações interativas dos universos recortados. O pensador ambientalista indígena contemporâneo Aílton Krenak se debruça sobre questões inevitáveis, que dizem respeito às múltiplas “companhias que fazem essa viagem cósmica com a gente” (Krenak, 2019, p. 31). Sugere que “somos capazes de atrair uns aos outros pelas nossas diferenças, que deveriam guiar o nosso roteiro de vida”, a fim de resgatarmos “nossa alegria de estar vivos” (Krenak, 2019, p. 33). Descartando, assim, “a abstração pela unidade, o homem como medida das coisas”, para “admitir a natureza como uma imensa multidão de formas” (Krenak, 2019, p. 69). Formas que ganham fluxo histórico-cultural como seres-imagens virtuais dos espíritos, na ambiência do passado absoluto visitado pelos xamãs no espaço dos sonhos⁴, quando “o casulo do humano implode, se abrindo para

⁴ “São lugares com conexão com o mundo que partilhamos; não é um mundo paralelo, mas que tem uma potência diferente” (Krenak, 2019, p. 66-67).

outras visões da vida não limitada”. O que “talvez seja outra palavra para o que costumamos chamar de natureza” (Krenak, 2019, p. 66).

Sob outra perspectiva de distensão *das abstrações pela unidade*, temos uma entrevista dada pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro – cujo título, muito significativo, é “*O chocalho do xamã é um acelerador de partículas*” (Castro, 2008, p. 26) – na qual um jogo comparativo entre a epistemologia científica, modelo dominante ocidental, e a ameríndia, é estabelecido, a fim de buscar saber o que as impulsiona em particular. Partindo do pressuposto de que o xamã, nas comunidades extraocidentais, cumpre a mesma função do cientista, no Ocidente, Viveiros afirma que, para o pajé, “conhecer bem alguma coisa é ser capaz de atribuir o máximo de intencionalidade ao que se está conhecendo”, desse modo, interpreta “todos os eventos do mundo como se fossem ações”, e conclui, “se todo evento é uma ação, de alguém, todo objeto é um artefato, para alguém”. Em outras palavras, o objeto do conhecimento é visto como um sujeito, possuidor de subjetividade. Ao contrário da prática científica ocidental em que “explicar é reduzir a intencionalidade do conhecido” (Castro, 2008, p. 41).

Com o intuito de responder à pergunta sobre quais “lugares sobriam em nossa sociedade para um conhecimento menos objetivo e mais intencional”, Viveiros abre mais um intervalo para que o livre trânsito tradutor/transductor, entre os agentes implicados neste trabalho, ganhe dinâmica e potência:

Aquele ideal de subjetividade que penso ser constitutivo do xamanismo como epistemologia indígena, encontra-se, em nossa civilização, encerrado no que Lévi-Strauss chamava de parque natural ou reserva ecológica dentro dos domínios do pensamento domesticado: a arte. No caso do Ocidente, é como se o pensamento selvagem tivesse sido oficialmente confinado à prisão de luxo

que é o mundo da arte; fora dali ele seria clandestino ou ‘alternativo’ (Castro, 2008, p. 42).

Epistemologia indígena configurada a partir do xamanismo e que é, eminentemente, uma estética e uma política cósmica, “na medida em que ela procede por atribuição de subjetividade ou ‘agência’ às chamadas coisas”. Para exemplificar, Viveiros se utiliza da arte da escultura, “metáfora material mais evidente desse processo de subjetivação do objeto”, pois, o “que xamã está fazendo é um pouco isso: esculpindo sujeitos nas pedras, esculpindo conceitualmente uma forma humana”, buscando subtrair “da pedra tudo aquilo que não deixava ver a ‘forma’ humana ali contida” (Castro, 2008, p. 43). Esse ato antropomórfico de ver-apreender formações humanas em diversos seres/ entidades da natureza – e, a partir dos pressupostos animistas, tudo o que existe é passível de adquirir ou tem alma –, dando-lhes agência, é muito mais complexo do que meramente, de modo fabular, imaginar humanidade, verbal e psicológica, no amplo leque de pluriversos vitais que florescem no mundo. Ao contrário de forjar um diálogo-monólogo antropocêntrico que, no fundo, é puro solipsismo de soberania comunicacional humana sobre alteridades, ver-esculpir formas humanas no outro é fruto de uma concepção xamânica que estabelece relações históricas, culturais, artísticas, tecnológicas com os não humanos, buscando superar, assim, tanto a incomunicabilidade interespecífica como a separação hierárquica natureza-cultura.

Por meio de relações corpóreas, sensório-especulativas, que permitem a evocação da cultura-civilização dos espíritos da floresta (Coccia, 2023, p. 19), imagens virtuais, anímico-imanentes, das múltiplas formas de seres que atuam no cosmos, os pajés exercem a sua diplomacia, a sua mediação “universal das vozes”, a sua política cósmica:

É como se o xamanismo deixasse de ser uma prática cultural específica de uma cultura para ser a forma transcendental de qualquer ato simbólico. Como escreveu Roy Wagner, se ‘faz necessariamente parte da vocação do xamã emoldurar uma imagem de si mesmo na qualidade de moldureiro das imagens dos outros [...], coloca-se então a questão de saber quem ou o que é o verdadeiro xamã, um mediador universal das vozes’ (Coccia, 2023, p. 16).

Se “o xamanismo é essencialmente uma diplomacia cósmica dedicada à tradução entre pontos de vista ontologicamente heterogêneos” (Castro, 2006, p. 320), deve-se esclarecer que o experimento xamânico de emoldurar-esculpir a si e aos outros origina-se, configura-se e expressa-se a partir de fluxos energéticos de naturezas e intencionalidades múltiplas. Entre os marubo, as ressonâncias e reverberações sonoras se originam de palavras-cantos dos espíritos, “grandes mestres das palavras com os quais se deve aprender a cantar” (Cesarino, 2019, p. 173), que, além de trazer à comunidade a tradição ancestral mítica, renovada a cada revitalização expressiva efetuada pelo pajé, fazem com que o xamã *pense mais longe, aumentando seu pensamento*.

Outro fenômeno energético-intencional específico, próprio, dentre outros, do xamanismo yanomami, que abre portais para o plano de experiência invisível, é a emergência, a partir de uma visão-saber potencializada, de pontos de luz, de “cristais brilhantes” do seio da floresta, que são a chegada dos espíritos, “síntese disjuntiva entre o humano e o não-humano” (Castro, 2006, p. 319), evocados pelo pajé. Origens sensacionistas de uma metafísica “da multiplicidade lunar, estelar e molecular indígena” (Castro, 2006, p. 333), a relação não-mediada, refulgente, do olhar do xamã com o visto – os espelhos-espíritos – propicia um movimento transdutor-tradutor pela perspectiva da visão que se entremostra no laboratório alquímico-inventivo de Fernando Pessoa, presente na “serenidade absoluta, não trágica”

(Gil, 1999, p. 43) de Alberto Caeiro. Primeiro heterônimo, gênese e contraponto da heteronímica pessoana, é na existência-experimento do Mestre que se dá o acoplamento do sentir-pensar na corporeidade do ver:

Ao ver as coisas, Caeiro não as compara, não as mede pelo parâmetro de uma unidade-padrão. Mas, desdobrando toda a potência de seu olhar, *abre-as* à nitidez e à claridade da luz, ou seja, da superfície: as coisas tornam-se plenamente exteriores, sem mundos abissais ou significações ocultas; elas tornam-se objetivas, não porque seriam determinadas por predicções objetivas, mas porque o seu ser próprio, a sua individualidade, oferecem-se doravante ao olhar. É esse o sentido de ‘objetivismo absoluto’ de Caeiro: é na relação direta do olhar ao olhado, sem a mediação de pensamentos e palavras, que o ser singular da coisa se dá (Gil, 1999, p. 39).

A relação direta, sem representação, da potência do olhar intenso do xamã com os pontos luminosos exteriores da floresta, que trazem – ao serem-vistos em sua superfície nítida, clara, refulgente – a singularidade da história e da cultura dos yanomami, por meio de seus espíritos, dialoga, como se vê, em muitos aspectos, com o princípio de individuação de Caeiro, sua ontologia da diferença, seu objetivismo absoluto (Gil, 1999). Em Alberto Caeiro, é “no ato de ver que se revela a ‘significação’ das coisas, ou seja, o seu ser” (Gil, 1999, p. 40) singular, a partir de uma visão em relação não mediada, não universal ou generalizante, sensória-imediata, sem palavras, individualizada, diante do olhado que deixa-se ver. Da mesma forma, os espíritos *xapiripë* yanomami, os seres translúcidos ancestrais que carregam consigo a *significação* de cada ser específico da floresta, ao se apresentarem à visão do xamã, não possuem a opacidade do corpo, são princípios vitais, brilho de luz virtual. Pelo olhar de Caeiro, ser de uma “intensidade absoluta”, “danado”, externo, “sem mundos

abissais ou significações ocultas” (Gil, 1999, p. 39), o que faz com que as coisas vistas, em interação, amplifiquem-se em sua potencialidade particular máxima. O que não significa que passe a haver, nessa relação direta, uma fusão, mas, sim, a “soma real” dos atributos e graus de intensidades das peculiaridades que estão em jogo na ação de olhar e ser olhado: “É no único plano de imanência do visto e da visão que as suas intensidades singulares se cruzam, se combinam para descobrir novos seres singulares” (Gil, 1999, p. 41). Caeiro deseja que sua alma seja “só corpo, como a dos deuses”, buscando uma “exterioridade total” (Gil, 1999, p. 50).

No antropomorfismo xamânico yanomami, os espíritos se originam da pura “intensidade luminosa”, interpretada “em termos de uma ênfase não-representacional na visão como modelo da percepção e do conhecimento nas culturas ameríndias” (Castro, 2006, p. 319). São formas-fluxos míticas que, mediante interações de auxílio, aliança e/ou acoplamento com os duplos dos pajés, tornam-se passíveis de serem instauradas no real por meio da expressividade ritual das *performagias*. Os espíritos são imagens ancestrais da floresta, interior e centro originário das espécies (animais, vegetais, minerais) e de seres diversos atuais (rios, montanhas, nuvens, raios etc.), evocados pelos xamãs para conversar, resolver problemas, atuar em conjunto em missões cosmopolíticas. Apresentam-se como seres minúsculos, inumeráveis, brilhantes, leves, translúcidos, sem o peso e a opacidade da capa externa do corpo. Os espíritos são a floresta em sua diversidade de natureza-cultura, energético-estética, poeiras cintilantes que se transmodelam em agentes humanoides luzentes, cada qual com a sua gradação intensiva heterogênea específica extra-humana, cada qual com a sua soma de atributos que lhes dá autonomia, realidade virtual, história e cultura. O xamã, para poder ser aceito no plano invisível da experiência e interagir com os espíritos, atuando por meio de seu duplo, vira espírito ele mesmo, ou

seja, para poder acordar no sonho e transitar pelos infindáveis reinos (arbóreos, subaquáticos, terrenos, celestes, subterrâneos etc.) superpovoados do passado contínuo pré-cosmológico, faz de seu corpo pura luminosidade virtual – fora do tempo – anímica imanente.

2. SENSAÇÕES-CENAS ENTONADAS

O filósofo Tupy-Guarani Kaká Werá esboça um quadro pleno de mirações⁵ conceituais – num universo em que imagem e som são também noções vitais – para explicar os movimentos cosmogônicos do universo e dos seres, a partir do saber sagrado de seu povo, sintetizado “em um conjunto de cânticos que formam o AYVU ROPYTA, que significa ‘Os fundamentos do Ser’” (Werá, 2017, p. 129). A tradição ancestral diz que são três figuras-movimento que permitem apreender o universo, e que, “em um segundo momento, somos um desdobramento desses aspectos” (Werá, 2017, p. 130). Os elementos da tríade silêncio-luz-som tornam-se, como em toda filosofia prática ameríndia, agentes com intencionalidade, que se superpõem e interagem: “*Nhamandu*, cuja tradução é o inominável”, o “imanifesto, o grande silêncio”, “o sagrado mistério e a própria vida que nos impulsiona”; *Kuaracy*, “normalmente traduzido como sol”, “onde *Kuara* significa emanção e *Cy* significa mãe, formando ‘emanção mãe’”, apresenta-se como “uma luminosidade e que nesse desdobramento *Kuaracy* se faz *Tupã*”, “onde *Tu* significa som e *pã* o desdobramento e expansão”. Com isso, “*Nhamandu* é o aspecto subjetivo e *Tupã* a expressão objetiva, a manifestação” (Werá, 2017, p. 129-130).

⁵ Mirações são visões – comumente originárias da música – que os pajés têm ao se relacionar com os espíritos. As mirações geram os padrões visuais que serão usados nos utensílios, tatuagens, adornos etc. das comunidades a que os xamãs pertencem; sintetizam experiências vividas no plano de experiência invisível onírico; desdobram-se, semioticamente, em desenhos, cantos, danças.

Como desdobramento dessas movimentações cósmicas, a expressividade dos fluxos animistas materializados nos corpos da terra, formas-seres que podem ser palavras, “pedra, planta, bicho, gente, céu, terra” (Werá, 2017, p. 124). Os espíritos, princípios vitais arvorados em silêncio-luz-som, assentam na fisicalidade desses corpos seus tons, ritmos, dando a eles luminosidade, “consciência vibracional”, “alma de vibração”, “que é o som no sentido espiritual” (Werá, 2017, p. 130). Modo de composição semelhante ao efetuado pelos xamãs ancestrais, os antepassados modeladores do “pote-corpo”, “feito de fios perfeitos da terra, água, fogo e ar, entrelaçando-os em sete níveis do tom que somos, assentando o organismo, os sentimentos, as sensações e os pensamentos que comportam um Ser” (Werá, 2017, p. 125). Bricolagem artesã xamânica na qual natureza, cultura e tecnologia se amalgamam na etiologia do universo e dos seres. E a história cultural das origens dos povos é contada a partir do momento em que os espíritos primeiros transitam pela terra: em algumas comunidades, “quando o clã era formado de seres dos espíritos das águas”; em “outras trazem a sua memória animal”; “assim como há aquelas que iniciam a sua história a partir da árvore que foram” (Werá, 2017, p. 126).

Para o índio, sobretudo o Guarani, toda palavra possui espírito. Um nome é uma alma provida de um assento, diz-se na língua, tu-py. É uma vida entonada em uma forma. Vida é o espírito em movimento. Espírito, para o índio, é silêncio e som. O silêncio-som possui um ritmo, um tom, cujo corpo é a cor. Quando o espírito é entonado, torna-se, passa a ser, ou seja, possui um tom. Antes de existir a palavra ‘índio’ para designar todos os povos indígenas, já havia o espírito índio espalhado em centenas de tons. (...) Tupy, que na língua sagrada é o abanhaenga, significa: tu = som, barulho; e py = pé, assento; ou seja, o som-do-pé, o som-assentado, o entonado (Werá, 2017, p. 123-124).

Nota-se, com isso, que os espíritos para os Tupi-Guaranis são energia estetizante, silêncio-luz-som, tom, ritmo, melodia – trata-se, portanto, de uma concepção originária poética do ser e do cosmos –, que, quando é *entonada*, dá cor ao corpo, movimento, instaurando o fluxo da vida. A qualquer corpo – estamos no universo animista –, inclusive, ao corpo das palavras. E por que não dizer, pessoanamente, dá vida, biografia, história, cultura, interação crítico-literária-a-fetiva a corpos feitos de palavras?

Ao abordar a heterogênesse da heteronímica de Pessoa, cuja série é inaugurada por Alberto Caeiro, José Gil localiza que as antinomias trágicas sobrepujadas pelo Mestre, superação instauradora do objetivismo absoluto, uma existência que é “a redenção da humanidade pela sua conversão ao neopaganismo”, são logo retomadas por Fernando Pessoa. Este, ao retornar, concebe o heterônimo *ele mesmo*, pois havia se despersonalizado, abandonando “seu estilo e sua maneira de sentir” (Gil, 1999, p. 47) para servir de “veículo da escrita do *Guardador de Rebanhos*” (Gil, 1999, p. 46). Movido por uma urgência de reexistir, numa “reação brutal”, imediata, de um “subjetivismo extremo” (Gil, 1999, p. 50), Fernando Pessoa, ortônimo, escreve os seis movimentos de *Chuva Oblíqua*, no qual “o desassossego e o trágico” emergem da “serenidade absoluta, não-trágica” de Caeiro, “como se da solução nascessem os problemas” (Gil, 1999, p. 43). Sobre o poema, José Gil discorre, apontando, de modo explícito, para um dos deslizamentos transdutores, no caso entre potências ocidentais e extra ocidentais, que fundamentam este artigo:

Sob certo ângulo, pode-se comparar a *Chuva Oblíqua* com uma espécie de ritual terapêutico primitivo, com a sua fase crítica de mergulho no caos, na morte – e mesmo qualquer coisa como uma viagem xamânica ao mundo dos mortos –, e a fase última de renascimento (Gil, 1999, p. 59).

O estado liminar que é provocado por Pessoa para executar a sua “heterológica”, a “lógica dos heterônimos” (Coelho, 1984, p. 28), é o do *desassossego*. Tal estado se instaura a partir de uma preparação em que o corpo deixa-se possuir por momentos de letargia, de cansaço-passividade-torpor-fadiga-tédio, desconstruindo-se de sua ocidentalidade, para retomar, num longo processo sensório-poético-analítico, as antinomias trágicas geradoras da heteronímia, que Mestre Caeiro parecia já ter resolvido com sua capacidade de “devir-múltiplo ou infinito”, de “navegar em todo tipo de sensações” (Gil, 1999, p. 61). Isso só é possível com um passo atrás, entrando no espaço literário (Blanchot, 1987), que “é a escrita antes da obra, quando a ideia de obra perde o sentido”, e “a marca linguística desse passo atrás é o uso do prefixo *des-*, um ímã ao contrário” (Coelho, 1984, p. 24). Adentra-se, com isso, a “realidade pré-humana”, em que se resiste “ao humano obscenamente óbvio do patrão Vasques no escritório onde Bernardo Soares é ajudante de guarda-livros”. O esforço é para descarregar “o animal humano que herdou sem querer a cultura grega, a ordem romana, a moral cristã” (Pessoa apud Coelho, 1984, p. 26), e atingir o “espaço neutro, anterior ao humano”, para “criar o vazio dentro de si” (Coelho, 1984, p. 25). Suprime-se a perspectiva de missão, a coesão do “conjunto ou projeto de fazer sentido”, o que leva a um “espacejamento do real, isto é, abrem-se intervalos” e “as coisas são vistas separadamente” (Coelho, 1984, p. 27), prontas para se organizarem em outros fluxos de sensações-imagens. Como os heterônimos, no espaço literário, ou os espíritos dos xamãs, pontos de luz transmodelados em seres ancestrais virtuais translúcidos, sem a capa opaca corpórea, nas interações vivenciais-relacionais que o pajé realiza no *caosmos*⁶.

⁶ Palavra-montagem (caos + cosmos) utilizada por James Joyce em seu arqui-famoso *Finnegans Wake*, que virou conceito filosófico contemporâneo

No caso do xamã amazônico do povo marubo, a entrada na zona de liminaridade se estabelece por meio da aquisição de “um corpo que seja capaz de sedimentar o conhecimento” dos espíritos. “Para tanto, o afastamento dos afazeres e dos corpos cotidianos deve ser acompanhado de uma dieta rigorosa, do uso de substâncias como o rapé e a ayahuasca e da aplicação constante de pinturas corporais”. Somente a partir de tais ações “a pessoa se torna capaz de encontrar na experiência excorporada, que costumamos chamar de sonho, esses agentes” (Cesarino, 2019, p. 173) humanoides espectrais. Ambos, Fernando Pessoa e o xamã, entregam-se a um tipo muito especial de sacrifício, no qual atuam, a um só tempo, como oficiantes e vítimas, tornando-se *vivos-mortos*. Reparem que uso a expressão *vivo-morto* e não *morto-vivo* – que são os zumbis do Ocidente profundo, mortos que emergem das trevas para nos aterrorizar –, pois o xamã é um vivo que, após banhar-se objetivamente, sem mediação, de luz e som, oferece o corpo cotidiano em sacrifício, acorda no sonho, vive a sua *cosmopolítica* nas instâncias de uma construção imaginária milenar tão rica e poderosa como as concebidas por um Dante ou um Swedenborg.

O xamã sacrifica a cinética cotidiana de seu corpo humano para, por intermédio de seu duplo-espírito, adentrar o plano de experiência invisível, a fim de estabelecer “correlações ou traduções entre os mundos respectivos de cada espécie natural, com a busca de homologias e equivalências ativas entre os diferentes pontos de vista em confronto” (Castro, 2015, p. 172). Faz mediações entre as múltiplas perspectivas que configuram o (pré) cosmos, entre as vozes-imagens dos mortos, dos deuses, dos heróis culturais, dos espíritos na condi-

no livro *A lógica do sentido*, de Gilles Deleuze. Passou a ser empregada por antropólogos para definir o espaço-tempo mítico-onírico visitado pelos xamãs em seus transe cosmopolíticos (JM, 2006).

ção de “relator real”, vivencial-relacional, e não de “um correlator formal”, pois “é preciso que passe de um ponto de vista para outro, que se transforme em animal para que possa transformar o animal em humano e reciprocamente” (Castro, 2015, p. 173). O sacrifício do próprio corpo do pajé amazônico, com o intuito de ser oficiante de uma complexa política cósmica com os seres da floresta, é uma diferença basilar para evitar que frutifique a função sacerdote, *abstração de unidade* que estrutura o Estado e suas religiões centralizadoras. Ao dinamizar a multipolaridade comutável de perspectivas e a potência do fora, do que vem de longe, dos espaços-tempo onde transita e negocia, o xamã revitaliza a comunidade incessantemente, ao deslocá-la, abrindo o arco da possibilidade de novas incorporações e mudanças.

Uma característica distintiva do xamanismo amazônico é que o xamã é *ao mesmo tempo* o oficiante e o veículo do sacrifício. É nele que se realiza o ‘déficit de contiguidade’ – o vácuo criado pela separação entre corpo e alma, a externalização subtrativa de partes da pessoa do xamã – capaz de fazer passar um fluxo semiótico-material benéfico entre humanos e não-humanos. É o próprio xamã quem atravessa para o outro lado do espelho; ele não manda delegados ou representantes sob a forma de vítimas, mas é a própria vítima: um morto antecipado [...] (Castro, 2015, p. 173).

Em Pessoa, de modo semelhante – com a diferença de que a passagem do *fluxo semiótico-material* se dá de modo interpessoal antropocêntrico, mas que animiza luz, som, paisagens, pormenores, objetos para abrir os movimentos melódicos sensório-onírico-analíticos que levam aos heterônimos – o corpo ocidental é sacrificado por um oficiante que é um “Emissário de um rei desconhecido,/ Eu cumpro informes instruções de além/ E as bruscas frases que aos meus lábios vêm/ Soam-me a um outro e anômalo sentido...” (Pessoa, 1980, p. 91). Por outro viés, mas com a mesma visada de que o corpo do pajé

é veículo de visões-perspectivas de alteridades que estão alhures, os xamãs arawetés dizem que funcionam como os rádios dos brancos, recebendo como “suporte-leito” (Risério, 1993, p. 164) os cantos-mensagens dos ancestrais canibais – os deuses *Mai* – dos tempos primeiros, que vivem atualmente no território celeste. No entanto, o “pajé não incorpora as divindades e os mortos, ele canta-conta o que ouviu destes”, pois “a pajelança araweté não é uma possessão”, nem uma encarnação, o xamã “tem consciência do que cantou durante seu ‘transe’, e sabe o que se passa à sua volta enquanto está cantando” (Castro, 1992, p. 141).

Antônio Risério, com perspicácia autopsicográfica, enfatiza:

O canto do xamã é fala dos *Mai*, discurso divino, mas é também expressão verbimusical da visão que o xamã tem dos deuses. Trata-se então de um canto-viagem onde se condensa esteticamente o saber espiritual do grupo. O xamã é um ‘vidente-ouvinte do Além’. Aqui, como de praxe, xamanismo e música são inseparáveis. Certo estava Chadwick quando definiu a música, em textura xamânica, como a ‘linguagem dos espíritos’ (Risério, 1993, p. 164).

Além da *visão que o xamã tem dos deuses, onde se condensa o saber do grupo*, cada “canção-visão” apresentada por um pajé é performatizada de modo particular, definindo um estilo, que pode originar críticas, elogios, virar *sucesso* e até paródias, incorporadas aos cantos interessados dos afazeres diários, por parte dos membros da comunidade, principalmente das mulheres, afastadas, entre os arawetés, de exercerem a função-pajé. Chamado de “suporte das divindades” ou “cantador das almas” o pajé encena, apresenta, manifesta epifanicamente os “*Mai* e os mortos” que “são música, ou músicos” (Castro, 1992, p. 138). Como isso se dá? Por intermédio de um “intrincado regime enunciativo” (Risério, 1993, p. 166), polienunciado, com interações de variadas naturezas. “Um solo vocal” que é “um diálogo

ou uma polifonia, onde diversos personagens aparecem de diversas maneiras. Saber *quem* canta, quem diz o que para quem é o problema básico”. Os sujeitos da enunciação, dificilmente identificáveis, até mesmo pelos próprios indígenas, envolvem

três posições: um morto, os *Mai*, o xamã, em um sistema onde o morto é o principal enunciador, transmitindo citacionalmente ao xamã o que disseram os *Mai*. Mas o que os *Mai* disseram é quase sempre algo dirigido ao morto, ou ao xamã, ou a si mesmos sobre o morto e o xamã. Assim, a forma típica de uma frase é uma construção dialógica complexa: o xamã canta algo dito pelos *Mai*, citado pelo morto, referente a ele (xamã), por exemplo... *Quem* fala, assim, são os três: *Mai*, morto, xamã, um dentro do outro (Castro apud Risério, 1993, p. 167).

Para fazer a passagem de Fernando Pessoa, sujeito da enunciação, para Fernando Pessoa, ortônimo, gerador de gêneses heteronímicas, após a ânsia de sobreviver que a doação do corpo para ser veículo do ofício de Mestre Caeiro impôs, foi necessário, segundo a análise que o filósofo José Gil faz dos poemas *Chuva Oblíqua* e *A Múmia*, que houvesse um mergulho no caos originário: espaço-tempo anterior à memória, tempo profundo do inconsciente, causador de uma cisão no sujeito, que, dessa forma, duplica-se, pois trata-se de um passado absoluto, contínuo – o mesmo que o xamã adentra, performativamente, com seu duplo em vigília onírica –, “um estado que equivale à morte”, vivido no presente da escrita. Transformar a vivência de lidar com a clivagem de um passado-presente e de um presente atual em um cosmos, saindo do caos, exige um “saber-fazer”, uma arte a ser exercitada: “a das distâncias intersticiais, a de poder afirmar uma coisa e seu contrário, de escrever ‘outrora agora’”, “arte dos oxímoros e dos paradoxos” (Gil, 1999, p. 52), que são as antinomias trágicas inevitáveis para a emergência dos heterônimos.

Que tempo é esse? O da *escrita heteronímica originária*, quer dizer aquele em que a escrita se inaugura como tempo outro, não só tempo dos versos que correm, mas tempo ‘mitológico’ que os versos, ao correr, recriam como tempo real – o tempo real das sensações-cenas de Álvaro de Campos, de Ricardo Reis, do próprio Fernando Pessoa ortônimo (Gil, 1999, p. 53).

Durante esse processo, no terceiro movimento de *Chuva Oblíqua*, o sujeito da enunciação torna-se virtual, “como um ser mitológico ou antepassado”, já que se apaga, sacrifica seu corpo cotidiano-pragmático para que possa ser um oficiante, no presente performático da escrita, recebendo os espíritos-auxiliares, originários do caos mítico – “espaço dos mortos, acto puro da escrita” –, que são “o verdadeiro autor destes versos”, *o escriba, a Esfinge, o rei Cheops*. É “através deles, graças a eles, dirigido por eles, que Fernando Pessoa traça os versos (atuais) de *Chuva Oblíqua*”, o que, sob perspectiva xamânica, gera um discurso polienunciado, como vimos em relação aos pajés arawetés. Ou seja, um discurso multilúcido no sonho do canto/poema-intersecções, pois acoplado de vozes de seres-imagens, seres-cenas, magnificando o duplo virtual do sujeito da enunciação, multiplicado de alianças em sua vigília onírica no *caosmos*. E, propriamente na voz pessoana, na “coexistência de várias camadas de consciência que se encaixam umas nas outras (eu vejo-me vendo; eu penso em várias coisas ao mesmo tempo, e penso-me pensando nelas)” (Gil, 1999, p. 55). Encaixam-se, não se fundem, juntam-se, mas ficam separadas, pois a consciência não foi rompida – mesmo aquela pesada que nasce “do inconsciente do corpo *de onde jorra, precisamente, a escrita*” (Gil, 1999, p. 56) e, também, as antinomias trágicas – e, sim, clivada: “Fernando Pessoa ortônimo tem agora a capacidade de se multiplicar, de opor de mil maneiras o seu Eu presente ao seu Eu passado-presente, ou o seu pensamento às suas sensações”, o poder “de deixar de ser ele para se tornar outro” (Gil, 1999, p. 60).

3. DUPLOS, ESPÍRITOS E HETERÔNIMOS

Para que haja a passagem do devir-outro ao devir-heterônimo, segundo os diversos protocolos, interditos, rigores, análises aplicadas por Fernando Pessoa a fim de demarcar a sua Poética exposta, principalmente, no *Livro do Desassossego*, uma trajetória elaborada de usos e direcionamentos das sensações percebidas pelo corpo do poeta, oferecido em sacrifício ao espaço literário, é percorrida até a chegada – muitas vezes fracassada, interrompida, mutilada, abandonada – aos heterônimos. Uma primeira organização em fluxos sensoriais é acionada para que se estabeleça o devir-anônimo, no qual o corpo animal atinge a realidade “pré-humana” (Coelho, 1984, p. 26): forma adaptável, impessoal, na qual as sensações ainda não estão presas a uma pessoa, obtida por uma “técnica de dissolução do sujeito, graças ao poder concedido às formas minúsculas, às ‘coisas mínimas’”, aos pormenores. A seguir, “podemos desdobrar-nos, multiplicar-nos, moldar-nos a cada fluxo de sensações”, com o objetivo de que se construam “séries, continuidades temporais e espaciais. A este processo chamará Fernando Pessoa ‘sonhar’”. (Gil, s/d, p. 138). A reunião serial de várias percepções sensorial-imagéticas se organiza como frequência melódica, produzindo efeitos musicais que dão dinâmica à visão, e “o segredo do sonho reside inteiramente na visão: saber olhar para saber ver, saber ver para sentir, saber sentir para devir-outro”, “mudar de pele” (Gil, s/d, p. 140). Os desenhos de fluxos – de sensações, imagens, ideias –, que serão as bases para os heterônimos, são movimentações rítmico-melódicas conduzidas pelos sonhos, são os sons a condição para deixá-los *assentados, entoados, de pé*, como virtualidades instauráveis na realidade, já que feitos de fluxos musicais de palavras poéticas.

As sensações trazidas pelos sentidos, capturando e reproduzindo, dentro da lógica do real, o mundo externo, sofrem um processo de abstração analítica ao tornarem-se visão do sonhador pessoano, que,

constitutiva da dinâmica interna do sonho, substitui o contato, que vira tato, vive o que vê, em copresença⁷, “transforma-nos nos objetos vistos” (Gil, s/d, p. 146), gerando metamorfoses e, também, um universo absoluto. Objetos, emoções, pensamentos, aspectos do mundo, figuras de sonho, viram imagens-noções de um espírito que viaja, experimentalmente, pela matéria, a vagabundagem da imaginação à solta, propícia para adquirir outra lógica, distinta da do real: a de uma linha melódica que organiza e analisa fluxos, pois “sonhar é analisar” (Gil, s/d, p. 144). Liga, então, energias de sensações e imagens numa mesma “forma abstrata”, comum aos sonhos e à produção poética: “do mesmo modo que um poema resulta, no seu próprio movimento, da análise de uma ou várias sensações, o fluxo do sonho decorre diretamente da análise implícita na ação de sonhar” (Gil, s/d, p. 143). Sem mediação, a visão voltada para dentro, que faz do “sonhador um visionário”, não é o externo “olhar, mas sim o poder de ver o invisível” (Gil, s/d, p. 145), que emerge desses procedimentos.

A grande potência do xamã é ter muitos espíritos-aliados e viajar para lugares cada vez mais longínquos, a fim de estabelecer, consciente e vigilante, relações cosmopolíticas na realidade do sonho, trazendo o fora de visões-conhecimentos de povos e paisagens inimagináveis, com os quais interage no plano de experiência invisível, para dentro do visível de sua comunidade. Nessa dinâmica, exerce o seu “profetismo de baixa intensidade”, que não é uma “religião pro-

⁷ Els Lagrou, definindo a noção de inferência abductiva na obra *Arte e Agência: uma teoria antropológica*, de Alfred Gell, tangencia o conceito de copresença: “Todo ícone já é na verdade um índice. Tendo em vista que a imagem age sobre a pessoa, ela partilha nas qualidades daquilo de que é imagem. Aqui Gell segue Taussig em *Mimesis and Alterity* (1993), que mostra como o envolvimento sensorial com o percebido estabelece um contato entre o percepto e aquele que percebe, uma copresença; por esta razão ver e tocar são experiências muito próximas” (Lagrou, 2009, p. 13).

to-sacerdotal” (Castro, 2015, p. 181), mas, antes, uma “bricolagem cosmológica”, traço que evita, entre os povos amazônicos, “uma coincidência perfeita entre o poder político e as potências cósmicas”, ou seja, “a captura do xamanismo pelo Estado” (Castro, 2015, p. 179). E que levou a “numerosos movimentos messiânicos e milenaristas ocorridos no Noroeste amazônico”, “comandados por xamãs-profetas” (Castro, 2015, p. 176). Sonhos proféticos-visionários que, em Pessoa, levam, por exemplo, à recuperação da fé – desdobrando as trovas de Bandarra, a obra profética de Vieira, as quadras de Nostradamus –, a partir de uma noção milenarista-messiânica da história, em um Quinto Império espiritual português. Potência civilizacional ocidental oximoresca, de “íman ao contrário” (Coelho, 1984, p. 24), que tem como contraponto antinômico, gerador de gêneses heteronímicas, a crença mitopoética de que “O mytho é o nada que é tudo./ O mesmo sol que abre os céus/ É um mytho brilhante e mudo -/ O corpo morto de Deus,/ Vivo e desnudo” e que, em sua virtualidade pré-cronológica invisível mítica, instaura, politicamente, novos seres no real visível: “Assim a lenda se escorre/ A entrar na realidade./ E a fecundal-a decorre./ Em baixo, a vida, metade/ De nada, morre” (Pessoa, 1980, p. 46).

Pedro Cesarino, poeta e antropólogo, ao abordar os cantos da mitologia marubo, deixa claro que não há distinção epistemológica entre narrativa, história e mito. E que os *saiti*⁸, *gritocantos* em que as narrativas míticas são ensinadas, “através de uma estrutura melódica, rítmica e métrica rigorosa”, pelos “xamãs-cantadores” (Cesarino, 2013, p. 24), por meio de fórmulas poéticas, coreografias, performances rítmico-corpóreas específicas, “não são frutos de alguma espécie

⁸ “Os *saiti* são espécies de cantos-série nos quais a formação do mundo e de seus elementos se descortina na imaginação da audiência (e dos leitores) por intermédio da voz dos cantadores (e de seu tradutor)” (Cesarino, 2013, p. 51).

de coletivismo anônimo primitivo, tampouco, de uma subjetividade literária individual e de suas respectivas instituições de autoria”. São, antes, melhor compreendidos, em “suas condições de enunciação e produção”, levando-se em conta “uma certa dispersão ou multiplicidade da função enunciativa, que deve ser estudada a partir de sua relação íntima com a noção de pessoa” (Cesarino, 2013, p. 20). Os xamãs marubo, em suas performances orais, atualizam os mitos em seus temas transindividuais, “um arcabouço virtual de conhecimento” (Cesarino, 2013, p. 22), quando, por exemplo, no momento em que retornam ao plano de experiência visível comunitário, marcam-nos “pelo estilo de certo cantador” (Cesarino, 2013, p. 23). Não cabendo, com isso, a crítica usual de que o mito se estruturaria numa “suposta monotonia circular e repetitiva”, pois os pajés também se dedicam, “bem ao contrário, a reavaliar, comparar, criticar, revisar, reformar e aumentar o complexo legado intelectual transmitido através de suas palavras” (Cesarino, 2013, p. 20).

Ao se deter na noção de pessoa, Pedro Cesarino explica que são três duplos-irmãos que habitam o corpo-carcaça, como é chamado o corpo de quem possui “nomes correntes entre os viventes”, sendo “os responsáveis pelas competências intelectuais e poéticas do sujeito”: o mais velho, “mais sabido e mais próximo da própria condição dos espíritos”; o do meio, “também de inteligência notável” e o mais novo, “o mais insensato”. Esses duplos-irmãos se entendem como corpos que entram e saem normalmente da casa-maloca-corpo-carcaça da pessoa que os possui, replicando “o espaço externo (e suas relações sociais) para a dimensão interna em que vivem” (Cesarino, 2013, p. 21), à moda do estado-paisagem-externa desassossego pessoal (Coelho, 1984, p. 23). Eles “estão sempre aptos a sair de casa (interna aos corpos-carcaça) e a transitar pelo cosmos” nos momentos em que a pessoa se encontra em “estados liminares” (Cesarino, 2013, p. 21). Estados que permitem “contato com os espíritos *yovevo*, mais

sábios e loquazes que os humanos” e que tornam a pessoa “apta para memorizar e transmitir longos cantos tais como os *saiti*”. E é exatamente nesse momento de desenvolvimento de seu raciocínio, que Pedro Cesarino concebe uma sentença que, sinuosa, parece pôr em xeque algumas das proposições apresentadas neste trabalho... “Mas, veja bem, os duplos não são heterônimos, não são inventados por uma subjetividade literária tal como a de Fernando Pessoa, e sim pessoas diversas embutidas umas nas outras” (Cesarino, 2013, p. 22).

Entretanto, aproximo, aqui, os heterônimos dos espíritos, um povo da floresta, que “não é humano nem animal”, porém virtual – “composto por ‘outras’ realidades” (Coccia, 2023, p. 19) –, que são imagens vitais ancestrais de seres concretos do pluriverso da floresta que se acoplam ao pajé, oriundas de uma relação não-representacional, direta, do xamã com cintilações, pontos de luz, que emergem do trânsito imanente entre a visão e o visto. Defendo, com isso, que, Fernando Pessoa, com o corpo físico em estado liminar *vivo-morto*, abre os sentidos a alteridades objetivas diversas, pormenores minúsculos, que geram, no sonho-análise, fluxos rítmico-melódicos de sensações-cenas produtoras da heteronímia. Os duplos xamânicos são as pessoas sem a capa opaca do corpo, transsubstanciados momentaneamente, enquanto cumprem a função pajé, em espíritos oníricos, a fim de poderem entrar e se relacionar no plano de experiência invisível em que os povos virtuais habitam⁹. Dessa forma, os duplos dos pajés teriam uma similaridade fugaz, de choque ocasional, com conceitos literários como sujeito da enunciação, autor implícito, imanescentes por emergirem da corporeidade física, mas agindo como

⁹ “[...] a miríade de malocas, aldeias e moradas dos espíritos que se espalham por diversos patamares celestes e terrestres, pelos diversos estratos do mundo arbóreo que, de seus pontos de vista, é mais populoso do que São Paulo” (Cesarino, 2013, p. 23).

oficiantes do próprio corpo vítima, doado em sacrifício, para que as relações vivenciais-virtuais-acoplantes, de diplomacia *cosmopolítica*, ou de circulação lítero-existenciais-experimentais, deem-se.

RECEBIDO: 30/09/2023

APROVADO: 25/11/2023

REFERÊNCIAS

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad.: de Álvaro Cabral. 1ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BONTEMS, Vincent. Por que Simondon? A trajetória e a obra de Gilbert Simondon, Tradução: Pedro Henrique Andrade, *Revista ECO PÓS, Gilbert Simondon*, Rio de Janeiro, v. 20, n.1, p. 30 – 46, 2017.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Araweté: o povo do Ipixuna*. 1ª ed. São Paulo: CEDI, 1992.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. *Cadernos de campo*, São Paulo, n.14/15, p. 319-338, 2006.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Eduardo Viveiros de Castro – Encontros*. Organização de Renato Sztutman. 1ª ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. 1ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

CESARINO, Pedro de Niemeyer. Posfácio: o corpo da tradução. In: FALEIROS, Álvaro. *Traduções canibais: uma poética xamânica do traduzir*. 1ª ed. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2019.

CESARINO, Pedro de Niemeyer. *Quando a terra deixou de falar: cantos da mitologia marubo*. Org.; trad. e apres.: Pedro de Niemeyer Cesarino. 1ª ed. SP: Editora 34, 2013.

COCCIA, Emanuele. Prefácio. In: ALBERT, Bruce; KOPENAWA, Davi. *O espírito da floresta: A luta pelo nosso futuro*. Trad.: Risa Freire d'Aguiar. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

COELHO, Eduardo Prado. *A mecânica dos fluidos – literatura, cinema, teoria*. 1ª ed. Portugal: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984.

GIL, José. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Trad.: Miguel Serras Pereira e Ana Luisa Faria. 1ª ed. Lisboa: Relógio d'Água, s/d.

GIL, José. *Diferença e Negação na Poesia de Fernando Pessoa*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LAGROU, Els. *Arte indígena no Brasil: agência, alteridade, relação*. 1ª ed. Belo Horizonte: C/ Arte, 2009.

JM. Uma Breve História do Caos: Caosmos. *Escritos de Filosofia*, [S. l.], 29 nov. 2006. Disponível em: <http://jorgedemoraes.blogspot.com.br/2006/11/uma-breve-histria-do-caos-caosmos.html?m=1>. Acesso em: 29 set. 2023.

PESSOA, Fernando. *O Eu profundo e os outros eus*. Seleção poética; seleção e nota editorial de Afrânio Coutinho. 11ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

RISÉRIO, Antônio. Palavras canibais. In: RISÉRIO, Antônio. *Textos e Tribos: poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

SZTUTMAN, Renato. Sobre a ação xamânica. In: GALLOIS, Dominique (Org.). *Rede de relações nas Guianas*. 1ª ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas: Fapesp, 2005.

WERÁ, Kaká. *Kaká Werá*. Coleção Tembetá. 1ª ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial Ltda., 2017.

MINICURRÍCULO

ANDRÉ GARDEL é escritor, professor Associado IV de Letras e Artes Cênicas da UNIRIO, cantor e compositor de música popular. Possui quatorze obras publicadas; dentre elas, o premiado *O encontro entre Bandeira & Sinhô* (1996) e o romance *A viagem de Ulisses pelo rio Amazonas* (2021). Lançou quatro CDs, um EP e dez singles. Seu mais recente livro de poesias, publicado em 2024, se chama *Fios invisíveis* (Patuá).

Jorge de Sena e Fernando Pessoa: para uma crítica modernista¹

Jorge de Sena and Fernando Pessoa: for a modernist criticism

Lucas Laurentino

UFRJ/CNPq

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2024.nEsp.a1289>

RESUMO

O presente trabalho objetiva analisar o ensaio de Jorge de Sena “O poeta é um fingidor” e, a partir dele, investigar o processo de composição crítica do autor, assim como as suas relações com a obra de Fernando Pessoa e os modernismos de *Orpheu* e *Presença*. Ao final, espera-se demonstrar que Jorge de Sena, na leitura que faz de Pessoa, reivindica uma crítica literária que seja capaz de compreender a revolução da linguagem empreendida pelo Modernismo.

PALAVRAS-CHAVE: Jorge de Sena; Fernando Pessoa; Modernismo Português; crítica literária.

ABSTRACT

The present paper aims to analyze Jorge de Sena’s essay “O poeta é um fingidor” and through it investigate the author’s critical composition, as

¹ Este trabalho é um resultado preliminar da minha pesquisa de doutorado, que investiga o ensaísmo seniano em conjunção com a sua atividade docente. É uma versão sensivelmente alterada da comunicação apresentada no Colóquio.

well as its relations with Fernando Pessoa's work and the modernisms of *Orpheu* and *Presença*. By the end, it aims to demonstrate that Jorge de Sena, through his reading of Pessoa, claims a form of literary criticism capable of comprehending the revolutionary language undertaken by the modernism.

KEYWORDS: Jorge de Sena; Fernando Pessoa; Portuguese modernism; Literary criticism.

Ana Hatherly, no artigo “Jorge de Sena – um terceiro modernismo?” (1995), reflete sobre a obra seniana à luz do impacto de *Orpheu* e *Presença* na sua geração, que começou a publicar na década de 1940. A autora defende que Jorge de Sena opera uma articulação entre as duas fases do Modernismo Português, combinando a busca de liberdade e revolução da linguagem, proposta pelo primeiro, e o papel literário-cultural do segundo, na sua divulgação e leitura crítica dos autores contemporâneos. Hatherly afirma, ainda, que é “essa sua identificação com os valores essenciais do Modernismo Português que o vai lançar na via da divulgação da cultura europeia e americana em Portugal e, depois, da cultura portuguesa no estrangeiro” (1995, p. 27). Assim, Jorge de Sena configuraria um terceiro Modernismo ao avançar com o programa crítico-poético dos anteriores.

Jorge Fernandes da Silveira, em “*Os Lusíadas + Mensagem = Metamorfoses*” (2023 [2003]), parece ecoar a argumentação de Hatherly, seguindo outra chave de leitura: a da continuidade da poesia épica na literatura portuguesa do século XX. Dessa forma, Sena seria um terceiro termo entre Camões e Pessoa. E, como se pode constatar pela sua obra, em particular a ensaística, o poeta tinha plena consciência disso e trabalhou ativamente para ser reconhecido como tal.

Leitor atento e com vasto repertório cultural, Sena logo assumiu certa “vanguarda” no estudo crítico de Pessoa e Camões. Nesse sen-

tido, são representativos os textos “Carta a Fernando Pessoa” (1944) e “A poesia de Camões: ensaio de revelação da dialética camoniana” (1948). Neste trabalho, iremos debruçar-nos sobre a abordagem que Sena faz da obra pessoana, no intuito de investigar as suas motivações e resultados, assim como as implicações desses estudos para a compreensão do poeta de *Mensagem*.

Por sinal, e a título de introdução, são pertinentes as palavras de Jorge Fazenda Lourenço (2012, p. 90):

Jorge de Sena (1919-1978) ocupa um lugar especial na história da recepção da obra de Fernando Pessoa (1888-1935), não só pela precocidade da sua intervenção (tem apenas 20 anos, e isto nos nossos sombrios anos 40, quando é publicada, na *Presença*, uma carta sua sobre o poema ‘Apostilha’), mas, sobretudo, pelo conhecimento que mostra ter da poesia (e, com efeito, Jorge de Sena escreve – e, por certo, lê – intensamente desde 1936) e da obra até então publicada por Fernando Pessoa (a obra poética, em português, com exceção da *Mensagem*, só começa a ser reunida em livro em 1942), ou seja, pela atenção que presta aos textos, num tempo em que o que parecia interessar, sobretudo, a crítica era o ‘caso’ (psicológico, para uns; social, para outros) do poeta dos heterónimos.

É sintomático o contraste que Fazenda Lourenço reconhece entre a proposta seniana (prestar atenção aos *textos*) e a tendência dominante da crítica de então (diagnosticar “psicossocialmente” o *poeta*). De um lado, o “fenômeno Fernando Pessoa”, do outro, “a poética pessoana”. Enquanto se buscava, na análise do sujeito civil, um fundo que explicasse a heteronímia, Jorge de Sena reconhecia a desimportância do homem frente à obra que legou. Não por acaso a afirmação presente na carta de 1944: “Os seus heterónimos (e V. quando escreveu em seu próprio nome, não foi menos heterónimo do que qualquer deles)” (Sena, 2000, p. 20). Saltando dezesseis anos, encontramos um Jorge de Sena poética e criticamente mais maduro, a

descrever Pessoa como um “senhor suavemente simpático, muito bem vestido, que escondia no beijo de cima o riso discretamente casquinado” (Sena, 2000, p. 130). Este senhor, que visitava a tia-avó de Sena para trocar livros em inglês, e que bebia whisky com seu tio, não era o Fernando Pessoa, mas apenas um conhecido da família.

Entre a carta e o artigo-resenha de 1960, “Vinte e cinco anos de Fernando Pessoa”, em que há a revelação, algo sensacional, de que Sena criança conhecera Pessoa, mantém-se a coerência de perspectiva. Diz o poeta no artigo: “eu não o conhecera pessoalmente, tendo-o conhecido, porque nem ele fora ele para mim, nem eu, adolescente, era ainda eu. Mentia, dizendo a verdade” (Sena, 2000, p. 135). Entre outras questões, o que se vê nessa argumentação é a confirmação de que, para o poeta das *Metamorfoses*, o sujeito civil Fernando António Nogueira Pessoa era dispensável, ou de importância reduzida, para o entendimento da obra de Fernando Pessoa.

Assim, pelo menos desde 1944, o que mais interessa a Sena é a dinâmica despersonalização-fingimento-heteronímia enquanto processo de composição artística, invenção, descoberta, “tecnologia literária”, que constituiu uma das maiores realizações estéticas do século XX. É na busca por compreender o fingimento que Sena dedicará especial atenção aos poemas em inglês, aos escritos esotéricos e ao *Livro do Desassossego*.

A produção crítica de Jorge de Sena sobre o poeta dos heterônimos é extensa, superada somente pelas páginas dedicadas a Camões. Entre textos de variados tamanhos e profundidades, o prefácio de *Poesia-I*, sem dúvida, ocupa posição privilegiada, especialmente pela sua celebridade e pela polêmica contraposição fingimento-testemunho. Nele, chama à atenção a sentença: “O seu ‘fingimento’ valeu como uma lição e um exemplo, que estão longe de ter sido compreendidos num país em que ser-se poeta é ser-se um profissional do sentimento oportuno” (Sena, 1988a, p. 25). Destacamos a expressão “longe de

ter sido compreendidos”. O ano é 1961, embora o prefácio tenha sido escrito ainda em 1960. Vinte e cinco anos após a morte de Pessoa e a crítica especializada não o conhecia melhor do que em vida. A declaração de Sena é, ao mesmo tempo, dirigida aos críticos de Pessoa e aos seus próprios, visto que, num parágrafo anterior, ele dizia: “Não foram, pois, os meus versos que se tornaram mais inteligíveis, foram os críticos que se tornaram mais inteligentes deles. Não fui eu quem, em vinte e cinco anos, mudou – eles, leitor amigo, é que mudaram muito” (Sena, 1988a, p. 24). Trata-se de exercício similar ao realizado em “Camões dirige-se aos seus contemporâneos”², no qual Sena, falando de Pessoa, fala de si mesmo, em sobreposição.

Diante do impacto do prefácio de *Poesia-I* e da coletânea como um todo, optamos por retornar um pouco e encontrar outro texto seniano de grande relevância para o seu pensamento e para os estudos pessoanos. Se em 1961 Jorge de Sena ainda condenava o cenário geral da recepção crítica de Fernando Pessoa, em 1959 ele deu significativa contribuição para o avanço desses estudos. O ensaio “‘O poeta é um fingidor’ (Nietzsche, Pessoa e outras coisas mais)” foi uma comunicação apresentada em 1959, no IV Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, em Salvador, Bahia, ocasião que serviu de pretexto para o autor se exilar no Brasil e, dessa forma, foi o ponto de partida de uma partida sem regresso. No ano seguinte, por conta das comemorações dos 25 anos de morte de Fernando Pessoa, organizadas pelo Centro Nacional de Cultura, o texto foi lido em Portugal por David Mourão-Ferreira. Em 1961 ele foi publicado num volume de ensaios com o título *O poeta é um fingidor*. A versão para o livro, com correções e notas explicativas, é a que integra o *Fernando Pessoa & C^a Heterónima (Estudos coligidos 1940-1978)*, de 1982, organizado por

² Escrito, por sinal, em junho de 1961.

Mécia de Sena, que realizou o desejo antigo do poeta de reunir todos os seus estudos pessoais em uma só obra.

De certo modo, podemos dizer que “O poeta é um fingidor” esteve na mesa de Jorge de Sena entre 1959 e 1961 e, com isso, constituiu uma das principais referências para a redação do famoso prefácio. A essa altura, Jorge de Sena já era tido como um especialista na obra de Pessoa e foi com esse “cartão de visitas” que ele chegou ao Brasil, algo que não deve ser desconsiderado, tendo em vista a crescente importância do poeta dos heterônimos na literatura em língua portuguesa do período. Não por acaso, em 1960 veio à luz a primeira edição da sua *Obra poética*, organizada por Maria Aliete Dores Galhoz, que recebeu uma resenha do próprio Sena, intitulada “Vinte e cinco anos de Fernando Pessoa” e publicada no *Estado de S. Paulo* (posteriormente incluída no volume *Fernando Pessoa e C^a Heterónima (Estudos coligidos 1940-1978)*) (2000 [1984]).

Portanto, defendemos que analisar “O poeta é um fingidor” é fundamental para entendermos o pensamento crítico seniano, o estado da crítica sobre Fernando Pessoa em meados do século XX e o fingimento enquanto “tecnologia literária” descoberta/desenvolvida pelos modernismos europeus. De fato, Jorge de Sena partia do princípio de que o fingimento desde sempre fora um componente constitutivo da arte poética, e o seu projeto *Poesia de 26 séculos* é prova disso. No entanto, e ele assim entendia, o estado da literatura e das artes entre fins dos Oitocentos e começo dos Novecentos permitiu que a poética do fingimento adquirisse autonomia até então raramente vista, num processo análogo à descoberta do átomo. Nesse sentido, o ensaio de Sena é uma demonstração de que ele, ao contrário da crítica corrente, entendera “a lição e o exemplo” do fingimento.

Assim, “O poeta é um fingidor” é a tentativa de compreender o fenômeno do fingimento enquanto tal e como ele é apropriado por Pes-

soa na sua obra. Dessa forma, reconhecendo a importância do texto na produção ensaística de Jorge de Sena, nosso método foi ler o ensaio como se fosse um poema, ou melhor, uma leitura que procura reconhecer a dimensão poética no ensaísmo seniano. Com isso, tanto quanto os argumentos, interessam-nos as escolhas lexicais, a disposição gráfica, as sugestões, os implícitos, as conexões intra e intertextuais. Desse modo, o nosso objetivo é não só ressaltar um aspecto significativo do pensamento seniano, como também oferecer um caminho de leitura para a sua obra crítica, que ainda carece de mais estudos. Ao final, esperamos apontar como Sena se apropria das lições de *Orpheu* e de *Presença* para constituir uma “crítica modernista”, mais do que uma “crítica do modernismo”, uma crítica à altura da revolução artística que esses modernismos empreenderam.

Começamos, portanto, pelo início. O título completo do ensaio, “‘O poeta é um fingidor’ (Nietzsche, Pessoa e outras coisas mais)”, é digno de algumas considerações. Em primeiro lugar, ele é dividido em duas partes bem delimitadas: a citação do primeiro verso de “Autopsicografia” e os parênteses que abarcam dois nomes próprios e um *et cetera*. A divisão é curiosa, uma vez que Pessoa, o autor em foco, é apresentado parenteticamente, numa sequência em que ele é o segundo termo, entre Nietzsche e “outras coisas mais”. É também significativo que Nietzsche esteja situado entre o verso de “Autopsicografia” e seu autor, como se a parte entre parênteses sugerisse, provocativamente, uma autoria múltipla para o verso. “O poeta é um fingidor” seria um mote da poesia que atravessa os tempos. Pessoa, dessa forma, seria um dos seus vários expoentes, aquele que levou tal concepção poética ao extremo. Em segundo lugar, a disposição visual do título insinua que, embora a comunicação declare ser sobre Fernando Pessoa, a sua presença no texto é parentética, balizada por outros assuntos e autores. Dessa forma, parece-nos que o ensaio visa analisar o fingimento enquanto um

princípio poético universal que encontrou a sua expressão mais acabada na obra de Fernando Pessoa.

Quanto à estrutura do texto e sua argumentação, reconhecemos quatro grandes movimentos que orientam Sena: (i) a dualidade “mentira-verdade” em poesia, extraída de um fragmento de Nietzsche, que, por sua vez, (ii) leva a uma discussão sobre o “problema da transcendência” e o “pragmatismo trágico”; (iii) daí o autor faz uma conexão entre tais questões e a postura de escândalo, que Baudelaire transforma em atitude estética, influenciando, assim, os modernismos europeus do início do século XX; (iv) retornando a Nietzsche, ele mostra como o “problema da transcendência” conduz a uma filosofia esotérica, que será partilhada, em maior ou menor grau, pelos pós-simbolistas, entre os quais está Pessoa, e a um hermetismo que se consubstancia no Mito da Divina Criança, ao mesmo tempo andrógina, bissexuada, e “indiferenciada”, por isso capaz de reunir em si as dualidades constitutivas da existência humana.

Há dois eixos em torno dos quais o ensaio se desenvolve. O primeiro, mais evidente, é a tentativa de expandir o conceito de fingimento, mostrar as suas conexões com outras poéticas que se desenvolviam no período, assim como os seus antecedentes na filosofia de Nietzsche. O segundo, mais sutil, é o trabalho das categorias negativas na obra de Fernando Pessoa.

Para abordar o fingimento enquanto princípio poético, Sena mobiliza um rol de autores, poetas e filósofos, que contribuem para contextualizar e desdobrar alguns aspectos importantes da obra pessoana. Desta maneira, Nietzsche, Kierkegaard, Baudelaire, Byron, Schopenhauer, Albert Béguin, Dostoiévski e uns tantos outros são referenciados e comentados, auxiliando o ensaísta na difícil tarefa de deslindar os meandros da despersonalização, do fingimento e da heteronímia. Nesse caso, as correlações mentira-verdade e bem-mal são elaboradas de modo a esclarecer que o fingimento opera uma

superação dessas antinomias, ao reconhecer a ausência de uma Verdade transcendente que dê sentido à realidade e lhe confira uma estrutura ética essencial. Nesta ausência, neste “vácuo”, é que se dá a “mentira consciente e voluntária” (Sena, 2000, p. 98), capaz de alcançar uma verdade (poética) que dê expressão a um conhecimento de mundo.

A verdade em poesia, aquela verdade não perturbada pelos factores ocasionais, e aquela verdade que é *visão*, resultarão da elisão da antinomia ‘*verdadeiro-falso*’, elisão essa que irá processar-se através de um ultrapassamento do *em-si* do poeta, ao qual tradicionalmente se identificava a essência da poesia que o poeta materializava, existenciava objectivamente (Sena, 2000, p. 99).

Tal elisão conduz ao demonismo, situação “de todos aqueles que, por razões de ordem social ou por uma aguda dicotomização do bem e do mal, libertaram em si o demónio, ou melhor, dissociaram na imagem divina o bem e o mal que nela integrados não têm sentido” (Sena, 2000, p. 110-111). Daí a necessária articulação entre os pares mentira-verdade e bem-mal que, ultrapassados, permitem a ocorrência de uma filosofia esotérica.

O esoterismo é, de certa forma, o elo entre os dois eixos que reconhecemos no ensaio de Sena. Primeiro porque, como vimos, ele decorre de um contexto histórico-poético que dará origem a importantes movimentos de vanguarda, em que se postula a falência de categorias estruturadoras do pensamento e da sociedade europeia (mentira-verdade, bem-mal). Segundo, porque as categorias negativas pelas quais Sena interpreta a obra pessoana fazem com que o vazio da despersonalização se ligue ao surgimento do mito, em particular o Mito da Divina Criança. Esta, ainda indiferenciada sexualmente e, por isso, andrógina, reúne em si as potencialidades do ser e do conhecer que serão, para Pessoa, o sentido da heteronímia. Daí

ela atravessar a sua obra poética, “(o ciclo será Menino Jesus, Antínoo, D. Sebastião)” (Sena, 2000, p. 115). Traduzindo Kerényi, já mais para o final do ensaio, Sena cita:

A Criança Primordial (...) é o *monotonus* que consiste no uníssono de todas as notas, o *leitmotiv* que se desenvolve noutras ‘figuras’ divinas, (...) é a súpula e epítome de todas as possibilidades *indiferenciadas*, como de todas as que se realizam na pura forma dos deuses. (...) O estado que, vislumbrado através da imagem da Criança, descrevemos como *ser não separado ainda do não-ser*, pode também ser definido assim: *ainda não separado do ser, e todavia ainda não-ser* (2000, p. 116).

Insistimos na recorrência da leitura “em negativo” que Sena faz de Pessoa porque ela está presente desde a carta de 1944: “V. não foi um mistificador, nem foi contraditório. Foi complexo, da pior das complexidades – a sensação do vácuo dentro e fora” (Sena, 2000, p. 19). O vazio, o vácuo, o nada percorrem os textos de Sena ao longo dos anos, para culminar naquele que seria a síntese de todo o seu pensamento a respeito do poeta de *Mensagem*: “Fernando Pessoa: o homem que nunca foi”. “O sacrifício [de Pessoa] devemos compreendê-lo como a total rendição ao aniquilamento individual e à multiplicação das personalidades, com que ele se ‘salvou’ perdendo-se” (Sena, 2000, p. 369, nota 21). É o que lemos também na introdução à malfadada edição do *Livro do Desassossego*: “mas jamais nos descobriríamos como um não-ser que se realiza, se não tivesse havido este ser, chamado Fernando Pessoa, que se desrealizou” (Sena, 2000, p. 206).

Nas três passagens, chama a atenção o sentido de esvaziamento da figura humana de Fernando Pessoa para o preenchimento da lenda, do mito Fernando Pessoa. Essa anulação radical do homem por trás do poeta (da “máscara”) é o principal ponto de Sena. Não houve

Fernando Pessoa, somente os heterônimos. Esse destaque é feito por Jorge Fazenda Lourenço (2012, p. 96), com o qual concordamos:

A grande afirmação crítica de Jorge de Sena, que marca o seu entendimento da criação heteronímica pessoana, é enunciada logo em 1944, na ‘Carta a Fernando Pessoa’: ‘Os seus heterónimos (e V. quando escreveu em seu próprio nome, não foi menos heterónimo do que qualquer deles) [...]’ (Sena, 2000: 20). Esta observação parte de uma leitura atenta da ‘Carta sobre a génese dos heterónimos’ (carta a Adolfo Casais Monteiro, de 13 de Janeiro de 1935), incluindo os aspectos relativos à pragmática linguística desse e de outros textos. A formulação feita, em 1944, num parêntesis, será constantemente retomada.

Sublinhamos aqui a expressão “num parêntesis” porque ela parece reveladora de uma atitude crítica consistente: Jorge de Sena procura situar Pessoa entre alguns parênteses significativos. Disso “O poeta é um fingidor” é a maior prova. De fato, este ensaio conta com pelo menos três parênteses notáveis, além do presente no título, ao qual nos referimos anteriormente.

Os primeiros, logo no terceiro parágrafo, dizem: “e, agora, observemos o seguinte fragmento poético de Nietzsche, escrito no Outono de 1884 (quando a Fernando Pessoa ainda faltavam quatro anos para nascer)” (Sena, 2000, p. 97). Do ponto de vista temático, é um comentário anedótico, que procura ligar o texto nietzscheano a Fernando Pessoa através de um contexto cronológico ou histórico. Do ponto de vista argumentativo, indica como o “problema do fingimento” estava sendo trabalhado pela geração anterior à de Pessoa. Ou seja, isso nos sugere que, para Sena, os elementos que darão forma ao fingimento de Pessoa estavam prestes a atingir a massa crítica muito perto do seu nascimento. Por conseguinte, ele teria se formado numa cultura que lhe permitiu desenvolver a sua poética heteronímica.

Os segundos parênteses dizem: “o permanente apoio crítico dado à obra de António Botto (que é o escritor de quem mais vezes e mais largamente Pessoa se ocupou)” (Sena, 2000, p. 107). Nesse caso, eles funcionam como aposto de António Botto. No entanto, o seu interesse surge quando vemos que há uma nota de rodapé associada, a nota 24, curiosamente a mais extensa de todo o texto, com 598 palavras. Nela, Sena refere o artigo “António Botto e o ideal estético em Portugal”, escrito por Pessoa em 1922, mas logo desvia seu foco para o *Ultimatum* de Álvaro de Campos, relacionando os ataques do heterônimo a *Yeats* e ao decadentismo, passando pelo cristianismo para fazer uma das afirmações mais significativas do ensaio:

Ao separar nitidamente Baudelaire dos esteticistas e decadentistas que dele decorreram em tão grande parte, Eliot chama precisamente a atenção para aspectos, como a ‘solidão dos santos’ que é inseparável da experiência própria de Pessoa e que está na raiz do ‘escândalo’ baudelaireano e do modernismo que, precisamente por isto e não pelos aspectos mais ou menos ante-simbolistas, em Baudelaire – e em Flaubert tão justamente aproximado dele por Du Bos, e que como ele caiu sob a alçada dos tribunais -, se inicia (Sena, 2000, p. 108-109).

Num único e extenso período, como é característico da escrita seniana, o autor consegue relacionar T. S. Eliot, Baudelaire, Flaubert, Pessoa e Du Bos, evidenciando não apenas as conexões entre esses autores como também, e mais importante, a raiz do Modernismo que conjuga os chamados pós-simbolistas: um espiritualismo que ou se atualiza numa re-visão do catolicismo ou nega a religião e desemboca no esoterismo.

Os terceiros parênteses citamos anteriormente quando tratamos do Mito da Divina Criança. Vejamos agora a passagem completa:

Que a sagesa surja a Nietzsche como um horror contranatura, e que o mito do andrógino, tão brilhantemente descrito e historiado, em síntese, por A. Béguin, apareça amplamente glosado nos versos opulentos de *Antinous*, quando rosicrucianamente a alma tem duplo sexo, à semelhança do próprio Deus, eis o que vem ao encontro do Mito da Divina Criança, tida por bissexuada ou indiferenciada ainda, que tão impressionantes metamorfoses apresenta na obra de Fernando Pessoa (o ciclo será Menino Jesus, Antínoo, D. Sebastião) (Sena, 2000, p. 115).

Aqui também estamos diante de um longo período que conjuga diversos pontos tratados pelo ensaio. Nesse caso, os parênteses funcionam como síntese, cronologia e exemplo do que vem sendo argumentado desde parágrafos anteriores. Esta é a primeira parte do antepenúltimo parágrafo, quase num paralelismo com aquele terceiro a que nos referimos, em que Pessoa, quatro anos antes de nascer, era ainda um não-ser, uma não-pessoa, indiferenciado, portanto³. A sequência, que trata do Menino Jesus do poema oitavo de “O guardador de rebanhos”, do personagem mítico Antínoo, que protagoniza o poema em inglês de mesmo nome, e do D. Sebastião herói da *Mensagem*, atravessa pontos-chave da obra pessoana (o heterônimo “Mestre”, os poemas em inglês e o épico messiânico).

Há, certamente, outros parênteses relevantes no ensaio, mas esses três ilustram como Sena mobiliza esses sinais de leitura para transformá-los em elementos significativos do texto. E todos eles, em

³ Interessante pensar, de acordo com a argumentação que viemos desenvolvendo, a posição do poema “Ulisses”, primeiro da seção “Os castelos” e espécie de pórtico de *Mensagem*. Nele encontramos a oposição entre a indiferenciação plena, “O mito é o nada que é tudo.”, e a angústia de não ser por inteiro “Em baixo, a vida, metade/ De nada, morre” (Pessoa, 2009, p. 41).

maior ou menor grau, glosam os parênteses do título, sobre Nietzsche, sobre Pessoa ou sobre “outras coisas mais”.

Podemos avançar com essa chave de leitura e reconhecer parênteses não visíveis, ou melhor, estruturais, do texto. Apesar de não serem marcados como tais, apresentam função semelhante, de esclarecer, acrescentar ou sugerir sentidos ao “corpo principal”. É o caso das notas de rodapé.

Quando analisamos o ensaio a nível quantitativo, um dado se mostra surpreendente. Das suas quase 9 mil palavras⁴, metade está nas notas. O número se torna mais relevante quando fazemos uma análise qualitativa. De um total de 51 notas, 27 são referências bibliográficas, 1 é assinalada, mas não tem comentário, e as 23 restantes comentam ou desenvolvem algum aspecto do texto. Os comentários variam em tamanho e objetivo. O que chama a atenção, porém, é que apenas 5 notas (19, 20, 24, 25 e 44) contêm metade das palavras de todas as notas juntas. Dessas 5, 3 são especificamente sobre Fernando Pessoa (20, 24 e 44), somando um total de 1.561 palavras. Considerando que o texto principal tem em torno de 4.400 palavras e que ele trata largamente de Nietzsche, do esoterismo e da androginia, parece lícito afirmar que há mais comentários sobre Fernando Pessoa nas notas de rodapé do que no corpo principal do ensaio. Esta afirmação ganha peso se levarmos em conta a existência de notas como a 38, que, além de discutir a antinomia Apolo-Diônios em Nietzsche, faz uma ponte com a obra pessoana, inclusive citando a

⁴ Para fazer essa contagem, utilizamos a transcrição do ensaio presente no site *Ler Jorge de Sena*. Transformando o texto em um arquivo *Word*, foi possível contabilizar o número de palavras: precisamente 8.896. Evidente que neste montante entram elementos como citações e a própria numeração das notas. Ainda assim, do ponto de vista geral, mesmo descartando tais elementos, a divisão se mantém, com uma leve superioridade para as notas.

primeira e última estrofes do poema “Isto”, e a 41, não tão extensa, mas que fala da necessidade de se estudar o elemento erótico na obra de Fernando Pessoa.

Evidentemente que, num ensaio, é difícil, senão impossível, distinguir de maneira clara cada parte e atribuí-la a um autor ou tema. Como o texto é um todo coeso que integra as suas partes constitutivas e borra as fronteiras entre os pontos tratados, seria uma violência forçar uma análise microscópica que separasse cada menção a Fernando Pessoa e cada conjunto de palavras sobre o poeta. No entanto, o ponto que queremos ressaltar a partir dos dados apresentados é a relevância das notas de rodapé na estrutura do ensaio. De fato, elas deixam de ser acréscimos, detalhes, referências, e se tornam um texto paralelo, que converge com o texto principal, mas guardando certa independência dele. Aliás, os próprios conceitos de centro e periferia, em termos textuais, são postos em questão.

A estrutura que podemos chamar de *dual* do ensaísmo seniano é assinalada por Luciana Salles, que conecta esse aspecto ao restante da produção escrita do autor:

Na obra crítica, como forma de escrita, a dualidade discursiva do diabo aparece representada, por exemplo, pelas notas de rodapé que se insinuam nos cantos do papel, seduzindo o olhar do leitor do texto principal como faziam os ‘diabos’ do auto medieval, e que por vezes chegam a ocupar mais da metade da página. Tendo Jano duas faces, duas bocas emitem a um só tempo dois discursos que, por mais científicos que sejam, ainda guardam um certo (grande) desejo de subversão, o que faz com que seja absolutamente comum nos estudos de Jorge de Sena a existência de várias páginas dominadas pelo discurso ‘paralelo’ (Salles, 2009, p. 22-23).

Assim, a “situação parentética de Fernando Pessoa” em “O poeta é um fingidor” não significa desprezo ou redução do poeta dos heterô-

nimos a simples detalhe no texto. Nesse caso, os parênteses funcionam como destaque, como discurso em perpétuo desdobramento, pois sempre abre margem para mais comentários. Aliás, uma gralha da edição de 2000, na página 111, um parêntese sem fecho, representa de modo exemplar, a nosso ver, essa concepção de abertura permanente.

Como dissemos, há, em Jorge de Sena, parênteses estruturais. Um que dialoga bastante com “O poeta é um fingidor” é o ambicioso projeto de tradução realizado em *Poesia de 26 séculos*. A primeira edição, de 1971-1972, contou com dois volumes, separados em “I – De Arquíloco a Calderón” e “II – De Bashô a Nietzsche”. A segunda edição, póstuma, de 1993, é volume único. Ora, quando entendemos que a divisão dos séculos toma por baliza certos autores, sendo os mais extremos Arquíloco e Nietzsche, não poderíamos considerá-los, também, parênteses entre os quais se dá toda essa poesia de dois milênios e meio?

Mais do que isso,

Jorge de Sena citou reiteradamente um poema de Arquíloco, para enfatizar a antiguidade do fingimento enquanto princípio poético, minado pela confusão entre ‘sinceridade humana’ e ‘sinceridade estética’, da qual Rousseau, com as suas *Confissões*, seria o pai (Araújo, 2017, p. 108).

Esse poema, que abre a antologia, provaria que a poética do fingimento é muito anterior a Pessoa. Em verdade, ela atravessa a história da literatura e das artes. “[N]outros escritos insisti ou recordei como, na poesia de todos os tempos, poetas houve perfeitamente conscientes do problema de regressar ao *fingimento* para atingir esse autêntico âmago mais profundo” (Sena, 2000, p. 365). Além de Arquíloco, cujo poema data de 700 a. C., Sena menciona um poema sânscrito que dataria pelo menos desde o século X d. C. E, segundo o que expusemos anteriormente, Nietzsche é o elo mais recente dessa cadeia

que chega até Pessoa. Com isso, é possível interpretar que, entre outras coisas, *Poesia de 26 séculos* é um estudo sobre as transformações do fingimento ao longo da História. E isso coaduna perfeitamente com o objetivo maior de “O poeta é um fingidor”, dissociar a *poética* do fingimento do *poeta* Fernando Pessoa.

Até aqui tratávamos do que estava *entre parênteses*. No caso de *Poesia de 26 séculos*, Arquíloco e Nietzsche representam uma sensível alteração, pois eles são, ao mesmo tempo, balizas e partes do texto. Os próprios parênteses passam a integrar o seu sentido. E, neste pé, reconhecemos outro tipo de parênteses estruturais em Jorge de Sena, os *paratextos* (sobretudo os prefácios e posfácios). No “post-fácio” de *Metamorfoses* (1963), encontramos outros “parênteses pessoanos” de grande interesse. Conclui Sena o seu posfácio dizendo o seguinte:

Já lá dizia Fernando Pessoa (de quem já se gastou o desafinado disco de me acharem discípulo – quando ele é que o é meu, pelo muito que, criticamente, o expliquei por mim), ao prefácio as suas *Ficções de Interlúdio*: ‘Parece excusado explicar uma coisa tão simples e intuitivamente compreensível. Sucede, porém, que a estupidez humana é grande, e a bondade humana não é notável’ (1988b, p. 160).

Esta passagem conclui uma reflexão que ele vinha desenvolvendo desde dois parágrafos antes, em que o gênero dos poemas, e do livro como um todo, é abordado. Sena, então, recusa o rótulo de “clássico” ou “classicizante”, aproveitando para mencionar o seu “Ensaio de uma tipologia literária”, escrito em 1960. Antes de encerrar, ele ainda expõe a sua filosofia crítico-poética: “Como crítico, nunca exigi de ninguém mais do que exijo de mim mesmo como poeta: uma fidelidade a uma visão do mundo, tão lúcida esta, quanto aquela seja íntegra; e creio que a lucidez de uma é condição da integridade da outra” (1988b, p. 160).

No parágrafo citado, a menção a Fernando Pessoa é quase fugaz, mas o comentário entre parênteses é notável, pois inverte a relação mestre-discípulo tão difundida no meio literário para tratar de influências de um autor sobre outro. Jorge de Sena, que, em “Fernando Pessoa, indisciplinador de almas” (1946), dissera ser o poeta de *Mensagem* “um dos maiores mestres de liberdade e de tolerância que jamais houve”, mas um mestre que “*não dá nada: tira tudo*” (Sena, 2000, p. 70), no posfácio de *Metamorfoses* dá um passo adiante nessa relação e se coloca como mestre de Pessoa. Não se trata, aqui, de um simples jogo de inversões, mas de uma jogada séria que põe em pé de igualdade os dois poetas. Não mais uma relação hierárquica de discipulado, e sim uma relação complementar de obra e crítica. Jorge Fazenda Lourenço (2012, p. 91) traz um dado que ajuda a entender essa quebra de hierarquias:

Jorge de Sena publica o primeiro livro de poemas, em 1942, no mesmo ano em que começa a ser editada a obra poética (completa) de Fernando Pessoa. Embora o fundamental da poesia deste já não estivesse inédita, o facto é que se cria, com a primeira edição da sua poesia em livro (com a excepção da *Mensagem* e dos *English Poems*), um efeito de co-existência entre Pessoa e os poetas estreados em livro nos anos 40 que lhes atribui uma paradoxal contemporaneidade.

“Paradoxal contemporaneidade” é um termo chave para a relação entre os poetas e um dos porquês de Sena provocar aquela inversão no posfácio de *Metamorfoses*. A explicação crítica do poeta de *Mensagem* e a insistência, por parte de Sena, em elucidar o processo heteronímico faz com que ele, de certa forma, torne-se “mestre” de Pessoa, ou seja, mantenha-se fiel àquela lição de liberdade e tolerância.

Mas o parágrafo final do posfácio ainda carrega outro aspecto. Com efeito, as últimas palavras do texto não são de Jorge de Sena, mas de Fernando Pessoa, em citação. Estas também são as últimas palavras do prefácio de *Ficções do Interlúdio*. Ocorre, dessa forma, um paralelismo entre os textos, um estranho espelhamento, em que o reflexo é uma reflexão sobre o objeto refletido. Não se trata somente de uma citação de Fernando Pessoa, mas de um comentário crítico-poético a ele, a sua obra e à própria obra de Sena. Afinal, é o posfácio de *Metamorfoses*. Nesse jogo prefácio-posfácio, ambos ligados pelo seu encerramento, Sena parece se colocar como o fecho de um parêntese aberto por Pessoa. As *Ficções do Interlúdio* são a obra poética completa dos heterônimos, segundo planejava o autor de *Mensagem*. E as *Metamorfoses* apresentam o poema talvez mais “heteronímico” de Sena, “Camões dirige-se aos seus contemporâneos”. Aliás, as “Metamorfoses” propriamente ditas estão contidas entre duas seções, a “Ante-metamorfose” e a “Post-metamorfose”. No referido posfácio, lemos o seguinte comentário sobre a macroestrutura do livro:

A presença da Morte domina, com efeito, a maioria dos poemas; e não será seguro dizer que a morte não está implícita neles todos. Que tal presença ficasse contida entre dois poemas (da sensualidade ambígua e sugerida, e da sensualidade promíscua e realizada, respectivamente) como entre as duas valvas de uma concha, ou os lábios de uma mesma matriz, eis o que me pareceu correcto e acertado (Sena, 1988b, p. 154).

Pensar, então, os parênteses como as valvas de conchas ou “os lábios de uma matriz”. Nesse sentido, *Metamorfoses* se conecta a *Ficções do Interlúdio*, realização máxima da poética do fingimento, funcionando como elemento transformador. Assim como os sonetos a Afrodite Anadiómena são uma “supra-metamorfose”, um novo início, uma revolução da linguagem, as *Metamorfoses* seriam a revo-

lução do fingimento, a continuidade da lição de Pessoa por meio de sua ultrapassagem.

O que vimos até agora foi um pensamento crítico-poético dedicado a investigar a obra de Fernando Pessoa, suas conexões literárias e culturais e o seu legado para a literatura portuguesa e mundial. A separação, expressa na fórmula: *fingimento (pessoano)*, se não era inovadora, pelo menos abria a possibilidade de se investigar o fingimento enquanto técnica poética independente do autor que a tornou mais conhecida. E, se “O poeta é um fingidor” é bem-sucedido neste objetivo, Sena consegue organizar a base sobre a qual apresentará a sua poética do testemunho.

Desse modo, as intrincadas relações entre os textos senianos dão conta de um pensamento que se desenvolve de forma radial, em *hyperlinks*. Analisar a estrutura e a composição de “O poeta é um fingidor”, nas suas múltiplas conexões com o prefácio de *Poesia-I*, o posfácio de *Metamorfoses* e os demais ensaios dedicados a Fernando Pessoa, dá conta do dinamismo da escrita de Sena e do alcance de suas ideias. Com efeito, os anos 1959-1961 são centrais na trajetória biobibliográfica do poeta. São neles que se desenham o projeto crítico de investigação da poesia camoniana e o projeto ficcional de *Sinais de fogo* e *Os grão-capitães*. É também durante esse período que Sena enfim consegue ingressar na academia, tornando-se professor de Teoria da Literatura e Literatura Portuguesa pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, em São Paulo. Se atentarmos à dimensão literária, em 1961 publica-se o ensaio “Presença ou a contra-revolução do modernismo”, de Eduardo Lourenço, e o volume *Poesia 61*, reunindo obras de Fiama Hasse Pais Brandão, Gastão Cruz, Luiza Neto Jorge, Maria Teresa Horta e Casimiro de Brito. Já no contexto histórico, é em 1961 que inicia a guerra de independência das colônias africanas, evento crucial para o fim do regime salazarista, e, no Brasil, ocorre a renúncia de Jânio Quadros, agravando a situação

de instabilidade política que contribuirá para o golpe de 1964, responsável pelo segundo exílio de Sena.

Assim, com a análise de “O poeta é um fingidor” e a postulação de uma leitura parentética de Fernando Pessoa na escrita seniana, procuramos ressaltar aspectos que põem os autores em diálogo, assim como destacar princípios composicionais do ensaísmo de Jorge de Sena, oferecendo subsídios para mais estudos nessa parte da sua obra, que ainda carece de maiores investigações. Por fim, nosso objetivo foi demonstrar, através da leitura do ensaio, como o poeta reivindicava uma crítica mais capacitada para dar conta da novidade que era a poesia modernista, necessitando, para isso, de novo aparato crítico, de nova linguagem. E Jorge de Sena, aprendiz da lição pessoana, criou essa linguagem.

RECEBIDO: 11/12/2023

APROVADO: 23/02/2024

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Daiane Walker. *Jorge de Sena e a recusa dialética ao fingimento pessoano*. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

HATHERLY, Ana. Jorge de Sena - um terceiro modernismo?. *Boletim do SEPESP*, v. 6, Rio de Janeiro, 1995.

LOURENÇO, Jorge Fazenda. Lendo Jorge de Sena leitor de Fernando Pessoa. *Pessoa Plural*, n. 2, p. 88-114, 2012.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Organização, introdução e notas: Jane Tutikian. Porto Alegre: L&PM, 2009.

SALLES, Luciana. *Poesia e o Diabo a quatro: Jorge de Sena e a escrita do diálogo*. São Paulo: Livronovo, 2009.

SENA, Jorge de. *Fernando Pessoa & C^a Heterónima* (Estudos Coligidos 1940-1978). 3^a ed. Lisboa: Edições 70, 2000.

SENA, Jorge de. *Poesia-I*. 3^a ed. Lisboa: Edições 70, 1988a.

SENA, Jorge de. *Poesia-II*. 2^a ed. Lisboa: Edições 70, 1988b.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. “Metamorfoses + Mensagem – Os Lusíadas”. In: *O retorno do épico e outras voltas*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2023. p. 99-107.

MINICURRÍCULO

LUCAS LAURENTINO é doutorando em literaturas portuguesa e africanas pela UFRJ, mesma instituição na qual cursou a graduação e o mestrado. Atualmente pesquisa a produção ensaística de Jorge de Sena em correlação com sua atuação docente. Além disso, administra o site *Ler Jorge de Sena*, sob a coordenação de Gilda Santos, e integra o Grupo de Estudos Interdisciplinares: Linguagens, Mídia e Cultura Pop, coordenado por Luciana Salles e sediado na Faculdade de Letras da UFRJ.

Murilo Mendes (re)lê Fernando Pessoa

Murilo Mendes re-reads Fernando Pessoa

Aline Leão do Nascimento

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2024.nEsp.a1301>

RESUMO

São apresentadas as leituras que o poeta brasileiro Murilo Mendes fez sobre Fernando Pessoa desde a publicação em jornal, em 1944, de seu artigo “Fernando Pessoa”, até a prosa “Fernando Pessoa”, de seu livro *Janelas Verdes*, escrito em meados da década de 60. No entremeio, outras menções de Murilo Mendes ao poeta português são consideradas, como as que se lê, nos anos 50, em carta ao crítico e escritor português Adolfo Casais Monteiro e em “Murilograma a Fernando Pessoa”, poema de 1964. O objetivo é contribuir para o entendimento da forma com que Murilo lê ou relê Fernando Pessoa, situar essas leituras aos seus contextos de produção e destacar em que medida elas se modificaram ao longo do tempo.

PALAVRAS-CHAVE: Modernismos; Murilo Mendes; Fernando Pessoa; Recepção; Luso-brasilidade.

ABSTRACT

Readings on Fernando Pessoa by the Brazilian poet Murilo Mendes will be presented, from the publication in a newspaper in 1944 of his article “Fernando Pessoa”, to the prose “Fernando Pessoa”, from the book *Janelas Verdes* written in the mid-60s. Moreover, other mentions of the Portuguese poet by Murilo Mendes will be considered, such as in letter to the Portuguese critic and writer Adolfo Casais Monteiro in the 1950s, and in

“Murilograma a Fernando Pessoa”, a poem from 1964. The aim is to contribute to an understanding of the way in which Murilo reads or re-reads Fernando Pessoa, situate these readings in their contexts of production and to highlight the extent to which they have changed over time.

KEYWORDS: Modernisms; Murilo Mendes; Fernando Pessoa; Reception; Luso-Brazilian.

1. PRIMEIROS CENÁRIOS

A revista *Orpheu* e a poesia heteronímica e ortônima de Fernando Pessoa constituem o marco do modernismo português e, embora presente um caráter plural, a orientação classicizante e cosmopolita representada pela figura de Pessoa foi reconhecida como um ideário comum ao movimento. Em outro aspecto, enquanto o poeta postulava naquele momento “uma arte de Portugal que nada tenha de Portugal”, os brasileiros proclamavam, momentos depois, a busca por uma identidade brasileira diferenciada da herança europeia. A princípio, os modernismos de cá e de lá pensaram o “novo” em resposta às questões colocadas pelos seus territórios: Portugal buscando inserção na cultura europeia; Brasil buscando emancipação intelectual desta mesma tradição, da qual Portugal é parte. Murilo Mendes já nos forneceu um exemplo. Historicamente situada, a perspectiva antilusitana assumida como gesto burlesco nos poemas de *História do Brasil*, de 1933, bebeu, mesmo que tardiamente, nas fontes modernistas de crítica à imagem do “outro” português, assim como o livro pode ser lido como uma dupla parodização, cujo alvo satírico é a imagem dos colonizadores e a do próprio movimento nacionalista (Frias, 2002). A postura combativa do movimento ficou datada quando o diálogo propiciado pelo encontro entre as intelectualidades brasileiras e portuguesas foi reconhecido como potencialmente frutífero. É neste contexto de abertura ao diálogo, aprofundado na

década de 40, entre a literatura dos dois países, que Murilo Mendes torna-se leitor de Fernando Pessoa.

O texto de Murilo Mendes intitulado “Fernando Pessoa”, saído no jornal *A Manhã* (RJ e PE) em 1944, está inserido neste cenário aquecido de interlocução Brasil-Portugal e marca uma das primeiras recepções sobre a obra de Fernando Pessoa no Brasil. Duas décadas depois, nos anos 60 e 70, Fernando Pessoa é mote de criação para o autor brasileiro tanto em “Murilograma a Fernando Pessoa”, escrito em 1964, mas publicado em *Convergência*, em 1970¹, quanto no capítulo/fragmento em prosa “Fernando Pessoa”, presente no setor 2 de *Janelas Verdes* – obra inteiramente dedicada a Portugal, em que cada fragmento é devotado a uma figura da cena cultural portuguesa nascida no início do século XX.

Veremos que a leitura que Murilo Mendes faz sobre Fernando Pessoa passa por variações ao longo do tempo e parece acompanhar as mudanças de sua própria poética. Os sentidos dos textos publicados sobre o poeta português podem ser melhor especificados pelo contexto de sua publicação, desde os anos 40 aos anos 70. Em panorama, o artigo de Murilo sobre Pessoa divulgado no jornal está inserido no campo emergente de interesse, tanto em Portugal quanto no Brasil, pela poética do autor português. A ampliação deste interesse foi motivada pelos estudos e projetos editoriais levados a cabo por críticos portugueses como Adolfo Casais Monteiro, Gaspar Simões, José Régio, Óscar Lopes, entre outros. Eram críticos atuantes na *Presença*,

¹ O projeto editorial original incluía o poema numa espécie de *intermédio poético* da obra póstuma *Janelas verdes*. A seção era composta por outros “Murilogramas” a portugueses. A edição previa a inclusão do conjunto de poemas entre o setor 1 da obra, que trata dos lugares de Portugal, e o setor 2, com textos sobre personalidades portuguesas, porém os “Murilogramas” passaram a integrar posteriormente o volume de *Convergência*.

periódico português que atuou entre os anos de 1927 a 1940, responsável pela criticização do modernismo de *Orpheu* e principal divulgador da obra de Fernando Pessoa em Portugal e em outros países como o Brasil, país com o qual os diálogos foram estreitados.²

2. ABERTURA AO DIÁLOGO

Desde o início do século XIX até os anos 1930, o que inclui a época da publicação de *Orpheu*, o diálogo entre intelectuais brasileiros e portugueses ocorria, mas não era tão expressivo e significativo quanto foi no contexto da geração da *Presença*, sobretudo a partir dos anos 40. Apesar dos poetas brasileiros Ronald de Carvalho e Eduardo Guimarães terem participado do núcleo editorial de *Orpheu* e terem se correspondido com portugueses deste denominado “primeiro modernismo” português, não há indícios apontados por estudos que identifiquem a circulação de *Orpheu* no Brasil na época de seu lançamento, por exemplo. A relação entre brasileiros e portugueses, inclusive, não era tida como algo a afirmar ou a fomentar, pois isto contrariava os objetivos modernistas de desvincular a nossa literatura dos moldes transatlânticos e de afirmar uma inteligência nacional. A iniciativa de abrir este diálogo entre a cultura de ambos os países pode ter vindo mais dos portugueses do que dos brasileiros, se a lermos sob a perspectiva do crítico português Adolfo Casais Monteiro em texto para o número 54 da *Presença* intitulado “Estado presente do intercâmbio intelectual luso-brasileiro”. O crítico pres-

² Murilo também foi lido por alguns desses críticos presenciados. João Gaspar Simões falou sobre *Tempo Espanhol*, no *Diário de Notícias*, em 1969. Comentou sobre a obra de Murilo Mendes em estudos críticos como *Literatura, Literatura, Literatura* (Portugália, 1964). Presume-se a existência de outros textos, como os de Óscar Lopes e Adolfo Casais Monteiro, pelas fontes bibliográficas encontradas nos trabalhos da crítica portuguesa Joana Matos Frias (2002), “Modernidade e modernismo em Murilo Mendes”.

sente, neste texto de 1938, o começo de “efetivo intercâmbio intelectual entre Portugal e o Brasil”, mobilizado por meio da “troca de livros, troca de revistas” (Monteiro, 1938, p. 29), mas se incomoda ao perceber que os portugueses estariam mais empenhados neste projeto do que os brasileiros, indicando as razões editoriais como uns dos principais impasses. O presencista se queixa da quase inexistência de obras portuguesas nas livrarias brasileiras. Em resposta a isso, Mário de Andrade, em seu artigo “Uma suave rudeza”, publicado no ano seguinte ao de Monteiro, em 1938³, nota certa injustiça do crítico português em seu diagnóstico. Porque as razões de os brasileiros não terem dado testemunho da literatura portuguesa equivalente ao deles sobre a nossa, são mais do que editoriais, devem-se a algumas diferenças cruciais: ao uso contraventor que fazemos da língua portuguesa, à nossa posição social... Mas, categoricamente, “Os portugueses são para nós”, diz Mário, “todo um passado, um passado próximo e por isso mesmo perigosíssimo, um eterno e sedutor convite a ‘acertar em Portugal e errar no Brasil’”. Em razão disso, continua, “qualquer enlevo mais assíduo que sintam agora os escritores brasileiros pelos seus camaradas d’além-mar, será dissolvente da nossa realidade, ao passo que nós não podemos representar pra Portugal nenhum veneno” (Andrade, 1946, p. 59 apud Sá, 2013, p. 168).

Se, na época de *Orpheu* e até pouco tempo antes de falecer, Fernando Pessoa contava com pouco reconhecimento em Portugal, não

³ São exemplares os estudos reunidos em *Estudos sobre Fernando Pessoa no Brasil* (Revista Comunidades de Língua Portuguesa, 1985/86), com textos de João Gaspar Simões, Eduardo Lourenço, Cleonice Berardinelli, João Alves das Neves, entre outros, e os desenvolvidos por Arnaldo Saraiva em *Modernismo brasileiro e modernismo português: subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações* (2004). Dos estudos que se voltam para a recepção de Pessoa no Brasil, são poucos os que mencionam o texto de Murilo Mendes, de 1944, sobre Pessoa, e, quando o fazem, não aprofundam a leitura.

havia no Brasil uma recepção pública de sua obra.⁴ A revista *Presença* e seus organizadores atuaram significativamente para a construção de uma linha de estudos sobre Fernando Pessoa, de modo que, nessas contribuições presencistas, a “poesia de Pessoa e a poesia modernista em Portugal parecem significar a mesma coisa, como se o Modernismo fosse o movimento de um homem só” (Gagliardi, 2000, p. 93). Mário, no mesmo texto mencionado no parágrafo anterior, declara a existência de certo assombro dos brasileiros com a genialidade atribuída a Fernando Pessoa por alguns intelectuais de Portugal e conclui, concordando, o seguinte: “É que Fernando Pessoa representa, em certos grupos portugueses, uma concretização de ideais múltiplos que nos escapa” (Andrade, 1946, p. 59 apud Sá, 2013, p. 168), estando, então, o modernismo de Pessoa em condição adversa à literatura produzida no Brasil dos anos 20 e 30.

A crítica, então, reconhece alguns passos em direção à divulgação de Fernando Pessoa para os leitores brasileiros.⁵ As circunstâncias frequentemente referidas a esse respeito envolvem os artigos publicados no Brasil pelos críticos presencistas Adolfo Casais Monteiro e Gaspar Simões – este último, autor da primeira biografia sobre Fernando Pessoa – e a publicação da antologia de poesia portuguesa organizada por Cecília Meireles. No prefácio da obra *Poetas novos de Portugal*, escrito em 1943, Cecília oferece uma apresentação elogiosa a respeito do poeta português, “com admirável penetração”, segundo

⁴ Os números da *Revista de Portugal* podem ser encontrados no repositório da Universidade de Coimbra, *Uc Digitalis*, disponível em: <https://digitalis-dsp.uc.pt>. Os da *Atlântico Revista Luso-Brasileira*, na Hemeroteca Digital de Lisboa, disponível em: <https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/>

⁵ O poema foi publicado posteriormente no “Livro Primeiro”, de *As metamorfoses*, com data de 1938, com o título “Estudo nº 1”, apresentando algumas alterações nos versos.

observação de Arnaldo Saraiva (2004, p. 188). De modo geral, os textos que eram publicados pela crítica presencista em periódicos brasileiros foram inserindo a obra de Pessoa no país, enquanto alguns brasileiros passaram a se manifestar sobre o poeta, inclusive Murilo Mendes.

3. ENCONTROS COM PORTUGUESES

É importante mencionar os cenários geopolíticos que também motivaram este estreitamento entre intelectuais de ambos os países. Portugal vivia sob a ditadura do Estado Novo salazarista, irrompida em 1933, e a Europa vivia sob as tensões da Segunda Guerra Mundial. Ambas as circunstâncias forçaram o deslocamento de intelectuais para as Américas neste período – ou a aproximação entre ambos por meio de ações culturais –, quando, conseqüentemente, tiveram os vínculos estreitados ao chegarem ao Brasil. Neste período, vivíamos também sob a fase ditatorial do governo de Getúlio Vargas (1937-1945).

É, então, na década de 40, no Rio de Janeiro, que Murilo Mendes começa a amizade com um grupo de portugueses que veio para o país buscar exílio: a pintora Maria Helena Vieira da Silva (que veio acompanhada por Arpad Szenes, pintor húngaro com o qual era casada); o historiador Jaime Cortesão e Maria da Saudade, sua filha e poeta, que se tornaria companheira de Murilo dali em diante. O vínculo com este grupo foi longo e significativo em matéria literária e biográfica.

Mediante pesquisa em acervos digitais disponibilizados em sites portugueses ⁶, é possível encontrar alguns poemas que Murilo pu-

⁶ O poema foi publicado posteriormente no “Livro Primeiro”, de *As metamorfoses*, com data de 1938, com o título “Estudo nº 1”, apresentando algumas alterações nos versos.

blicou neste período na *Atlântico Revista Luso-Brasileira* e na *Revista de Portugal*. Na revista *Atlântico*, coordenada pelo português António Ferro, Murilo publicou “Poema”⁷ e “Estudo”.⁸ Na *Revista de Portugal*, publicou “Tema antigo” e “História”. Foram poemas que saíram, depois, em *As metamorfoses* (1944). Mas, um pouco antes disso, ainda é possível encontrar uma aproximação de Murilo com os portugueses nas cartas reunidas por Júlio Castañon Guimarães.⁹ Murilo correspondeu-se com: Adolfo Casais Monteiro (1938, 1953, 1954, 1955, 1958, 1959), Vitorino Nemésio (1938, 1952, 1953), e João Gaspar Simões (1960 (3), 1962 (2), 1963, 1965, 1966 (2), 1969). Os dados indicam a participação de Murilo nesta rede luso-brasileira, assim como se deu, de diferentes formas, com Cecília Meireles, João Cabral de Melo Neto e outros escritores brasileiros. Esta rede foi uma das maneiras com que a “missão portuguesa”¹⁰ ganhou expressão entre

7 Disponível em *Cartas de Murilo Mendes a correspondentes europeus* (Casa de Rui Barbosa, 2012).

8 Expressão empregada por Rui Moreira Leite (2006) em seu artigo “Missão Portuguesa no Brasil” para situar historicamente este momento de expansão de contato transatlântico entre brasileiros e portugueses ocorrido a partir da década de 40. Dá título à obra *Missão portuguesa: rotas entrecruzadas* (Leite; Lemos, 2002) que reúne artigos de críticos literários especialistas no assunto, organizada por ele, Rui Moreira Leite, e o artista plástico português Fernando Lemos.

9 Mediante acesso à listagem virtual de obras disponíveis na biblioteca do poeta, encontramos: *English poems* (Olisip, 1921); *Cartas a Armando Cortes Rodrigues* (Confluência s/d); *Mensagem* (Ática, 1941); *Poesias de Fernando Pessoa* (Ática 1943); *Poesias de Álvaro de Campos* (Ática, 1944); *Poemas de Alberto Caeiro* (Ática 1946); *Poemas dramáticos* (Ática, 1952); e *Poesias inéditas* (Ática, 1955).

10 Emprego a nomenclatura usada por Vilma Arêas em seu artigo “Uma suave Rudeza” (1988) para se referir a Fernando Pessoa enquanto objeto interpretável pelos brasileiros e portugueses.. Como se vê, Vilma reutiliza o título daquele artigo de Mário, de 1938.

nós. O fluxo de chegadas dos que partiram de Portugal abriu um vão através do qual o contato foi intensificado.

4. PESSOA PRESENTE

O texto de Murilo Mendes intitulado “Fernando Pessoa”, saído no jornal *A manhã* em 1944, reside no interior deste contexto luso-brasileiro de interlocução. A obra de Fernando Pessoa chegou ao poeta por intermédio, provavelmente, de alguma das figuras portuguesas vindas para cá ou dos amigos escritores que foram para Portugal e de lá voltaram com exemplares da literatura portuguesa contemporânea – as “trocas de livros, trocas de revistas” de que falara Casais Monteiro (1938, p. 29).

Rui Moreira Leite (2006) nota que os primeiros artigos no Brasil sobre Fernando Pessoa eram, também, os primeiros artigos escritos por portugueses em jornais brasileiros na década de 40. Na biblioteca de Murilo Mendes, localizada em Juiz de Fora, no Museu de Artes Murilo Mendes, há oito livros de Fernando Pessoa, conforme indica a lista de obras fornecida pelo site do Museu.¹¹ Um deles é mencionado no texto de 1944, o *Poesias* (Ática: Lisboa, 1943). Veremos que o encontro de Murilo com o “texto-Pessoa”¹² não é fortuito, e que há algum rendimento da presença pessoana na trajetória do brasileiro, pelo que é possível notar nos indícios, esparsos, dos anos seguintes

11 Um dos textos que Lúcio Cardoso escreveu sobre Fernando Pessoa, em *A Manhã* - RJ, de 1946, é dedicado a Murilo Mendes, conforme aponta João das Neves em “Fernando Pessoa e o Brasil” (2004, p. 385), pressupondo que entre os escritores houvesse alguma troca de impressões a respeito do poeta português.

12 Nos textos de Murilo Mendes sobre Maria Helena Vieira da Silva, “o poeta não deixa de debater, de fato, questões essenciais à sua própria poesia” (Moura, 1995, p. 137). De forma semelhante, “o que Murilo detecta em Magnelli, como de fato em vários outros artistas, está diretamente relacionado a sua própria produção poética” (Guimarães, 1993, p. 108).

à publicação de seu artigo no jornal. Vejamos, então, que, após 1944, duas décadas depois do artigo de Murilo sobre Pessoa ser publicado no jornal, o poeta português reaparece em “Murilograma para Fernando Pessoa”, em 1964, como imagem dissecada pelo brasileiro. É mencionado no interior dos fragmentos de *Janelas Verdes* até aparecer no seu último texto/capítulo, “Fernando Pessoa”, como figura imaginada e biografada. São poucos, mas significativos, os marcos da presença de Pessoa na produção de Murilo enquanto assunto ou imagem poética. Existem algumas leituras que consideram esta presença do autor português na obra do brasileiro, valendo a pena mencioná-las.

O texto de Edson Nery da Fonseca, “Três poetas apaixonados por Fernando Pessoa”, de 1984, integra uma coletânea de estudos que saíram na *Colóquio Letras* em homenagem ao poeta português. Nele, o autor comenta a recepção de Pessoa por três brasileiros – Cecília Meireles, Murilo Mendes e Lúcio Cardoso¹³ – e destaca o caráter de pioneirismo dessas leituras na “descoberta” de Pessoa pelos brasileiros. Sobre Mendes, o teor elogioso e apaixonado de seu texto de 1944 é comparado por Nery com o texto escrito duas décadas depois para *Janelas Verdes*. Na visão do crítico, Murilo Mendes teria assumido a paixão por Pessoa no texto da década de 40, e no da década de 60/70 o teria repudiado: “Vinte anos depois de escrever este artigo ao mesmo tempo exegético e apaixonado, Murilo Mendes voltou a ocupar-se de Fernando Pessoa, mas, dessa vez, para repudiá-lo”

¹³ É claro que, com *Mensagem*, essa constatação soa problemática, contudo vale refletir, conforme sugere Eugénio Lisboa (1985, p. 40), que a contradição em Pessoa é efeito que resulta dessa “dupla direção do olhar” do poeta, que se mantém entre o passado e o presente. A tradição, o passado, os motivos nacionais, em Pessoa, são transfigurados à luz deste presente da escrita. É dado a esses elementos caráter de novidade e universalidade quando suas imagens são tecidas em um padrão que a tradição não foi capaz de produzir.

(Fonseca, 1984, p.107). Então, vale-se do termo “antipodismo” para definir o que estaria em jogo nesta outra escrita pública de Murilo sobre Pessoa, no alto dos seus 70 anos. Apesar de dar destaque a esta relação antípoda, Edson Nery não desenvolve uma análise dos motivos transformadores da leitura muriliana sobre a obra pessoana.

Em 1988, Vilma Arêas comenta algo que vai na esteira do que disse Edson Nery. Para Arêas, é uma “admiração de avessos” o que define a posição de Murilo frente a Pessoa:

Sem dúvida, Murilo Mendes foi o poeta que, entre nós, melhor deu conta do múltiplo projeto pessoano. O que é notável em seu experimento consiste na descrição de um certo poetar de Fernando Pessoa do ponto de vista da construção formal. Afasta, portanto, o mais fácil: repetição de motivos ou de um ‘clima’. Ao contrário, marca sua diferença em relação ao que bem conhecia, numa admiração de avessos (Arêas, 1988, p. 29).

É anterior ao texto de Edson Nery o artigo “Fernando Pessoa, poeta gerúndio de Murilo Mendes”, escrito por Luciana Stegagno Picchio. O texto foi publicado na *Revista Persona*, em 1981, na mesma edição que inclui, também, o de Murilo Mendes, “Fernando Pessoa”, extraído de *Janelas Verdes*, livro que àquela altura ainda era inédito, e cuja primeira publicação parcial ocorreria em 1989. Provavelmente o texto de Picchio é um dos primeiros a aproximar Murilo Mendes do autor português. A estudiosa italiana, que é referência nos estudos sobre Murilo Mendes, tem lugar de destaque também nos estudos pessoanos, com alguns artigos reconhecidos como fundamentais para o entendimento da poética de Fernando Pessoa.

“Fernando Pessoa, poeta gerúndio de Murilo Mendes” é referido nos estudos seguintes por aqueles que se interessam em analisar os possíveis significados da presença de Fernando Pessoa em Murilo Mendes a partir da análise que Picchio faz do “Murilograma a

Fernando Pessoa”, seja para fazer coro ao viés de leitura proposto por Luciana – caso de Vilma Arêas, em “Uma suave rudeza” (1988) –, seja para contrapor-se ao esquema analítico proposto por ela. Um exemplo disso é o artigo de Paola Poma, de 2004, que vai em direção contrária à proposição de leitura assumida por Luciana, a qual reconhece o “Murilograma para Fernando Pessoa” como poema cujas estrofes contemplam cada máscara pessoana. Paola Poma sugere um caminho de análise guiado pela hipótese contrária, de que o murilograma funciona como “metonímia às avessas”, em que a forma fragmentada do poema performa o embaralhamento dos “estilhaços pessoanos”, de suas personas, no que se impõe um obstáculo ao leitor que queira recompor a imagem original de que o poema poderia ter partido. A leitura de Poma nos incita à compreensão de que o poema de Murilo Mendes seja a realização formal da desconstrução/destruição da estátua de Pessoa sugerida e imaginada no texto “Fernando Pessoa”, de *Janelas Verdes*.

O que podemos perceber é que Pessoa formava o “paideuma” muriliano. Entre eles podemos identificar pontos em comuns, embora com ressalvas. Paola Poma lista alguns, como o dado biográfico, por exemplo. São dois afastados geograficamente do local de onde nasceram, com a diferença de que Pessoa retorna (a Portugal) e Murilo não retorna ao Brasil, falecendo em Lisboa. Poma menciona também a “interioridade múltipla” como outro aspecto em comum, apesar de se resolverem, poeticamente, de modo diferente. Assim como afirma Francis Paulina da Silva, em “Pessoa e Murilo: contrapassantes”, a “consciência do ser múltiplo” em Murilo encontra correspondência na “experiência de pluralidade” de Pessoa (Silva, 2008, p. 93). A crítica redimensiona e confere importância ao “contrapassante” citado no último verso de “Murilograma a Fernando Pessoa” e tece o argumento na mesma direção da ideia defendida por Edson Nery, de ser Murilo antípoda de Pessoa, assim como Paola

Poma, que vê no poema de Murilo ao poeta português um diálogo desarticulado. De qualquer maneira, aquele que é assunto é também espelho ou fractal. Porque, como notam Moura (1997, p. 137) e Guimarães (1993, p. 108)¹⁴, Mendes parece falar também de si mesmo quando fala sobre artistas de sua admiração. Ao citar o outro, aquele que cita é, segundo um jogo de espelhamento, por sua vez, citado.

É válido dizer que as leituras de Luciana Stegagno Picchio (1981), Edson Nery (1985), Vilma Arêas (1988), Paola Poma (2004) e Francis Paulina da Silva (2008) compartilham, salvo as suas diferenças, da constatação de que é móvel e significativo o lugar ocupado por Pessoa na poética de Murilo, assim, os mecanismos produtores dessa mobilidade são uma questão a ser estudada.

Para concluir esta breve linha de apontamentos de aspectos comuns aos autores, ficamos então com a aproximação que Joana Matos Frias, crítica portuguesa e estudiosa da obra do poeta brasileiro, faz entre Murilo e Pessoa sob o caráter da universalidade que assumem. As obras dos poetas não são limitadas à geografia ou à cultura de seus países. Pessoa diz que a arte deve ser “maximamente desnacionalizada [...] só assim será tipicamente moderna” (Pessoa, 1966, p. 113)¹⁵. Murilo, por sua vez, em “A poesia e o nosso tempo”,

¹⁴ Na sua dissertação de mestrado *A Construção do Cânone Crítico Sobre Fernando Pessoa: A Crítica de Adolfo Casais Monteiro* (UNICAMP, 2000), Gagliardi analisa o desenvolvimento dos estudos de Adolfo Casais sobre Fernando Pessoa ao longo do tempo, desde quando contribuía com a *presença* a décadas seguintes, quando já estava no Brasil, onde estabelecera contato com outras perspectivas críticas, como as de T.S Eliot e as imanentistas, que alteraram a sua leitura sobre Pessoa.

¹⁵ Laís Corrêa de Araújo, autora do material epistolar e biográfico apresentado em *Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia, correspondência* (2000), oferece-nos um enquadramento de certo momento da vida de Murilo Mendes na Europa. Ela acompanhou criticamente a produção de Murilo Mendes, escrevendo para

proclama a ideia de “um tempo e um espaço em que a medida dominante seja a da universalidade” (Mendes, 1959 apud Frias 2002, p. 236). Vai na direção dessas ideias a impressão que o crítico português Gaspar Simões apresenta ao ler *Tempo Espanhol*, de Murilo Mendes. Na sua leitura, o crítico chama o poeta de “clássico do modernismo” (Simões, 1962, p. 166) pela reativação da tradição no presente de sua escrita, transformando-a.

5. ITINERÁRIOS DE LEITURAS

Na introdução do artigo de 1944, Murilo Mendes faz um anúncio emocionado da publicação em Portugal – e da chegada ao Brasil – da edição da “obra monumental” de Fernando Pessoa, organizada pelo crítico português Gaspar Simões. O tom é de reverência, fala com “abandono, admiração e emoção”. O poeta brasileiro é sensível aos poemas deste “grande entre os grandes”, lidos na edição de 1943 das *Poesias de Fernando Pessoa*, e constata que “ainda em vida o ‘mito Fernando Pessoa’ já estava criado. Mito que é uma profunda e extensa realidade, diante da obra que nos vem às mãos”. É recorrente o uso da palavra solidão e seus derivados, seja para definir a expressão da obra, seja para definir o artista que a produz: “poeta da solidão essencial”; “da solidão absoluta”. Murilo estabelece uma pequena tradição da solidão representada por Antero de Quental e António Nobre, em que Fernando Pessoa os supera, “sozinho mesmo. Só com o só. Com a Esfinge, que não é outro senão ele próprio”. Contudo, reconhece em Pessoa o pólo oposto complementar à solidão individual, que é a manifestação da coletividade épica no poema “Ode Marítima”.

Mendes adverte que o seu posicionamento diante da obra de Fernando Pessoa, não sendo de crítico literário, é daquele que se “es-

periódicos como o *Suplemento Literário de Minas Gerais*, além de capítulos de livros dedicados ao poeta.

balda”, deixando claro o viés emotivo e admirado de sua leitura, ameaçando “quebrar a pena” e nunca mais escrever. É esse tom elogioso que se manterá ao longo de todo o artigo, no que aponta as suas preferências. Da parte heterônima, são as Odes de Álvaro de Campos que recebem ênfase. Murilo reconhece Walt Whitman, Camões e Homero em “Ode Marítima”, em que o “mar moderno e o antigo são o mesmo mar”, imagem alegorizante da relação entre individualidade-coletividade destacada acima, ao apontar na *Ode* a inesperada abertura ao coletivo deste poeta da “solidão absoluta”, sendo o poema um “novo Lusíada”. Apesar de a “Ode Triunfal” também estar em alta conta, ainda prefere a que julga ser a menor de todas, a “Ode Marcial”.

É incontestável a primazia que Murilo dedica, nesse artigo, a Fernando Pessoa como uma das suas maiores referências, figurando ao lado de outros poetas de sua estima. “Querido Fernando Pessoa: ao lado de Camões, de Antero, de Antonio Nobre, de Villon, de Baudelaire, de Rimbaud, tu estás conosco, com os poetas que te desprendem agora, ‘da sombra do Monte Abiegnio’” (Mendes, 1944, p. 4). O endereçamento ao poeta é claro: Murilo performa este diálogo apaixonado, com reverência, e se inclui no grupo, pois diz “nós”. Se, na década de 70, seu texto liberta Pessoa da condição de estátua, devolvendo ao mito o seu caráter humano; neste momento, a vocação é transcendente, desprendido está Fernando Pessoa para o Monte Abiegnio, para poder subir a essa dimensão superior. Pessoa está “ao lado” e, ao mesmo tempo, “estás conosco”, com o grupo e desprendido por eles.

Em 1944, Murilo ainda não havia viajado para a Europa, visitado Portugal, mas já revelava sua admiração por escritores lusitanos. Como já foi dito, as correspondências com os portugueses e a sua participação em revistas portuguesas e luso-brasileiras efetivam esta aproximação.

Entre o artigo de 1944 e *Janelas Verdes*, vale citar a correspondência enviada por Murilo a Adolfo Casais Monteiro, escrita em 1959. O poeta brasileiro estava em Roma e o crítico português estava no Brasil desde 1954. Na carta, Murilo avisa ter recebido o livro de autoria de Casais sobre Fernando Pessoa. Pela data da correspondência, é provável que esteja se referindo à obra crítica, *Estudos sobre Fernando Pessoa*, publicada em 1958, no Brasil. O livro mencionado não está listado entre os livros da biblioteca do poeta brasileiro, mas se trata de um estudo fundamental sobre a obra de Fernando Pessoa. O crítico presencista, a essa altura, como indica Caio Gagliardi (2000)¹⁶, revela-se amadurecido em suas leituras pessoanas. Murilo, por sua vez, demonstra estar atento à fortuna crítica do poeta português. Ao atribuir ao estudo de Casais Monteiro lugar distinto dentre o restante da crítica, discorre

Há anos que Você convive com o poeta Fernando Pessoa. Você tem as chaves do labirinto, pode se perder nele algum tempo, mas tem as chaves e volta, e volta sempre com as mãos cheias. Cheias de

¹⁶ O desejo de Murilo era de que a obra tivesse sido editada e publicada em Portugal em 1970, o que só aconteceria após a sua morte, em 1989, em caráter parcial, contando apenas com o setor 1 da obra destinado aos lugares de Portugal, ficando de fora o setor 2, sobre personalidades portuguesas. Essa publicação ocorreu através da Galeria 111 em Lisboa. Trata-se de uma edição considerada de luxo, em que cada conjunto de fragmentos de cada lugar é acompanhado de duas serigrafias originais da artista portuguesa Vieira da Silva. Na época, a tiragem foi de 250 exemplares. Em 1994, *Janelas verdes* recebe uma 2ª edição, e os dois setores integram a *Poesia completa e Prosa do autor*, editada pela Nova Aguilar. Como nota Luciana Stegagno Picchio no prefácio à 3ª edição completa e autônoma de que fazemos uso neste trabalho, bem como demonstra os manuscritos que integram este volume, Murilo, em seu processo de revisão, cogitava incluir como introito a “Microdefinição do autor”, texto que depois passou a fazer parte de *Poliedro*. E entre os setores 1 e 2, previa a inclusão de um “intermédio poético” com “murilogramas” aos portugueses.

exemplos, de descobertas oportunas, de agudas observações. Você, ao mesmo tempo que soube situar historicamente o poeta Fernando Pessoa, soube isolá-lo fora do tempo, como célula intransferível, dotado de um impulso único, de um ritmo que ele mesmo se construiu e vitalizou.

Repito: seu livro é de um crítico poeta, ou de um poeta crítico. Posição invejável, que o coloca no centro mesmo do problema de Pessoa, do Pessoa sempre voltado para os dois polos da dicotomia poesia-crítica. E que soube instalar, como você acentua, a lucidez mesmo fora da vida real. [Roma, 22/6/1959] (Guimarães, 2012, p.49).

Ao comentar a leitura do crítico, Murilo também abre a sua leitura. Como no texto de 1944, novamente faz uso de expressões que reforçam o caráter único, fechado em si mesmo do poeta português. Murilo notou que Casais Monteiro “soube isolá-lo”. Como vimos, Murilo já dizia no jornal, em 1944, que “o destino [...] fê-lo isolado, estranho a um pequeno grupo que o cercava, e a si mesmo” ou “Sozinho mesmo. Só com o só” (Mendes, 1944, p. 4). Por isso, esta condição atribuída a Pessoa torna exigente uma leitura que o isole fora do tempo, como o fez Casais Monteiro. Da posição de isolado fora de tempo, passaria Pessoa, pela imaginação muriliana, para a de isolado dentro do tempo dos homens, dentro do real, como veremos a seguir.

*

Em 1974, em Lisboa, um ano antes de seu falecimento e estando *Janelas Verdes* ainda não publicado, Murilo comenta, em carta para Laís Corrêa¹⁷: “[...] um dos livros mais originais que já escrevi;

¹⁷ Citação extraída da introdução à antologia *Poesias (1925-1955)* organizada por Murilo Mendes, intitulada “Advertência”.

penso, sem modéstia, que consegui algo de difícil, como escrever sobre temas exploradíssimos: nada tem a ver com o ‘Portugal pequenino, Portugal dos meus avós’, etc.” [Roma. , 20/9/1974] (Corrêa, 2000, p. 235).¹⁸

Ao final de *Janelas Verdes*, em “Notas do Autor”, Murilo explica:

Reconheço a falta de unidade (no sentido clássico) do livro, mas não me importo. Trata-se dum exercício de estilo; e, querendo dessacralizar a temática e as fórmulas, quase sempre convencionais ou ridículas, ‘Portugal pequenino’, ‘Portugal dos meus avós’, processo com extrema liberdade de desenvoltura. Espero, entretanto, que tenha deixado aqui a marca do meu afeto (Mendes, 2003, p.193).

Para o poeta brasileiro viajante em Portugal, se o afeto, por um lado, impulsionou a viagem e a sua escrita, por outro, não descartou o atrito, de modo que não só de adesão consistiu a sua relação com o país, com sua cultura e sua história. A carga da invenção, as imagens que aparecem na obra representativas da memória coletiva e pessoal são lançadas ao movimento que ora as constrói, ora as destrói. Um escritor brasileiro, comprometido com a liberdade a que se propõe ao escrever, mesmo não podendo dizer que a viagem se deu na sua terra, como diz o português Garrett no título de *Viagens na minha terra*, insere-se na partilha do saber cultural sobre o país através de sua lente transfiguradora.

¹⁸ O texto de Mário de Andrade, “Uma suave rudeza”, foi publicado originalmente no *Diário de Notícias*, em 1939, conforme aponta Maria Damaceno de Sá (2013), cujo estudo nos fornece a versão publicada na coletânea de ensaios *O empalhador de passarinho*, de 1946. Este será o ano a ser indicado nas citações ao longo do artigo quando se fizer referência ao texto de Mário.

Na ordem proposta, em *Janelas Verdes*, Fernando Pessoa figura no fim do livro. No interior do setor 2, onde estão os textos sobre personalidades portuguesas. Neste setor, há ainda uma sub-setorização indicada por letras do alfabeto.

SETOR 2

A: Nuno Gonçalves (pintor, século XV, 1420-1490), Gil Vicente (teatro, 1465-1536), Padre Antônio Vieira (sermão, 1608-1697), Mariana Alcoforado (carta, 1640-1723).

B: Bocage (poeta, 1765-1805), Camilo Castelo Branco (romancista, 1825-1890), Eça de Queirós (1845-1900), Teixeira de Pascoaes (poeta, 1877-1952), Jaime Cortesão (historiador 1884-1960), Miguel Torga (1907-1995).

C: Antero de Quental (poeta, 1842-1891), Camilo Pessanha (1867-1926), Mário de Sá-Carneiro (1890-1916), Florbela Espanca (1894-1930), Afonso Duarte (poeta, 1884-1958), Vieira da Silva (pintora, 1908-1992) e *Fernando Pessoa* (1888-1935).

Podemos tentar atribuir alguma ordem cronológica, mas ela não se mantém. Se seguíssemos o critério cronológico, Antero de Quental e Camilo Pessanha estariam no “bloco” B, não no C. Assim como Afonso Duarte trocaria de lugar com Miguel Torga, este inserido no bloco B e aquele inserido no C. São inversões, como a que ocorre entre Vieira da Silva e Fernando Pessoa, que encerram o bloco, fechando o livro. O reposicionamento dá a ver o modo com que Murilo interpreta a obra desses autores, inserindo-os numa tradição particular.

Pessoa é citado em alguns trechos antes de aparecer no texto final. No fragmento sobre Monte Gordo, no Setor 1, Murilo cita a quadra de Fernando Pessoa: “Na praia de Monte Gordo / Meu amor, te conheci. / Por ter estado em Monte Gordo / É que as-

sim emagreci” (Pessoa apud Mendes, 2003, p. 53). E, então, desenvolve uma espécie de leitura biografizante do trecho, de intenção irônica evidente, vendo nele o anúncio de duas informações, de “duas coisas capitais”: a de que, em Monte Gordo, Fernando Pessoa conheceu um de seus amores “(ponto biográfico obscuro)”, e que lá emagreceu, fato que “lhe tenha prolongado a vida e os versos”. Poderíamos dizer que há nisso um exagero, com intuito irônico, do viés interpretativo que foi caro aos presencistas nos anos 30: a estreita relação entre a vida do autor e sua obra, a qual seria o vetor da sinceridade do artista. Como pioneiros no quesito leitura pessoana, o problema da sinceridade foi um assunto que impôs alguns impasses a essas leituras (Gagliardi, 2000).

Em outro trecho, em Évora, Pessoa é aquele de quem Murilo discorda: “Évora, nome rápido, esdrúxulo (discordo de Fernando Pessoa que sublinhou o ridículo das palavras esdrúxulas)” (Mendes, 2003, p. 48), referência ao poema de Álvaro de Campos, “Todas as cartas de amor são ridículas”, que, na última estrofe, diz “Todas as palavras esdrúxulas, / Como os sentimentos esdrúxulos, / São naturalmente / Ridículas” (Pessoa apud Mendes, 2003, p. 48). Direito de discordar, gesto de liberdade.

Ao biografar Mário de Sá-Carneiro, também, Murilo altera o cenário postulado pela narrativa tradicional acerca da morte do poeta, trocando, propositadamente, o veneno pelo revólver, e diz, em *post scriptum*: “Bem sei que o poeta não se matou com um revólver, antes com uma forte dose de estriçnina” (Mendes, 2003, p. 183). Contudo, numa consulta que faz das cartas que o poeta trocara com Fernando Pessoa, Murilo chega à informação de que Sá-Carneiro havia projetado, mesmo não executando, uma morte via revólver. Desse modo, decide manter a sua versão que, para ele, “convém mais do ponto de vista literário” (Mendes, 2003, p. 183).

Após percorrer as aparições de Pessoa em textos anteriores de *Janelas Verdes*, chegamos ao texto “Fernando Pessoa”. Nele, Murilo descreve seu encontro com o poeta lisboeta: “Assemelha-se a qualquer das suas fotografias de homem maduro. Traz um terno cinzento, gravata da mesma cor (...); os óculos fora da linha, cabelos sobrando dum chapéu de feltro, prestes também a largar; distante dos próprios passos, o ar chateado” (Mendes, 2003, p. 190). Aproximando ironicamente vida e obra, diz ter lido um dia antes “Opiário”, de Álvaro de Campos, e que isso o ajudou a reconhecer o poeta português. Nesse encontro, Fernando Pessoa lhe pede “verdade e aspirina”, como aparece no poema “Tenho uma grande constipação”, também de Álvaro de Campos. Após Pessoa receber de Murilo as aspirinas – que seriam destinadas a João Cabral –, “Segura a cápsula” e a Murilo faz “um aceno de meia cabeça”. Murilo descreve: “Vejo Fernando Pessoa, guarda-livros lisbonês, dileguar-se debaixo das janelas verdes que, apesar das manigâncias da noite alquimista, continuam a cumprir seu ofício de verdes” (Mendes, 2003, p. 191). A palavra “dileguar-se”, do italiano “*dileguarsi*”, significaria desaparecer-se, forma reflexiva do verbo que indica a ação de desaparecer e fazer desaparecer a si mesmo. Na carta a Casais, Murilo dizia, sobre o ritmo em Pessoa, que “ele mesmo se construiu, construiu o ritmo a si mesmo” (Roma, 22/6/1959) (Guimarães, 2012, p. 49) A isso podemos acrescentar o último verso da primeira estrofe de “Murilograma a Fernando Pessoa”, que diz “Não dás o braço a. Dás-te o braço” e a terceira estrofe, a seguir:

Exerces o fascínio
 De quem autocobaia se desmembra
 A fim de conhecer o homem no duro
 Da matéria escorchada.
 Ninguém alisa teu corpo e teu cabelo (Mendes, 2014, p. 98).

O trecho “autocobaia se desmembra” corrobora a noção do sujeito ensimesmado, que age sobre si e está, portanto, fechado e isolado na sua solidão, na qual “Ninguém alisa teu corpo e teu cabelo”, mas ao mesmo tempo é capaz de conhecer o homem, o humano, multiplicando-se em outros ao se desmembrar.

No desfecho deste capítulo final do livro, em que se nota a Praça do Comércio transformada em garagem a “pensamentear” seu “outrora deserto”, o viajante-sonhador observa as luzes “dos barcos bêbados do Tejo indisposto ao diálogo”. E, para “a feia estátua-cópia reduzida do não-ideal Cristo do Corcovado”, Murilo sugere – em referência irônica à catástrofe de 1755 em Lisboa – um “terremotozinho específico que, sem matar ou ferir, destrua-a, deixando o espaço livre de qualquer futura estátua dedicada a alguém, mormente a Fernando Pessoa. Pois haverá coisa mais bela do que o espaço livre? Somente o homem livre no espaço livre” (Mendes, 2003, p. 192).

Partimos de uma leitura de Fernando Pessoa, em 1944, como obra monumental recém-descoberta, ao prenúncio de destruição da estátua dedicada ao poeta na obra de 1970. Neste cenário, o que parece interessar a Murilo é menos a imagem do mito do que a do homem. Por isso recria para si, com liberdade, a imagem de um Fernando Pessoa liberta do fardo de monumento, um homem livre e cotidiano que lhe pede aspirina, passa e parte. “O dorso, a demarcha de ‘vencido’, de alguém que rejeita a pabulagem e os artifícios do sucesso externo ou interno (...) libertando-se, pela imaginação, tornada força produtiva revolucionária, dos absurdos da sociedade tecnológica” (Mendes, 2003, p. 191).

Na última estrofe de “Murilograma a Fernando Pessoa”, lemos

Quanto a mim adverso ao Nada, teu imã,
Eis-me andando na rua do gerúndio.
Ensaio o movimento, vôo portátil.

Devolvo-te grato o que não me deste,
 Admiro-te por não dever te admirar.
 Na linha da atração reversível dos contrários
 Contrapassantes (Mendes, 2014, p. 99).

6. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Situar Pessoa na poética de Murilo é situar Pessoa à luz do momento de produção de Murilo. Quando ele falou sobre Pessoa nos anos 40, era o Murilo que no ano seguinte publicaria *As metamorfoses* (1945), ponto alto de sua produção quando se verifica o máximo aproveitamento dos procedimentos estéticos da vanguarda europeia e do surrealismo: o encontro de imagens díspares, via montagem e colagem. Seu texto é recepção da obra de Pessoa e um exemplar do reconhecimento do impacto da obra do autor na tradição literária portuguesa e brasileira. A exposição pública da sua leitura emocionada publicada em jornal sobreviveu ao tempo nos arquivos, hoje, digitais, mas foi instantaneamente concebida nos moldes voláteis da imprensa. Ali Murilo está rendido a Pessoa, não tem controle sobre ele, cai para trás diante da obra.

Quando Murilo falou sobre Pessoa nos anos 60/70, em *Janelas Verdes*, era o Murilo maduro, reconhecido fora do Brasil, interessado nas possibilidades construtivas da linguagem da prosa e da poesia, com uma proposta de fazer da escrita um espaço de liberdade. Murilo revisita a sua tradição por este prisma e a atualiza, não à toa dizia: “Não sou o meu sobrevivente, e sim meu contemporâneo” (Mendes, 1959, p. XIX)¹⁹. Em *Janelas Verdes*, Pessoa é uma imagem poética, moti-

¹⁹ Conforme demonstra a pesquisa de Rodrigo Xavier (2020) em “Fernando Pessoa em periódicos brasileiros e o ‘flerte’ de nossa crítica modernista”, podemos afirmar que desde a década de 20 a poesia de Pessoa circulava de modo escasso

vo literário, integra um setor, está rendido ao trabalho imaginativo exercido pelo escritor brasileiro.

RECEBIDO: 30/12/23

APROVADO: 15/02/24

REFERÊNCIAS

ARÊAS, Vilma. Uma suave rudeza. *Remate de Males*, Campinas: SP, v. 8, p. 19 - 36, 1988.

CORRÊA, Laís. *Murilo Mendes: ensaio Crítico, antologia e correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

FONSECA, Edson Nery da. Três poetas brasileiros apaixonados por Fernando Pessoa. *Colóquio – Letras*, Lisboa, n. 88, p. 102 - 109, 1985.

FRIAS, Joana Matos. Modernidade e modernismo em Murilo Mendes. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de (org.). *Cecília Meireles & Murilo Mendes*. 1ª ed. Porto Alegre: Uniprom, p. 228 - 242, 2002.

GAGLIARDI, Caio. *A construção do cânone crítico sobre Fernando Pessoa: a crítica de Adolfo Casais Monteiro*. 2000. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, f. 223, 2000.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Cartas de Murilo Mendes a correspondentes europeus*. Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 2012.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. O museu em prosa. *Territórios/Conjunções: Poesia e Prosa Críticas de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Imago, p. 78-108, 1993.

LEITE, Rui Moreira; LEMOS, Fernando. Missão Portuguesa no Brasil. *Pro-Posições*, Campinas, SP, v. 17, n. 3, set.-dez, p. 71 - 79, 2006.

LISBOA, Eugénio. “Uma tranquilidade violenta : Fernando Pessoa e a ruptura modernista”. *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 88, p. 37 - 43, Nov. 1985.

MENDES, Murilo. Fernando Pessoa. *A Manhã*, Rio de Janeiro, RJ, p. 4, 22 out. 1944.

na imprensa brasileira, em jornais e coletâneas, sem que houvesse uma recepção engajada em dar-lhe ênfase, tal qual a ocorrida nos anos 40.

- MENDES, Murilo. *Poesias (1925-1955)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.
- MENDES, Murilo. *Janelas Verdes*. Vila Nova Famalicão: Quasi Edições, 2003.
- MENDES, Murilo. *Convergência*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- MENDES, Murilo. *As Metamorfoses*. São Paulo: Record, 2002.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. Estado presente do intercâmbio intelectual Luso-brasileiro. *Presença*, Coimbra, ano 11, v. 3, p. 29, 1938.
- MOURA, Murilo Marcondes de. Maria Helena Vieira da Silva. In: *Murilo Mendes: A Poesia como Totalidade*. Editora da Universidade de São Paulo: São Paulo, p.136 - 138, 1995.
- NEVES, João Alves das. Fernando Pessoa e o Brasil *Voz Lusíada: Revista da Academia Lusíada de Ciências, Letras e Artes*, São Paulo, SP, p.369 - 389, 2004.
- PESSOA, Fernando. O que quer Orpheu? In: Pessoa, Fernando. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação: Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho*. Lisboa: Ática, 1966. p. 113. Disponível em <http://arquivopessoa.net/textos/1836>. Acesso em: 25 nov. 2023.
- PICCHIO, Luciana Stegagno – Fernando Pessoa, o Poeta Gerúndio de Murilo Mendes. *Persona*. Porto. Nº 4, p. 3-9, 1981.
- POMA, Paola. Diálogo desarticulado: Fernando Pessoa e Murilo Mendes. *Voz Lusíada: Revista da Academia Lusíada de Ciências, Letras e Artes*, São Paulo, SP, p. 21, p. 311-323, 2004.
- SÁ, Marina Damasceno *O empalhador de passarinhos. Edição fiel e anotada*. 2003. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, f. 477, 2013.
- SARAIVA, Arnaldo. Fernando Pessoa: influências de (e sobre) brasileiros. In: *Modernismo brasileiro e modernismo português: subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, p. 183 - 195, 2004 [1986].
- SILVA, Francis Paulina Lopes da. Pessoa e Murilo Mendes: contrapassantes. *Verbo de Minas – Letras, Juiz de Fora*, v. 7, n. 14, jul.-dez, p. 87-96, 2008.

SIMÕES, João Gaspar. Murilo Mendes - *Tempo Espanhol*; João Cabral de Melo Neto - *Quaderna e Duas Águas*. In: GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Cartas de Murilo Mendes a correspondentes europeus*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, p. 165-170, 2012 [1962].

SIMÕES, João Gaspar. et.al. Estudos sobre Fernando Pessoa no Brasil. *Revista Comunidades de Língua Portuguesa*, São Paulo, n. 6/7, p.7-101, 1986.

XAVIER, Rodrigo. Fernando Pessoa em periódicos brasileiros e o ‘flerte’ de nossa crítica modernista. *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte - MG, v. 29, n. 3, p. 75-110, 2020.

MINICURRÍCULO

ALINE LEÃO é doutoranda em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas. Sua pesquisa investiga a recepção de Murilo Mendes em Portugal e a sua interlocução com os portugueses (financiamento FAPESP 2023/10313-8). Graduiu-se em Letras pela Universidade Federal de São Paulo, onde também obteve o título de Mestre em Letras (Estudos Literários).

“Hoje somos festa, amanhã seremos luto” – uma leitura da favela em Drummond e MC Smith

“Hoje somos festa, amanhã seremos luto” – a reading from the favela in Drummond and MC Smith

Artur Vinícius Amaro dos Santos

Doutorando em Letras Vernáculas – Literatura Brasileira –
PPGLEV/UFRJ

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2024.nEsp.a1315>

RESUMO

Neste texto, pretendo aproximar a 12ª estância do poema “Favelário Nacional”, de Carlos Drummond de Andrade, presente no livro *Corpo* (1984), e a música “Vida Bandida Parte 1”, de MC Smith e composição de Thiago dos Santos (Praga), que, mesmo sendo distantes temporalmente e escritas de duas perspectivas sociais distintas, abordam como o capitalismo, a violência e o racismo constroem novas formas de morte e luto no indivíduo. Em ambos é possível ver como o Estado, a partir do conceito de Necropolítica (2018), delimita as condições do indivíduo. Essa análise, portanto, volta-se a pensar sobre os corpos marginalizado em Drummond e em MC Smith, refletindo sobre a favela a partir do que diz Franz Fanon em *Os condenados da terra* (2022) sobre a divisão entre a cidade do colonizador e cidade do colonizado. Assim, é possível perceber em ambos os escritos que o Estado brasileiro oferece, de diversas formas, opressão a determinados corpos que, mesmo com a morte e o luto entrelaçados ao lugar, festejam porque existem e quando não festejam é como se não existissem.

PALAVRAS-CHAVE: Drummond; Funk Carioca; Necropolítica; Favela.

ABSTRACT

In this text intend to approach the 12th stanza of the poem “Favelário Nacional”, by Carlos Drummond de Andrade, present in the book *Corpo* (1984), and the song “Vida Bandida Parte 1”, by MC Smith, composed by Thiago dos Santos (Praga) which, despite being distant in time and being written from two different social perspectives, address how capitalism, violence and racism construct new forms of death and mourning in the individual. In both, it is possible to see how the State, based on the concept of Necropolitics (2018), delimits the conditions of the individual. This analysis, therefore, turns to thinking about the marginalized bodies in Drummond and MC Smith and reflecting on the favela based on what Frantz Fanon says in *Os condenados da terra* (2022) about the division between the city of the colonizer and the city of the colonized. Thus, it is possible to see in both writings that the Brazilian State offers, in different ways, oppression to certain bodies that, even with death and mourning intertwined with the place, celebrate because they exist and when they do not celebrate, it is as if they didn't exist.

KEYWORDS: Drummond; Funk Carioca; Necropolitics; Favela.

Do poema “Favelário Nacional”, presente no livro *Corpo* (1984), de Carlos Drummond de Andrade – poeta mineiro de Itabira –, lançado em 1984, à “Vida Bandida”, canção de Thiago Jorge Rosa dos Santos, o Praga, interpretado por Wallace Ferreira da Mota, o MC Smith, e produzida pelo Dj Byano, de 2009, existe uma distância temporal de 25 anos. Mas os pontos de diálogo entre esses dois escritos, um em livro e o outro cantado, encontram-se ao trazer alguns temas em comum: a Necropolítica (Mbembe, 2018) de um Estado brasileiro que cerceia e cria formas de morte desse sujeito. Em ambos é possível ver uma face do capitalismo que se mostra violento e muitas vezes racista.

Mesmo que muitos já tenham dito que essa aproximação parece, de certo modo, forçada, até mesmo soa como um modo de legitimar o Funk produzido nas favelas cariocas, acredito que muito do que

Carlos Drummond de Andrade escreveu em sua obra poética sobrevive e ganha novos sentidos ao ser atravessada por essa cultura popular dos muitos brasis. Não afirmo de pronto que há essa releitura de Drummond, mas acredito que seja possível experimentar novas possibilidades de ler algumas das imagens que aparecem em sua obra, aproximando-as do contemporâneo, e, com isso, contribuir para discussões que pensem sua obra como uma leitura crítica do Brasil. Penso isso pois vejo, na obra de Drummond, um olhar para a cidade com os seus indivíduos e o cotidiano que também observo no funk produzido nas favelas cariocas. “Favelário Nacional” me parece um poema onde o poeta se dá conta de que a “Cidade Maravilhosa, cheia de encantos mil”¹ na verdade não é tão maravilhosa assim. É como se Drummond *nunca tivesse visto um cartão postal que “retrata uma favela”*² e, como diz a epígrafe do poema, resolve, a convite de Alceu Amoroso Lima, olhar para essa outra cidade.

Olho para os dois, que tem a cidade do Rio de Janeiro como cenário, percebendo, a partir do que diz Frantz Fanon em *Os condenados da terra* (2022), que ambos narram a dita “Cidade do Colonizado”. Isso porque, segundo Fanon:

A cidade do colono é uma cidade de brancos, de estrangeiros. A cidade do colonizado, ou pelo menos a cidade indígena, a aldeia dos pretos, a médina, a reserva, é um lugar mal-afamado povoado por homens mal-afamados. As pessoas ali morrem em qualquer

¹ Hino da cidade do Rio de Janeiro, “Cidade Maravilhosa” é uma marchinha de carnaval, composta por André Filho e arranjada por Silva Sobreira, que foi lançada oficialmente para o Carnaval de 1935.

² Faço uma espécie de paráfrase da música “Rap da Felicidade” dos MC’ Cidinha e Doca para pensar como, em uma música de 1995, há um eco dessa não representação nas artes – na música o cartão postal – das favelas que fazem parte da cidade do Rio de Janeiro.

lugar, de qualquer coisa. É um mundo sem intervalos, os homens se apertam uns contra os outros, as cabanas umas contra as outras (Fanon, 2022, p. 35 e 36).

Ao ler Fanon, não parece uma descrição muito distinta do Rio de Janeiro, olhar a cidade do colono como as áreas mais nobres e a cidade do colonizado como as favelas. A partir de Fanon, é possível ler a cidade do Rio de Janeiro como uma cidade onde essas duas “cidades” coexistem, e nas palavras dele “[...] se opõem, mas não a serviço de uma unidade superior” (Fanon, 2022, p. 35). Nesses dois textos, é possível perceber que se fala dessa outra cidade, a que não figura o cartão postal, a do colonizado. A perspectiva, no entanto, é distinta, visto que o poema tem como escritor um indivíduo que narra de fora dessa cidade; a música, no entanto, narra de dentro do espaço.

Começo a minha leitura pensando como ambos são frestas que rompem com uma visão hegemônica sobre a cidade, desconstruindo as representações populares dela, sempre presas ao centro e à Zona Sul – lugar das praias –, para pulsar as contradições que a atravessam. Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino, em *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas* (2018), estabelecem um pensamento que se mostra importante para compreender a forma como esses discursos inscrevem uma narrativa sobre a cidade, nas frestas dos discursos oficiais:

As culturas de síncope nos fornecem condições para praticarmos estripulias que venham a rasurar a pretensa universalidade do cânone ocidental. Impulsionados pelas sabedorias dessas culturas, temos como desafio principal a transgressão do cânone. Transgredi-lo não é negá-lo, mas sim encantá-lo cruzando-o a outras perspectivas. Em outras palavras, é cuspi-lo na encruza (Simas; Rufino, 2018, p. 19).

A partir desse movimento de síncope, do tambor, a rasura que se faz na imagem canônica da cidade é enorme. Descortina-se uma outra cidade, que não é vista, que o Estado tenta controlar – e nem sempre essa tentativa é de sucesso, sobretudo quando há mortes, sejam literais ou não. Ainda sobre o que diz Simas e Rufino, é possível afirmar que o cruzo – a encruzilhada – nos permite ler o mundo a partir de uma outra perspectiva que não dicotômica:

Enquanto algumas mentalidades insistem em ler o mundo em dicotomias, teimando na superação de um lado pelo outro, o poder da síncope se inscreve no cruzo. É no limite entre o que é cruzado, que o catiço pratica seus rodopios inventivos. Assim, uma educação que busca ser emancipatória, ato de deseducação do cânone e dos seus binarismos, terá de versar no que chamamos de uma pedagogia das encruzilhadas (Simas; Rufino, 2018, p. 19).

O primeiro olhar para essa encruzilhada se dá pela palavra e no seu cruzamento com o som: o poema pode ser cantado, e a música pode ser declamada. A palavra poética de ambos permite esse trânsito entre as formas de construção artística. É como se houvesse o movimento que retoma a tradição poética clássica, onde os poemas eram cantados, declamados em público.

Gostaria de levantar uma questão: o nome. Nomear os escritos diz sobre a relação do sujeito poético de ambos com a cidade. Pensar no nome me faz entender que existe um processo de criação de imagens que pode ajudar na construção da leitura. Diante desses nomes – “Favelário Nacional” de Carlos Drummond de Andrade e “Vida Bandida Parte 1” de MC Smith –, é possível perceber que existe uma perspectiva e questões sociais que são distintas que estão colocadas em ambos. Faço essa aproximação por conta de todo um processo de pesquisa que me faz, dentro da favela, um leitor de poesia e um consumidor do funk. As questões postas em ambos me evocam, como

leitor, um diálogo entre si por entrelaçarem uma relação de sujeitos com esse Estado que, aliado ao capital, se mostra uma “Máquina de Guerra”, como pontua Mbembe em seu ensaio *Necropolítica* de 2018, que “[...] combina uma pluralidade de funções” (Mbembe, 2018, p. 55) e, com isso, combina diversas formas de decidir a vida dessa outra cidade, seja pela decisão que o sujeito não toma e o torna despossuído, em Drummond, ou por uma condição que se cria em meio a cidade mal afamada que se apresenta em Smith.

O título de “Favelário Nacional” chama atenção pois o poeta cria a palavra favelário para nomear seu poema recorrendo a um processo de formação do português pré-literário. A construção da palavra usa o sufixo -ário para dizer que algo é relativo a. Assim, a primeira leitura que temos do poema é que ele é relativo à favela, a favela como algo nacional – portanto, Favelário Nacional. É importante citar que o sentido que o poema nos dá, logo em sua dedicatória, é que, de fato, o poeta irá falar das favelas, em primeiro, as do Rio de Janeiro, mas, de modo geral, das favelas do Brasil – como ver outros cartões postais da cidade. “Favelário Nacional” se divide em 21 partes, demarcadas numericamente e todas com título.

O nome “Vida Bandida” – e a partir daqui darei a MC Smith os créditos pela música, pensando que ele é o intérprete, portanto, aquele que interpreta, performa – já diz muito sobre o que a música irá narrar. A composição é ainda mais potencializada pelo seu contexto de lançamento, em 26 de julho de 2009³, ocasião do aniversário do traficante FB na quadra da Chatuba no Complexo da

³ O professor Carlos Palombini da UFMG organizou no Soundcloud, intitulada Proibidão.org, uma série de proibições do Rio de Janeiro. Dentre as faixas no perfil, é possível ouvir a faixa “Vida Bandida parte 1” gravada na ocasião descrita no texto. Ouça em: <https://soundcloud.com/carlos-palombini/mc-smith-vida-bandida-dj-byano-ao-vivo-na-chatuba>

Penha. Aqui vou falar apenas da primeira parte, lançada em 2009. A música canta em versos um imaginário para o sintagma nominal que é composto por dois substantivos, onde o segundo ganha a função de adjetivo, “Vida Bandida”.

Ao me deparar com muitas questões em meio a um percurso de pesquisa, chego na morte, ou ela, enquanto questão, chega até mim. Quando me proponho a pensar na morte, não a coloco como fim da vida, mas como uma forma de lidar com ela. O que talvez esteja pensando em meio a essa encruzilhada seja a morte como uma espécie de sentimento que o indivíduo passa, como uma impotência, sem poder fazer muita coisa, como é quando estamos diante da derradeira morte.

É como se, de alguma forma, essa morte fosse uma espécie de fracasso desse indivíduo que não consegue ver-se em outra perspectiva de vida. Smith também canta um fracasso que, mesmo em meio a uma enumeração de ostentações, essa nossa – e, portanto, ele se inclui – *Vida Bandida* o limita a um espaço da cidade, cantado em “nós não podemos ir na Zona Sul”. Abaixo apresento a letra completa da música, que merece uma atenção pela forma como essa gravação original diz muito sobre as formas que essa Necropolítica se apresenta nas favelas cariocas.

Byano, tu não lançou porque tu esperou eu chegar!
 Já tomam’ o Chapadão, já tomam’ o Jorge Turco,
 Breve, breve vamo’ p’a Mineira, breve, breve vam’ p’o Acari,
 Breve, breve, tá, nós vamo’ vermelha’ a porra toda, meu irmão!
 Quem é Comando Vermelho levanta a mão e grita “eu”!
 (Mais uma do Byano...)
 Partia p’os baile’ de briga, pegava carona e roupa emprestada,
 Era um dos mais falado’, era brabo na porrada.
 Mas ninguém vive de fama, queria grana, queria poder,
 Se envolveu no artigo 12 pela facção CV.

(FB, se liga só!)

Mas olha ele — quem diria? —, ninguém lhe dava nada,
Tá fortão na hierarquia, abaland’ a mulherada.

É o rasante do falcão em cima da R1,
a grossura do cordão tá causando zunzunzum.

Mas é várias mulher, vários fuzil a sua disposição,
O batalhão da área comendo na sua mão.

Ele tem disposição para o mal e para o bem,
Mesmo rosto que faz rir é o que faz chorar também.

Nossa vida é bandida e o nosso jogo é bruto,
Hoje somos festa, amanhã seremos luto.

Caveirão não me assusta, nós não foge do conflito,
Nós também somos blindado’ no sangue de Jesus Cristo.

Nossa vida é bandida e o nosso jogo é bruto,
Hoje somos festa, amanhã seremos luto.

Caveirão não me assusta, nós não foge do conflito,
Nós também somos blindado’...

É que a BMW voa, nós mantemo’ o pé no chão,
O nosso bonde zoa, nós só chega de patrão.

Só desfolha, só pacão, as piranha’ passa’ mal,
Nós só anda trepadão de Glock, rajada, G3, Parafal.

Nós estamos no problema, nós não rende pra playboy,
Nós não podemos ir na Zona Sul, a Zona Sul que vem até nós.

Estampado no jornal, toda hora, todo instante,
Patricinha sobe o morro só p’a da’ p’a traficante.

Nós não somo’ embriagado’ nem em fama e nem sucesso
Porque dentro da cadeia todos somos de processo.

Tem que ter sabedoria pra poder viver no crime
Porque bandido burro morre no final do filme.

Nossa vida é bandida e o nosso jogo é bruto,
Hoje somos festa, amanhã seremos luto.

Caveirão não me assusta, nós não foge do conflito,

Nós também somos blindado’ no sangue! (Vida [...], 2009).

É preciso, após a leitura, pensar. Talvez seja interessante até mesmo ouvir as entonações e a performance de MC Smith⁴. A pensadora Vanubia Close⁵ diz que o Funk se ouve “com uma mão no joelho para rebolar (sem perder, é claro, o movimento que o ritmo propõe ao corpo) e a outra na consciência (é preciso pensar sempre de forma crítica as letras)”⁶ (Santos, 2023, p.24). Muitas questões colocadas na música fizeram e ainda fazem parte do cotidiano jornalístico da cidade do Rio de Janeiro: invasões nas favelas, as tensões entre a ideia de perigo e prazer nos frequentadores dos bailes de favela e a efemeridade da vida desses indivíduos que adentram a criminalidade na cidade. Penso na música como uma tensão entre os prazeres da “Vida Bandida” e as privações que ela traz consigo. Uma frase marcante na composição é “Ele tem disposição para o mal e para o bem” que coloca esses sujeitos em uma espécie de entrelugar, possibilitando a eles um poder acima do bem e do mal. Outro trecho que chama atenção na composição e denota a condição de cidade colonial do

4 Ouça a gravação transcrita em: <https://soundcloud.com/carlos-palombini/mc-smith-vida-bandida-dj-byano-ao-vivo-na-chatuba>

5 Vanubia Close nada mais é do que a minha Drag Queen, que adentra o espaço da academia como forma de produzir conhecimento em uma outra perspectiva. Alterno as escritas entre minhas e dela, quase num movimento Pessoaano, onde ela é mais que um Alter Ego, mas alguém que também fala, se comunica, sendo parte da minha história. Vanubia enquanto performance é a intelectual da favela, do morro, suburbana, consciente e atravessada pela cidade com suas violências cotidianas.

6 Essa frase faz parte da minha vida há alguns anos, mais precisamente desde o 1º Minervacon na Faculdade de Letras da UFRJ em 2018. Ao apresentar um trabalho como a Drag Queen Vanubia Close, houve um questionamento que fez Vanubia – ou seja, eu mesmo – dizer essa frase e ela está comigo desde então. Já apareceu algumas vezes em apresentações, palestras e na minha dissertação de mestrado, que reflete um percurso de trabalho com o funk do Complexo da Penha.

Rio de Janeiro é “Nós também somos blindado’ no sangue de Jesus Cristo!”, última estrofe do refrão. Além de apresentar uma espécie de contradiscurso dessa outra cidade, mostrando que também há a presença da crença religiosa da cidade do colono nesse espaço, há uma espécie de súplica nessa crença no indizível como suplício ao inevitável, a derradeira morte “Hoje somos festa, amanhã seremos luto”. O luto aqui é, além de um sentimento de saudade pelas perdas que acontecem a cada operação policial nas favelas, também um sentimento de impotência por recorrer à criminalidade porque “queria grana, queria poder”.

Trago, então, o trecho do poema “Favelário Nacional” de Carlos Drummond de Andrade:

12 – *Desfavelado*

Me tiraram do meu morro
me tiraram do meu cômodo
me tiraram do meu ar
me botaram nesse quarto
multiplicado por mil
quartos de casas iguais.
Me fizeram tudo isso
para meu bem. E meu bem
ficou lá no chão queimado
onde eu tinha o sentimento
de viver como queria
no lugar onde queria
não onde querem que eu viva
aporrinhado devendo
prestação mais prestação
da casa que não comprei
mas compraram para mim.
Me firmo, triste e chateado
Desfavelado (Andrade, 2015, p.74.).

Em Drummond, diferente da música cantada por MC Smith, não há uma ostentação, tão pouco uma ode à condição de vida em que esse sujeito se encontra. Desfavelado é sobre uma outra condição de perda, da própria condição de possuir um direito fundamental, o de ir e vir. O sujeito está em uma “[...] casa que não comprei/ mas compraram para mim”. Há um não pertencimento do sujeito que perde o direito de morar onde deseja e passa a ser morador de um conjunto habitacional, dos muitos construídos no Rio ao longo dos anos. Aqui o lamento do sujeito é de fora da favela, visto que ele se encontra Desfavelado, também é um lamento pela impotência de não ter sido sua a escolha de deixar a favela. Desfavelado, como 12^o estância, dá ainda mais sentido ao poema como um todo, há uma espécie de narrativa que pode ser vista ao lê-lo do início ao fim. O que me chama atenção nesse ponto é a questão sentimental e como ela atravessa o poema: há perdas, em prol de supostos ganhos. Ele perde seu morro e seu espaço para viver em uma construção mercadológica, ditada pelo Estado, não só como forma de melhorar sua condição de vida, mas também como uma estratégia desse Estado controlar a cidade do colono, pois ele constrói um espaço para chamar de cidade do colono, com uma arquitetura e espaços onde os controles estatais podem ser estabelecidos.

Do outro lado, “Vida Bandida parte 1” me parece ter o mesmo sentimento de perda em prol de ganhos. O desejo por fama e poder, em meio a condição social de vida, só vem com o envolvimento com o crime. A partir disso, há uma multiplicação de ganhos, de mulheres, uma série de ostentações bélicas e materiais, além do controle do “batalhão da área comendo na sua mão”, que traz como consequência “hoje somos festa, amanhã seremos luto”. Esse luto, como já dito, é uma profusão de sentidos que passam pela derradeira morte ao sentimento de impotência pela perda da mobilidade.

É interessante pensar, do ponto de vista histórico, que Drummond escreve um poema que se data já na primeira estância, intitulada “Prosopopeia”, a década de 1960, mais especificamente 1966. O contexto da ditadura civil-militar, logo em seus primeiros anos, trouxe uma série de obras para a cidade, sobretudo os conjuntos habitacionais que ainda fazem parte do cotidiano político da cidade, pois a música cantada por MC Smith, que surge na cena do funk em 2009, dá-se no contexto pré-ocupação ou invasão dos Complexos do Alemão e da Penha e com o PACC no Complexo do Alemão em curso, este tendo iniciado em 2008. Nos dois contextos, seja no de 1966 ou no de 2009, há a cidade do Rio de Janeiro em transformação, do ponto de vista social e no contexto de mudanças urbanísticas. Ainda que Drummond nacionalize seu Favelário para pôr o Brasil no centro da questão, sobretudo pós 1964, e fale dos problemas sociais existentes no contexto de formação das favelas em todo país, explorando a pobreza em todo país, o descaso e a relação com o território dos indivíduos favelados, claramente o centro de sua ode à favela é o Rio de Janeiro.

Há uma série de circunstâncias históricas de expansão das favelas no Rio de Janeiro e a tentativa, de tempos em tempos, de reorganizar essa cidade do colono que também é interessante de se pensar. Programas habitacionais financiados pelos governos vigentes são estratégias políticas de aumentar o alcance e a organização da “Máquina de Guerra” a qual Mbembe se refere. Nos anos de 1960/1970, com a ditadura civil-militar, houve a tentativa de reurbanização de partes da cidade para onde os moradores das áreas centrais tinham seguido com as reformas realizadas na região central. O pesquisador Orlando Cariello Filho diz que:

Em agosto de 1964 [...] o marechal Castello Branco – primeiro presidente da ditadura – sancionou a Lei nº 4.380, que criava o Banco Nacional da Habitação (BNH), o Serviço Federal de Ha-

bitação e Urbanismo (SERFHAU), o Sistema Financeiro da Habitação (SFH) e estabelecia as bases da política habitacional do regime militar. Segundo o governo, seu Plano Nacional da Habitação (PNH) tinha a meta de produzir oito milhões de moradias para venda financiada entre as camadas populares, de modo a eliminar em quatro anos o déficit que estimava para o país. A lei determinava o papel de cada um dos órgãos governamentais, garantia o espaço de participação da iniciativa privada, estabelecia novas fontes de recursos não-orçamentários permanentes (com o SFH autônomo em relação ao sistema financeiro geral), instituía a correção monetária no financiamento de moradias e definia o objetivo oficial do programa: ‘estimular a construção de habitações de interesse social e o financiamento da aquisição da casa própria, especialmente pelas classes da população de menor renda’ (Filho, 2011, p. 91-92).

Essas políticas tinham como objetivo colocar os moradores de determinadas áreas em habitações planejadas, iguais, vendidas quase à força, como forma de desocupar algumas áreas de extrema importância para o empresariado ou para os projetos de “expansão da cidade”. Assim, o sentimento de perda no poema é do seu espaço, do seu lugar, da favela, trocada pelo condomínio de casas iguais, sem liberdade de escolha. Aqui, o poema mostra um sentimento de privação, de perda, que se dá não por escolha, mas por imposição, com justificativa “para meu bem.”. O Desfavelado é, portanto, o sujeito que sai da favela, mas não por querer, e sim por imposição a isso. Há o sentimento de perda do seu lugar, do espaço de onde se reconhece como indivíduo e de, agora, estar em um outro lugar onde essa individualidade parece se perder. A morte pode ser lida no poema como um sentimento da perda de parte de si, de suas vontades, e o luto se apresenta como a raiva, o ressentimento. Há também uma decepção, uma sensação de fracasso por não conseguir mais expressar seus desejos e de negação desse espaço como seu: “Não onde querem que eu

viva/ aporrinhado devendo/ prestação mais prestação/ da casa que não comprei/ mas compraram para mim.”. Aqui esse fracasso, como a morte do sentimento de euforia, parece dialogar com a 10^o parte, que relata justamente um deslizamento, ou com a própria “Prosopeia” – parte primeira –, que diz respeito a um deslizamento em meio às chuvas de janeiro de 1966. De alguma forma, a escolha pelo “conjunto habitacional”, último verso de Sabedoria – parte décima –, é decepcionante à medida que se mudar para ele é ser imposto a um outro território, a uma vida sem escolhas. Seria, então, uma vida Bandida, pensando no sinônimo Marginal – aquele que vive à margem? Viver à margem é viver na Favela ou seria morar em um conjunto habitacional, endividado, sem desejos e infeliz?

Na música de Smith, mesmo não tendo menção alguma ao PACC, que estava em curso – a isso outros Funks fizeram menção – também se dá num contexto de tentativa política de reorganização dessa cidade do colono. O contexto político do país para os quais ambos os escritos se voltam é o da tentativa de organizar essa cidade para que se tenha um maior controle sobre ela. Dito isso, trago novamente um trecho de “Vida Bandida”:

Mas olha ele – quem diria? – ninguém lhe dava nada,
Tá fortão na hierarquia, abaland’ a mulherada.
É o rasante do falcão em cima da R1,
a grossura do cordão tá causando zunzunzum.
Mas é várias mulher, vários fuzil a sua disposição,
O batalhão da área comendo na sua mão.
Ele tem disposição para o mal e para o bem,
Mesmo rosto que faz rir é o que faz chorar também.
Nossa vida é bandida e o nosso jogo é bruto,
Hoje somos festa, amanhã seremos luto.
Caveirão não me assusta, nós não foge do conflito,
Nós também somos blindado’ no sangue de Jesus Cristo
(Vida [...], 2009).

Observo aqui uma mudança no paradigma social das favelas cariocas que em 2009 já eram dominadas por facções criminosas, divididas territorialmente, desfilando um verdadeiro arsenal bélico e ostentando dinheiro, poder – construído em cima do abandono do Estado para esses territórios, Estado que tenta retornar ou adentrar esses espaços por meio do conflito bélico e da implementação de instrumentos de controle e vigilância. Vale destacar mais uma vez que, enquanto o sujeito que tem seu desejo rejeitado pelo Estado é obrigado a ocupar um outro espaço, ficando desterritorializado, o mesmo Estado dá, por conta desse abandono, uma série de condições para a ostentação descrita na música. A “R1” – moto que na época era grande demonstração de poder –, a grossura do cordão, que na hierarquia do tráfico ressignifica a ideia de coroa dos grandes impérios coloniais, e os pingentes, sempre bem elaborados, remontam a grandeza dos brasões, como os que figuram nessas paredes de som, e dão conta de descrever como a vida no crime dá ganhos de poder em troca da privação da liberdade e da curta expectativa de vida. Em “Desfavelado”, a perda dessa liberdade é melancólica e conformada; em *Vida Bandida*, a perda dessa mesma liberdade traz ganhos, e dentro disso a contradição aponta para uma melancolia futura com a perda da vida.

Da encruzilhada em que o *Desfavelado* – o sujeito e, não só a estância do poema, e Favelário Nacional como um todo – e a “Vida Bandida” se encontram, eu observo como a cidade do Rio de Janeiro é de fato uma cidade dividida em cidade do colono e cidade do colonizado. Acredito que ambos questionam como nesta cidade de transformações, travessias, batuques, vida e morte, festa e luto, construção e ruína, abandono e desigualdade, paira “[...] um tempo curvo, recorrente, anelado; um tempo espiralar, que retorna, que restabelece e também transforma, e que em tudo incide” (Martins, 2021, p. 204). Esse tempo parece se alimentar o tempo todo de poesia

e ritmo, criando uma série de obras onde é possível perceber como a divisão da cidade é claramente estabelecida, pelos limites, pelas condições sociais, pelos indivíduos com suas singularidades em todas as partes, mas também por aqueles que são invisíveis ao Estado ou por aqueles que são vistos como o inimigo, mas fazem parte de um grande sistema Necropolítico, agenciado pelo capital, para que determinados corpos não tenham direito à vida.

Sobrevive, então, um desejo de alguns, que atravessam a cidade com seus corpos, e de fazer com a cidade algo muito semelhante ao que foi descrito por Roland Barthes, fazer com que ela seja “[...] uma escrita; quem se desloca na cidade, isto é, o usuário (transeunte) da cidade (o que todos nós somos) é uma espécie de leitor que, segundo as suas obrigações e seus deslocamentos, recolhe fragmentos do enunciado para atualizá-los em segredo” (Barthes, 2001, p. 228). Assim, Drummond e Praga escrevem sobre essa cidade, de perspectivas sociais diferentes, de lugares e posições diferentes, mas tendo no cerne daquilo que produzem um olhar que é capaz de perceber essa delimitação invisível.

Ainda enfatizo que essa cidade também é imagem. Imagem que choca, como um Caveirão dentro de uma escola no Complexo da Maré, ou de crianças pulando corpos mortos para ir à escola na Rocinha, ou como imagem que passa despercebida, como o descontentamento, tal qual do poema, de quem deixa sua casa na favela para viver em um lugar que não escolhe. Há imagens que causam medo, por uma série de construções de imagem que são coloniais, como os moradores de rua que passam dias e noites nas ruas do Rio, expondo, quando olhamos a cor delas, as contradições do Estado. Ali nas ruas, seus corpos são como “um corpo-imagem, acervo de um complexo de alusões e repertórios de estímulos e de argumentos, traduzindo certa geopolítica do corpo...” (Martins, 2021, p. 162), da colonização e das próprias transformações da cidade em detrimento da construção

de um projeto de cidade colonial – ou pós-colonial, se é que existe um pós – e uma sociedade sempre desigual em condições.

Drummond fala DA favela – e por vezes com ela, que o responde – de fora dela; MC Smith fala NA Favela – no Baile Funk – e PARA a favela, que não o responde como interlocutora, mas o acompanha, em canto e lamento, seus versos. Mas o que talvez ambos tenham em comum, em meio as contradições na comparação, é o olhar para essa divisão da cidade, para essas cidades, e a relação da violência que aparece em ambos os textos. Em Drummond, a violência é com o sujeito, em Smith a violência é uma prática do sujeito. Em ambos a violência faz parte dos seus cotidianos. As duas violências podem ser associadas ao capitalismo que pretende, a partir do Estado, controlar cada vez mais os indivíduos e condicionar, por claras escolhas que se condicionam a um racismo estrutural, fruto de um passado colonial, esses sujeitos a vidas despossuídas de suas escolhas ou “Vida Bandidas” nos mais amplos espectros de leitura que esse sintagma possa oferecer.

Nessa encruzilhada, eu pude, enfim, elucidar algumas pretensões minhas, mas hoje as encruzilhadas são outras. Aqui, ao pensar Drummond e o Funk, muito da minha visão sobre essas duas – ou mais cidades – dentro do Rio de Janeiro também está posta. Nessa mesma encruzilhada, as questões que me tocam aqui, mesmo vindas de indivíduos de classes sociais distintas, podem ser lidas como formas de narrar, cantar e dizer sobre como o Estado dividiu e divide ainda hoje essa cidade e como a favela é um problema social, criado pela colonialidade e distante de ser solucionado.

RECEBIDO: 27/02/2024

APROVADO: 03/03/2024

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond. *Corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. Tradução de Mário Laranjeira. – São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Tradução de Ligia Fonseca Ferreira, Regina Salgado Campos. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

FILHO, Orlando Cariello. *As políticas federais de habitação no Brasil (1964 a 2002) e a reprodução da carência e da escassez da moradia dos trabalhadores*. 2011. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília (DF), 2011

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: Biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte*. Tradução de Renata Santini. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

SANTOS, Artur Vinícius Amaro. “*Vem pra Selva, Vem!*”: a festa, a favela, a violência e a morte nas narrativas do Baile da Selva no Complexo da Penha. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

SIMAS, Luiz Antônio & RUFINO, Luiz. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*. – 1º ed. – Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

VIDA bandida. Intérprete: MC Smith. Compositor: de Thiago dos Santos (Praga). Rio de Janeiro (Chatuba, Complexo da Penha), 26 de jul. 2009. Soundcloud: @carlos-palombini. Disponível em: <https://soundcloud.com/carlos-palombini/mc-smith-vida-bandida-dj-byano-ao-vivo-na-chatuba>. Acesso em: 14 mar. 2024.

MINICURRÍCULO

ARTUR VINÍCIUS AMARO DOS SANTOS é Mestre em Letras: Ciência da Literatura – Literatura Comparada pelo PPGCL/UFRJ, onde analisou a relação da cidade do Rio de Janeiro com o Funk do Complexo da Penha – ZN. Atualmente está no Doutorando em Letras: Letras Vernáculas – Literatura Brasileira pelo PPGLEV/UFRJ, onde estuda as imagens do Orixá Exu – do panteão Iorubá-nago – como imagens de brasilidade na obra do escritor Jorge Amado. Também é pesquisador da Cátedra Jorge de Sena de estudos Luso-Afro-Brasileiros da UFRJ.