

# **OLHO D'ÁGUA**

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras  
da UNESP/ São José do Rio Preto

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “Júlio de Mesquita Filho”**

**Reitor**

Herman J. Cornelius Voorwald

**Vice-Reitor**

Julio Cezar Durigan

**Pró-Reitor de Pesquisa**

Maria José Soares Mendes Giannini

**Diretor do IBILCE**

Carlos Roberto Ceron

**Vice-Diretor do IBILCE**

Vanildo Luiz Del Bianchi

**Coordenador do PPGLetras**

Sérgio Vicente Motta

**Vice-Coordenadora do PPGLetras**

Sônia Helena de Oliveira R. Piteri

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "Júlio de Mesquita Filho"**

## **OLHO D'ÁGUA**

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras  
da UNESP/ São José do Rio Preto

**ISSN: 2177-3807**

|             |                          |      |      |          |               |
|-------------|--------------------------|------|------|----------|---------------|
| Olho d'água | São José do Rio Preto-SP | v. 1 | n. 2 | p. 1-149 | jul/dez. 2009 |
|-------------|--------------------------|------|------|----------|---------------|

**Editoria**

Arnaldo Franco Junior  
Lúcia Granja  
Roxana Guadalupe Herrera Alvarez

**Comissão Editorial/ Editorial Board**

Arnaldo Franco Junior  
Lúcia Granja  
Roxana G. Herrera Alvarez

**Conselho Consultivo/ Advisory Comitee**

|   |   |
|---|---|
| Alvaro Luiz Hattner (UNESP)                 | Marcos Antonio Siscar (UNESP)             |
| André Luís Gomes (UnB)                      | Maria Celeste T. Ramos (UNESP)            |
| Angélica Soares (UFRJ)                      | Marisa Corrêa Silva (UEM)                 |
| Antônio Manuel Ferreira (Univ. Aveiro)      | Marli Tereza Furtado (UFPA)               |
| Aparecida Maria Nunes (UNINCOR)             | Milena Cláudia Magalhães S. Guidio (UNIR) |
| Cássio da Silva Araújo Tavares (UFPA)       | Mirian Hisae Y. Zappone (UEM)             |
| Claudia Maria C. Nigro (UNESP)              | Nádia Battella Gotlib (USP)               |
| Diana Luz Pessoa de Barros (USP/ Mackenzie) | Ria Lemaire (Univ. de Poitiers)           |
| Fabio Akcelrud Durão (UNICAMP)              | Robert J. Oakley (Univ. Birmingham)       |
| Giséle M. Fernandes (UNESP)                 | Rosani U. Ketzer Umbach (UFSM)            |
| Jaime Ginzburg (USP)                        | Sandra G. T. Vasconcelos (USP)            |
| João Azenha (USP)                           | Sérgio Vicente Motta (UNESP)              |
| José Luiz Fiorin (USP)                      | Sônia H. de O. R. Piteri (UNESP)          |
| Lúcia Osana Zolim (UEM)                     | Susana Souto Silva (UFAL)                 |
| Luciene Almeida de Azevedo (UFU)            | Susanna Busato (UNESP)                    |
| Luzia A. Oliva dos Santos (UNEMAT)          | Thomas B. Byers (Univ. Louisville)        |
| Manuel F. Medina (Univ. Louisville)         | Thomas Bonnici (UEM)                      |

**Correspondência e artigos devem ser encaminhados a:**

Correspondence and articles should be adressed to:

**Revista Olho d'água**

**IBILCE - UNESP/ São José do Rio Preto**

Rua Cristóvão Colombo, 2265

15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil

**Contato:** revistaolhodagua@yahoo.com.br - **Acesse a Revista Olho d'água:** www.olhodagua.ibilce.unesp.br

**Comissão de Editoração**

Arnaldo Franco Junior  
Ellen Mariany da Silva Dias  
Filipe Talon Mendes

**Comissão de Revisão de Língua Portuguesa**

Marcio Renato Pinheiro da Silva  
Arnaldo Franco Junior  
Marcela de Araújo Pinto  
André Luiz Gomes de Jesus  
Milena Mulatti Magri  
Juliana Silva Dias  
Roxana Guadalupe Herrera-Alvarez  
Lúcia Granja  
Wanderlan da Silva Alves

**Comissão de Tradução/Revisão de Abstracts**

Alvaro Luiz Hattner (Coordenação)  
Marcela de Araújo Pinto  
Juliana Silva Dias  
Milena Mulatti Magri

**Apoio Técnico**

Ana Paula Meneses Alves  
(UNESP/Araraquara)  
Luiz Borges Gomide do Nascimento  
(UNESP/Araraquara)  
Edson Luiz Pinceli  
Wanderlan da Silva Alves

**Diagramação**

João Paulo Vani

Revista Olho d'água / Universidade Estadual Paulista –  
São José do Rio Preto, UNESP, 2009

Semestral

ISSN 2177-3807

1. Literatura

## SUMÁRIO / CONTENTS

### APRESENTAÇÃO

|  |    |
|--|----|
| Olho d'água, número 2.<br>Olho d'água, number 2.<br>Arnaldo Franco Junior; Lúcia Granja..... | 01 |
|--|----|

### ARTIGOS / CONTRIBUTIONS

|   |    |
|---|----|
| As vozes discursivas na linguagem de <i>Memórias sentimentais de João Miramar</i> , de Oswald de Andrade<br>The Discursive Voices in the Language of <i>Memórias Sentimentais de João Miramar</i><br>Susanna Busato ..... | 03 |
| Visões do Brasil nas <i>Crônicas de Viagem</i> de Cecília Meireles<br>Visions of Brazil in the <i>Chronicles of Travel</i> by Cecília Meireles<br>Ana Maria Domingues de Oliveira .....                                   | 17 |
| A prosa poética de Clarice Lispector sob uma leitura bachelardiana<br>The Poetic Prose of Clarice Lispector through a Bachelardian Interpretation<br>Márcia Romero Marçal .....   | 23 |
| A alquimia do silêncio<br>The Alchemy of Silence<br>André Vinicius Pessoa .....   | 39 |
| A onça malhada e o caleidoscópio em movimento<br>The Spotted Jaguar and the Moving Kaleidoscope<br>Ana Paula Soares Lemos .....   | 45 |
| Tão vago como se fosse nada<br>As Vague as if it was nothing<br>Fernando Oliveira Mendes .....  | 51 |
| A maldição das palavras e o sujeito dilacerado de Marcelo Mirisola<br>The Words Curse and the Lacerated Subject on Marcelo Mirisola<br>Márcio Scheel .....  | 59 |

### DOSSIÊ MACHADO DE ASSIS / DOSSIER MACHADO DE ASSIS

|   |    |
|---|----|
| Machado de Assis, jornalista: o homem, o texto, o tempo<br>Machado de Assis Journalist: the Man, the Text, the Time<br>Lúcia Granja .....   | 75 |
| Vínculos de poder: "O caso da vara", de Machado de Assis<br>Power Bonds: Machado de Assis' "O Caso da Vara"<br>Cláudio Aquati .....   | 83 |
| Vida, vitalidade e espiritualidade: teologia e literatura em Machado de Assis<br>Life, Vitality and Spirituality: Theology and Literature in Machado de Assis<br>Douglas Rodrigues da Conceição ..... | 93 |

|   |     |
|---|-----|
| O dramático na ironia de Machado<br>The Dramatic in Machado's Irony<br>Moema Cotrim Saes .....  | 99  |
| O "altamente literário" e o "altamente moral": Machado de Assis<br>e o Conservatório Dramático Brasileiro (1859 - 1864)<br>The 'Highly Literary' and 'Highly Moral': Machado de Assis and the<br>'Conservatório Dramático Brasileiro' (1859 - 1864)<br>Rodrigo Camargo de Godói ..... | 109 |
| OS fracassos de João Romão e Rubião<br>The Failure of João Romão e Rubião<br>André Dutra Boucinhas .....  | 125 |
| <b>ÍNDICE DE ASSUNTOS</b> .....   | 143 |
| <b>SUBJECT INDEX</b> .....  | 144 |
| <b>ÍNDICE DE AUTORES / <i>AUTHORS INDEX</i></b> .....   | 145 |

## APRESENTAÇÃO

### **Olho d'água, número 2.**

Com a publicação deste segundo número da **Olho d'água**, damos mais um passo na concretização de uma revista capaz de responder às demandas de qualidade na produção de periódicos científicos na área de Letras/Estudos Literários. O presente número responde aos atuais paradigmas de produção-avaliação de periódico científico estabelecidos pelo Qualis-CAPES, dando continuidade ao cumprimento de compromissos assumidos interna e externamente no Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP/São José do Rio Preto e, também, consolidando uma política editorial.

De acordo com a política editorial da **Olho d'água**, oferecemos, neste número 2 da revista, um conjunto de artigos que abordam, na seção *Varia*, expressões da literatura brasileira moderna e contemporânea e, na seção *Dossiê*, um conjunto de artigos dedicado à análise da obra de Machado de Assis.

Constituída a partir de um fio cronológico pertinente às obras e autores tomados como objeto de estudo, a seção *Varia* apresenta sete artigos dedicados à prosa brasileira moderna e contemporânea. No artigo "As vozes discursivas na linguagem de *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade", Susanna Busato analisa, sob o prisma das contribuições teóricas de Mikhail Bakhtin, os discursos que constituem a narrativa das memórias da personagem protagonista e suas correspondências no plano estético da escrita literária. Ana Maria Domingues de Oliveira faz, em "Visões do Brasil nas *Crônicas de Viagem* de Cecília Meireles", uma leitura que destaca a presença de imagens do Brasil nas crônicas da poetisa, fato nem sempre observado pela crítica. Márcia Romero Marçal analisa, em "A prosa poética de Clarice Lispector sob uma leitura bachelardiana", as imagens poéticas presentes na prosa de Clarice Lispector com base nas contribuições teóricas de Gaston Bachelard. André Vinicius Pessoa investiga, em "A alquimia do silêncio", algumas das relações entre silêncio, alquimia, criação e linguagem na prosa de Guimarães Rosa. Ana Paula Soares Lemos aborda a busca de um conceito de cultura erudita nacional na prosa de Ariano Suassuna em "A onça malhada e o caleidoscópio em movimento". Fernando de Oliveira Mendes analisa comparativamente "O marinheiro", de Caio Fernando Abreu, e *Água viva*, de Clarice Lispector em "Tão vago como se fosse nada". E, por fim, Márcio Scheel, em "A maldição das palavras e o sujeito dilacerado de Marcelo Mirisola", estuda o romance *O azul do filho morto*, situando-o no contexto da produção literária brasileira recente, e analisando, no texto, a constituição de uma complexa noção de autoria marcada pelo entrecruzamento das instâncias do sujeito ficcional e da imagem empírica do próprio escritor.

Já o dossiê Machado de Assis, também constituído por sete artigos, oferece um conjunto variado de leituras da obra do Bruxo do Cosme Velho. Lúcia Granja, em "Machado de Assis jornalista: o homem, o texto, o tempo", demonstra, na análise de crônicas escritas para *O Cruzeiro*, a existência de uma perspectiva profundamente crítica entretecida, pelo escritor-jornalista, numa escrita aparentemente leve e descompromissada. Cláudio Aquati analisa as relações de poder e violência que constituem a sociedade brasileira representada no conto "O caso da vara", em "Vínculos

de poder: 'O caso da vara', de Machado de Assis". Douglas Rodrigues da Conceição aborda, a partir do conceito de *transcendência imanente*, de Jürgen Moltmann, as relações entre uma dimensão transcendente e uma dimensão imanente nos romances *Dom Casmurro*, *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Memorial de Aires* no artigo "Vida, vitalidade e espiritualidade: teologia e literatura em Machado de Assis". Moema Cotrim Saes, em "O dramático na ironia de Machado", analisa as funções da ironia no conto "A cartomante", demonstrando que tal figura afeta, no plano do sentido, elementos como o foco narrativo, as personagens e as máximas. Rodrigo Camargo de Godói analisa, a partir de artigos de imprensa, a atuação de Machado de Assis como censor junto ao Conservatório Dramático Brasileiro em "O altamente literário e o altamente moral: Machado de Assis e o Conservatório Dramático Brasileiro (1859 – 1864)". E, por fim, André Dutra Boucinhas, em "Os fracassos de João Romão e Rubião" analisa comparativamente as relações entre consumo e hierarquia social que pautam os comportamentos dos personagens principais dos romances *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo, e *Quincas Borba*, de Machado de Assis.

Agradecemos a todas as pessoas que, de inúmeros modos, nos auxiliaram na produção deste número da revista, desejando que os textos aqui selecionados constituam-se em leitura útil e prazerosa.

Arnaldo Franco Junior e Lúcia Granja  
UNESP – São José do Rio Preto

# AS VOZES DISCURSIVAS NA LINGUAGEM DE *MEMÓRIAS SENTIMENTAIS DE JOÃO MIRAMAR*, DE OSWALD DE ANDRADE

Susanna Busato\*

## Resumo

Este artigo é um estudo da obra *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, vista sob a perspectiva da teoria do discurso de Mikhail Bakhtin. Esse procedimento visa compreender a natureza, a presença e os efeitos de sentido decorrentes dos discursos que constroem a narrativa das memórias da personagem de João Miramar que se constituem como escritura no plano estético da obra.

## Palavras-chave

Discurso; Memória; Narrativa; Oswald de Andrade.

## Abstract

This article is a study of Oswald de Andrade's novel *Memórias Sentimentais de João Miramar* seen through the perspective of Mikhail Bakhtin's theory of discourse. This is the strategy used to understand the nature, presence and meaning effects inherent to the narrative discourses of João Miramar's memories which are presented in a written form in the aesthetics level of the artistic work.

## Keywords

Discourse; Memory; Narrative; Oswald de Andrade.

---

\* Departamento de Estudos Linguísticos e Literários – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – UNESP - 15054-000 - São José do Rio Preto – SP – Brasil. E-mail: susanna@ibilce.unesp.br

Este artigo<sup>1</sup> procura evidenciar a performance discursiva das vozes na obra *Memórias Sentimentais de João Miramar*<sup>2</sup>, de Oswald de Andrade. Os aspectos procedimentais da linguagem na construção dos discursos são tomados como ponto de partida para a análise. A perspectiva teórica que fundamenta este estudo é a da teoria do discurso de Mikhail Bakhtin, que visa a ajudar na compreensão da natureza, presença e efeitos de sentido decorrentes dos discursos que constroem as MSJM. O contexto em que o estudo se encontra propõe contribuir para a fortuna crítica de Oswald de Andrade, cuja obra ainda carece de uma análise mais aprofundada.

Compreendo a linguagem da obra MSJM como a grande protagonista da viagem empreendida pela memória dos acontecimentos narrados por João Miramar, cujo nome já traz um signo - "Miramar" - catalisador das práticas inventivas de Oswald de Andrade: o olhar que se lança ao mar, metáfora do horizonte do possível, do movimento "kodacado" pela objetiva da invenção, da máquina que concebe o mundo em fragmentos, em episódios concisos, redimensionando-os no espaço do texto<sup>3</sup>.

Submetida a uma operação rearticuladora dos eixos sintagmático e paradigmático da construção da linguagem, a obra busca o tempo todo relativizar um modo de narrar intimista, subjetivo. Note-se que as memórias são "sentimentais", elas anunciam esse ingrediente emocional esperado. O que ocorre, porém, não é a confissão de um "eu" que reduz os acontecimentos de sua vida segundo seu ponto de vista exclusivamente. O adjetivo "sentimentais" soa ironicamente como sema de um discurso intimista, levando em conta o estilo de natureza futurista, de resolução cubista, que perpassa a narrativa das MSJM. O adjetivo resgata o tom ornamental e emotivo de um discurso ainda consumido nas primeiras décadas do século 20. O tom da obra, entretanto, subverte o título, cuja natureza subjetiva se esvai em meio à polifonia discursiva encontrada pelo leitor durante a narrativa.

Os episódios flagrados pelo "eu" na obra catalisam discursos trazidos pela memória que esteticamente os concebe como as narrativas dos outros, sem as quais, segundo Mikhail Bakhtin, a vida do "eu" "seria, não só incompleta em seu conteúdo, mas também internamente desordenada, desprovida dos valores que asseguram a 'unidade biográfica'" (BAKHTIN, 2000, p. 168). Deste modo, o "eu" que narra sua vida insinua-se nela, como afirma Bakhtin, "de modo imediato" através dos outros, "'através dos seus narradores'. É assim que o herói pode tornar-se o narrador da sua vida" (BAKHTIN, 2000, p. 169).

Desse modo, o que a narrativa das MSJM promove é um discurso plural que se representa na estrutura fragmentada do enredo no qual as memórias de João Miramar são o mecanismo construtor da invenção. Nesse construir-se, a memória seria a metáfora da natureza poética da escritura. Seria ela o instrumento necessário para encontrar na palavra uma outra memória: a presença de sua natureza plástica no movimento de convergência dos planos sintagmáticos e paradigmáticos da linguagem. A memória inventiva da palavra, concebida no discurso do outro (concebido em termos ideológicos e figurativos), construiria um quadro, uma unidade significativa de um plano, em termos do recorte feito pela objetiva "sentimental" do olhar da personagem João Miramar.

O dialogismo, segundo Bakhtin, é uma ciência das relações; é uma categoria estética e, também, um princípio filosófico que orienta um método de investigação. Segundo Irene Machado, o dialogismo é um "modo de sistematização do conhecimento,

---

1 Este trabalho resulta da pesquisa "Aspectos procedimentais da linguagem em *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade", desenvolvida com auxílio da FAPESP - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

2 A referência a esta obra de Oswald de Andrade será feita, de agora em diante, abreviadamente: MSJM.

3 Neste sentido, Antonio Candido chama a atenção para o nome de João Miramar, no qual "está a vocação e a contemplação do oceano". Um olhar para os embarques, como diz Candido, que, em termos reais, Oswald protagonizou: o movimento de translação de um ponto a outro, do Novo ao Velho Mundo, num retorno ao primeiro, amadurecido pela "consciência da revisão de valores tradicionais em face das novas experiências de arte e de vida" (CANDIDO, 1977, p. 53).

de ordenação das partes num todo e de construção da percepção” (MACHADO, 1995, p. 36). Tem-se, pois, como princípio desse método o da relatividade: “entre a mente que percebe e a coisa percebida, há uma diversidade de focalizações” (MACHADO, 1995, p. 36 - 37). Para Bakhtin, “a percepção humana é comandada por uma ‘lei do posicionamento’ que determina o prisma do campo visual de focalização” (MACHADO, 1995, p. 37). Assim, tudo o que é visto é direcionado pelo modo e pelo lugar de onde o fato é visto.

A estrutura narrativa das MSJM traz uma configuração discursiva dialógica, na medida em que promove a internalização de diferentes pontos de vista discursivos na escritura do texto. A não-existência de uma voz narrativa única a orientar a organização ideológico-discursiva da obra promove a polifonia interna, uma vez que outras vozes narrativas encaminham e tecem o enredo.

Bakhtin, em seu estudo sobre o autor e o herói, no que se refere à narrativa autobiográfica e à biográfica, apresenta um componente interessante senão dialético para a análise de uma narrativa que busca, segundo o teórico russo, “objetivar meu eu e minha vida num plano artístico” (BAKHTIN, 2000, p. 165). Assinala Bakhtin que no campo da biografia (o que mais se aproxima da narrativa das MSJM), “o autor [...] situa-se muito próximo de seu herói: eles parecem ser intercambiáveis nos lugares que ocupam respectivamente e é por esta razão que é possível a coincidência de pessoas entre o herói e o autor (fora dos limites do todo artístico)”. Prossegue o autor afirmando que:

O valor biográfico pode ser o princípio organizador da narrativa que conta a vida do outro, mas também pode ser o princípio organizador do que eu mesmo tiver vivido, da narrativa que conta minha própria vida, e pode dar forma à consciência, à visão, ao discurso, que terei sobre minha própria vida” (BAKHTIN, 2000, p. 166).

Cogitamos, a princípio, que, sendo MSJM um livro de “memórias”, o narrador-personagem guiaria a narrativa sob o seu ponto de vista, caracterizando-a como do tipo monológico, uma vez que as memórias de um “eu” pertencem a esse “eu”, que as dita, que as organiza no tempo e no espaço da enunciação. Cabe a ele escolher os episódios, cabe a ele interpretá-los. Dessa perspectiva, ter-se-ia um discurso centrado no “eu” que fala, portanto.

Entretanto, a presença do “eu” no mundo faz-se mediante a presença do outro. Melhor dizendo: na “recordação que temos habitualmente de nosso passado, esse outro é muito ativo e marca o tom dos valores em que se efetua a evocação de si mesmo (nas recordações da infância, é a mãe incorporada a nós mesmos)” (BAKHTIN, 2000, p. 167).

Elegendo um “eu”, a narrativa objetiva a vida desse “eu” num plano artístico. O autor concebe, portanto, um personagem<sup>4</sup> que carrega as marcas, por um mecanismo intertextual, de si próprio.

Bakhtin, em *Estética da Criação Verbal*, afirma que:

O herói e o narrador são intercambiáveis; qual dentre nós – serei eu? Será o outro? – começou a narrativa que conta o outro com quem vivo uma mesma vida, com quem compartilho os mesmos valores, no seio de uma família, de uma nação, da humanidade. Pouco importa: entrelaço-me com a narrativa num tom e numa linha formal que nos são comuns (BAKHTIN, 2000, p. 168).

Depreende-se disso que herói e narrador são os autores de uma mesma narrativa, mas sob planos diferentes. Segundo Bakhtin, herói e narrador são dois e não se confundem, mas também não se opõem. O herói é “o portador da unidade da vida” e seu comportamento é passivo diante da vida, pois não pode alterá-la, mas documentá-la no âmbito da memória, e o autor, “o portador da unidade da forma” (BAKHTIN, 2000,

---

4 Segundo Lotman, a “personagem artística é construída não só como a realização de um esquema cultural determinado, mas também como um sistema de desvios significativos em relação a este” (LOTMAN, 1978, p. 406). Isto quer dizer que, ao mesmo tempo em que a personagem criada pelo autor – a de João Miramar – carrega as suas marcas, ela difere em termos de ideia, ou seja, ela tem uma configuração própria.

p. 178), tem comportamento ativo, uma vez que atua como articulador da linguagem que representa o herói e sua vida, de acordo com as tendências estéticas de sua época e de seu próprio projeto poético. O discurso do herói, para Bakhtin, é um discurso sobre o mundo e sobre si mesmo. Ao observar o contexto da obra de Dostoiévski, Bakhtin afirma que "os princípios supremos da cosmovisão são idênticos aos princípios das vivências pessoais concretas" (BAKHTIN, 1981, p. 65). O universo do outro, segundo Bakhtin, é material de representação no romance dialógico. O universo de suas ideias é traduzido como imagem artística, sendo, portanto, representado.

A noção de ponto de vista surge neste contexto da(s) autoria(s), uma vez que a consciência do herói não se confunde com a consciência do autor. Embora a vida, enquanto experiência de uma existência, se situe fora das fronteiras da obra, a narrativa dessa vida traz um elemento de ingenuidade e espontaneidade situado fora da obra, flagrado pelos discursos pertencentes ao mundo não-literário, como, por exemplo, os diálogos transpostos para a narrativa, as cartas, os cartões postais, os telegramas, os textos jornalísticos, os discursos dos oradores, que aparecem como verdades, como documentos que contam a vida do herói. A espontaneidade dos discursos insere-se na obra como procedimento de construção pela mão do autor que atua no plano estético e articulador da linguagem da narrativa. Esse procedimento de construção é o que vai organizar a obra: assim ocorre o aspecto simultaneísta na concepção dos capítulos e na concepção da sintaxe dos enunciados.

João Miramar e Oswald de Andrade são os autores, em planos diversos, de uma mesma narrativa, a qual, num jogo de encaixe, desdobra-se à leitura. O leitor participa das duas consciências, da personagem do herói e a do autor, à medida que se insere nos meandros da linguagem e da estória narrada, em sua tentativa de resgatar os elos e as imagens que se insinuam no movimento ideogramático que tecem no espaço-tempo da leitura.

Logo no princípio da narrativa, o leitor se depara com um elemento singularizador e dinâmico: o prefácio escrito por Machado Penumbra, um dos personagens do livro, responsável por apresentar João Miramar ao mundo das Letras. A narrativa começa aí onde, tradicionalmente, seria o lugar do discurso extralinguístico, do discurso que, no mundo real do autor, tece um ponto de vista sobre a obra desse autor. Assim, percebe-se esse "pano de cena" como um elemento dialógico, que se coloca estranho à expectativa do leitor ao se oferecer ambigualmente como discurso inserido no universo da narrativa e como discurso situado no universo do autor.

As fronteiras entre o plano do autor e o plano da personagem participam de um movimento simultâneo que relativiza a ideia de vida simbolizada pelo termo "memórias" e a ideia de representação no contexto da grafia de uma vida. Com que obra o leitor se depara? Com as memórias de João Miramar, cuja autoria, além de ser anunciada por Machado Penumbra, no prefácio, é creditada pelo próprio herói no Capítulo 163, "Entrevista Entrevista" ("– Com que então o ilustre homem pátrio de letras não prossegue suas interessantíssimas memórias?"), ou com as MSJM, escritas por Oswald de Andrade em 1923 e publicadas em 1924? Ambos participam de uma alteridade, ambos são os outros que contam um mundo de valores: a personagem conta o seu, o autor conta o dele. Em outras palavras: a personagem narra sua vida nos recortes dos fatos que resgata de sua memória; o autor constrói uma linguagem representada por sua memória criadora da experiência artística, absorvida e filtrada nas vanguardas artísticas europeias.

A voz que abre a narrativa, a de Machado Penumbra, voz do crítico, da personagem representante da elite intelectual da época em que se passa a estória – a sociedade paulistana da década de 10, é ambígua, pois se identifica com a do autor Oswald e, ao mesmo tempo, contrapõe-se a ela. Machado Penumbra é o crítico que coloca a obra de autoria de João Miramar/Oswald no contexto das inovações da época, "embaralhada de inéditos valores e clangorosas ofensivas que nos legou o outro lado do Atlântico com as primeiras bombardas heróicas da tremenda conflagração européia" (ANDRADE, 1980, p. 9).

A identidade de Machado Penumbra dissocia-se da voz do autor no sentimento manifesto da personagem (que traz em seu nome uma paródia ao “penumbrismo” ou “decadentismo” do século anterior ao da publicação da obra), que representa, no entanto, o instrumento necessário para apresentar a obra à época, devido à autoridade de sua posição no contexto cultural da São Paulo da primeira década do século 20. Mas é Machado de Assis, o criador e desafiador da linguagem, que parece ser parodiado pelo autor para falar por trás da figura conservadora do crítico, é ele que se entrevê na avaliação positiva da obra:

Torna-se lógico que o estilo dos escritores acompanhe a evolução emocional dos surtos humanos. Se no meu foro interior, um velho sentimentalismo racial vibra ainda nas doces cordas alexandrinas de Bilac e Vicente de Carvalho, não posso deixar de reconhecer o direito sagrado das inovações, mesmo quando elas ameaçam espedaçar nas suas mãos hercúleas o ouro argamassado pela idade parnasiana. VAE VICTIS! Esperemos com calma os frutos dessa nova revolução que nos apresenta pela primeira vez o estilo telegráfico e a metáfora lancinante (ANDRADE, 1980, p. 10).

Nestas últimas palavras do prefácio, percebe-se a voz de Oswald, seu projeto poético anunciado pela visão do crítico, o que provoca um verdadeiro contraponto. Neste momento, a voz de Oswald faz-se ouvir, parodia a si mesma nesta apresentação e provoca o leitor com o presságio inaugurado pelo novo estilo.

Machado Penumbra apresenta a obra como “produto improvisado e, portanto, imprevisto e quiçá chocante para muitos, de uma época insofismável de transição” (ANDRADE, 1980, p. 9). O crítico reconhece a inovação da obra e a defende apesar de perceber o conflito que a obra gera no contexto literário da época, marcado pelo estilo parnasiano, do qual o crítico é um representante.

Faz, porém, Machado Penumbra um senão à obra: “eu a aprovo sem, contudo, adotá-la nem aconselhá-la”. E mais adiante: “A uma coisa apenas oponho legítimos embargos – é à violação das regras comuns da pontuação. Isso resulta em lamentáveis confusões, apesar de, sem dúvida, fazer sentir ‘a grande forma da frase’, como diz Miramar pro domo sua”. O crítico é representante de uma voz que entra em conflito o tempo todo com o estilo da narrativa que apresenta. Ao considerar a obra como “o quadro vivo de nossa máquina social”, (ANDRADE, 1980, p. 10) o crítico chama a atenção para o desenho da análise feito pela obra sobre a consciência humana, cuja descrição é feita por força da própria estrutura da narrativa: a inserção do discurso do outro traz a marca ideológica da sociedade da época. Finaliza o crítico considerando a obra como um “ensaio satírico” (ANDRADE, 1980, p. 10).

O que, em termos da própria narrativa, assombra o leitor é o fato de, no último capítulo, deparar-se com o capricho do narrador que decide interromper suas memórias por força daquilo que Bakhtin alude: “A memória do passado é submetida a um processo estético, a memória do futuro é sempre de ordem moral” (BAKHTIN, 2000, p. 167). Em outras palavras, ao chegar ao fim da narrativa, o que foi lido pelo leitor passa a coroar-se de passado, representado pelo “estilo telegráfico e pela metáfora lancinante” (ANDRADE, 1980, p. 12), e, por força do corte narrativo, o narrador João Miramar, agora assumidamente autor da narrativa que acabamos de ler, confere-lhe um fim a que nós assistimos em presença. Mas, podemos cogitar: onde está o fim? Aquilo que antecederia a fala de Miramar no Capítulo 163, “Entrevista Entrevista”? Abruptamente, por meio de um discurso “de ordem moral”, Miramar põe fim as suas memórias, pois são suas como afirma, e não do autor da obra – Oswald de Andrade, que apenas obedece ao desmando da personagem<sup>5</sup>:

Disse-me o Dr. Mandarin que os viúvos devem ser circunspectos. Mais, que depois dos trinta e cinco anos, mezzo del camin di nostra vita, nossa atividade sentimental não

---

5 O autor insere neste momento a questão da representação, pois a personagem, embora assumida independência em sua atitude, configura-se como persona, representação, objeto criado pelas mãos do autor. O interessante é notar a inserção na narrativa do caráter ambíguo da personagem que, embora seja criação, é dotada de razão e autonomia discursiva, objetivando a autoria do relato.

pode ser escandalosa, no risco de vir a servir de exemplo pernicioso às pessoas idosas (ANDRADE, 1980, p. 94).

Em termos temporais, o fio condutor da narrativa segue a cronologia dos acontecimentos na vida de João Miramar: sua infância, adolescência, maturidade, seu casamento e sua inserção no mundo artístico do cinema e das Letras. A focalização dessas fases adquire, em termos de discurso narrativo, uma nuance específica. Faz-se ouvir a voz da infância nos primeiros capítulos e a presença do discurso materno manifesto na consciência da personagem Miramar. Outros discursos vão se sobrepondo por acumulação: vozes que se projetam dos familiares, dos amigos íntimos, da vida escolar. Busca-se submeter o discurso a uma pintura dos momentos marcantes na vida de João Miramar. Pintura que tenta organizar no espaço do capítulo-fragmento o cenário físico e ideológico do momento narrado. A linguagem se encarrega de construir esse espaço e tempo narrativos do discurso, por meio da aglutinação de imagens recortadas à memória, desreferencializadas no interior do espaço de linguagem, submetidas a um processo de resignificação.

No contexto da focalização plural dos discursos as MSJM contradizem um pensamento que concebe a narrativa de memórias focalizada na 1ª pessoa – João Miramar tão-somente. O primeiro capítulo – “O Pensieroso”, traz a marca de um eu que anuncia nas entrelinhas de sua divagação aquilo que será a narrativa, ou seja, um misto entre a ordem, a sociedade, seus valores e caminhos predeterminados por uma ideologia burguesa elitizada e conservadora (condição na qual João Miramar passivamente se insere) e a desordem, anunciada pela lembrança do circo, da relatividade imposta à vida, inerente a ela (condição na qual João Miramar adquire distanciamento crítico, orientada, em termos estilísticos, pelo autor). A digressão que o menino João Miramar faz ao rezar junto com a mãe no oratório da casa preconiza essa relatividade, a paródia inerente da vida, levada a procedimento artístico na concepção das memórias da personagem:

Vacilava o murrão do azeite bojudo em cima do copo. Um manequim esquecido vermelhava.

— Senhor convosco, bendita sois entre as mulheres, as mulheres não têm pernas, são como o manequim de mamãe até embaixo. Para que pernas nas mulheres, amém (ANDRADE, 1980, p. 13).

A inserção do profano (a iniciação da sexualidade) no discurso sagrado da oração remete a narrativa à sátira. As memórias vão buscar, portanto, nos meandros do inconsciente do sujeito, as imagens. A linguagem articuladora da narrativa irá promover a seleção dos discursos e dos fatos e colocá-los em relação. O olhar crítico do narrador submeterá à ordenação sintática os flagrantes da memória e, por força da concisão, da simultaneidade com que a linguagem representará esses flagrantes, promoverá os diagramas imagísticos da narrativa.

O título do capítulo – “O Pensieroso” configura-se como uma voz que dialoga com o conteúdo do capítulo. O diálogo inter e intratextual bipolariza o texto neste momento da narrativa, uma vez que o vocábulo “pensieroso”, em italiano, significa “aquele que está absorto em seus pensamentos”. O substantivo dá nome ao comportamento da personagem que se apresenta ao leitor, de forma burlesca, pois o autor vai buscar na língua italiana um significante que pluraliza significados para a obra, numa alusão, provável, também, ao gesto reflexivo em que a escultura de Rodin e a de Miguelângelo estão assentadas. A questão filosófica do “pensieroso” adquire tom jocoso no contexto sagrado da oração. Sua filosofia questiona a seriedade da vida e, como a escultura de ambos os artistas, distancia-se do meio para, no caso do enredo das MSJM, anunciar um tom narrativo que irá buscar na configuração sintática da frase (a articulação com que se procede à simultaneidade da construção do pensamento que se apresenta, do contexto sagrado ao contexto profano) a semântica das relações que a memória da personagem João Miramar vai tecendo ao longo da obra e que o estilo do autor Oswald

de Andrade vai dialetizando, pela montagem sintética dos fragmentos da vida de João Miramar.

A narrativa constrói-se em sua natureza subjetiva sobre os sentimentos pessoais de João Miramar. Mas, o que o leitor encontra não é o relato cerimonioso e adjetivado, balizado pela autoridade discursiva do monólogo, como poderia sugerir o adjetivo "sentimentais", posposto a "memórias", cuja carga semântica remeteria ao aspecto intimista do "eu". A narrativa constrói-se por episódios narrados sem a obediência a um foco narrativo único, ou seja, a figura do narrador assume várias "personas", embora se perceba que a personagem de João Miramar é a que dá unidade à narrativa fragmentada das memórias, uma vez que é ele que recorta de sua memória os instantes e é ele, em certa medida, que articula os discursos. Poder-se-ia pensar numa falsa subjetividade na concepção da narrativa narrada por João Miramar, pois o eu que se anuncia no adjetivo "sentimentais" assume uma posição eclipsada na estrutura da obra, cooperando com o autor Oswald de Andrade, criador dessa narrativa, que segue a orientação de uma vertente "simultaneísta" da arte. Essa talvez seja a dificuldade maior da análise da obra, pois, subjacente à escritura da narrativa, encontra-se operando uma mente criadora, a do autor da obra, que organiza o material e provoca no enredo uma tensão entre a subjetividade (proposta no título e representada pela personagem de João Miramar) e a objetividade (implícita na concepção dos discursos oriundos de vozes autônomas).

Em termos temáticos, a vida de João Miramar poderia ser a vida de qualquer pessoa (o nome "João" anteposto a "Miramar" traz essa marca do indivíduo comum, que acentua esse dado). O que empresta singularidade, talvez, ao tema é o nome "Miramar", cuja significação expus anteriormente. Estaria em "Miramar" aquilo que resgataria um elemento crítico do caráter da personagem. Alguém que, embora inserido no cotidiano de sua época, obtém um olhar distanciado sobre esse mesmo cotidiano. É evidente que o tema da vida circunscreve a obra a um espaço, a um quadro que se bifurca em episódios que vão se justapondo sem lógica aparente.

Esse espaço circunscrito é iniciado, como assinalei, pelo prólogo, intitulado "À Guisa do Prefácio", cujo enunciador surge de dentro da narrativa. E termina com um capítulo em que a personagem João Miramar dá por encerradas suas memórias. As outras molduras que antecedem o prólogo, que divisam o mundo do autor do mundo da narrativa, como a dedicatória a Tarsila do Amaral e Paulo Prado, uma citação de "O Uruguai", de Basílio da Gama, e outra citação de "A Arte de Furtar", anunciam a entrada da cena narrativa, cuja cortina é o "À Guisa do Prefácio". Ao final do último capítulo, porém, surge uma assinatura, "Sestri Levante – Hotel Miramare. 1923.", do próprio autor Oswald de Andrade, encerrando o mundo ficcional e anunciando o mundo do autor.

Muito embora a dificuldade se instale na construção da análise, procedo a um raciocínio que ao menos dê conta de compreender os espaços ocupados tanto pela personagem João Miramar quanto pelo autor Oswald de Andrade. Deste modo, ao observar o capítulo de abertura da obra, percebo que o distanciamento, representado no texto, do narrador João Miramar, promove uma consciência em termos da montagem narrativa, embora o resultado final (as imagens) pareça fruto dos desejos do inconsciente da personagem, como no estado do sonho, em que as imagens "brotam" na simultaneidade em que são percebidas pela memória. Assim, os eventos são narrados, ou melhor: "apresentados", "colados", "montados", uma vez que a narrativa não segue uma organização linear por força das diferentes focalizações que a tecem. A bifocalização dos enunciados no primeiro capítulo dá-se pela voz de uma consciência anterior à personagem – ordem moral e religiosa guiada pela mãe (que a oralidade do discurso do menino Miramar reproduz) – e pela voz de uma consciência interna da personagem que contradiz o mundo externo e o coabita. Esse elemento de tensão é essencial na compreensão da narrativa, pois é aquele que singulariza os capítulos, configurando-os como "quadros"

do álbum de vida de João Miramar.

E “quadros”, aqui, seria uma metáfora para explicar a concepção do instante flagrado pela memória da personagem e mimetizado pela linguagem artística manipulada pelo autor<sup>6</sup>. Instante único, eu diria, uma vez que a memória criativa da personagem vai pontuar, pelo distanciamento crítico, os “acordes” dialógicos e ideológicos presentes na concepção “simultaneísta” da composição.

O “estilo telegráfico” anunciado pela personagem-prefaciador da narrativa remete ao simultaneísmo da composição. Observando novamente o capítulo 1, “O Penseroso”, o entrelaçamento de discursos (o sagrado e o profano), no contexto da divagação do pensamento da personagem, traz a marca do estilo cubista, que, em termos literários, refere-se à representação fragmentada do referente, que é expresso em planos superpostos e simultâneos. No contexto do discurso da personagem, percebe-se a presença simultânea do discurso do outro citado (a oração) e do discurso espontâneo oriundo da contemplação do manequim que “vermelhava” a um canto, fazendo a vez de um ícone, justaposto ao ícone religioso para o qual a vela se acendia. A passagem que antecede o relato, nesse capítulo,

Jardim desencanto  
O dever e procissões com pálios  
E cônegos  
Lá fora  
E um circo vago e sem mistério  
Urbanos apitando nas noites cheias (ANDRADE, 1980, p. 13).

configura-se como um poema, pelo caráter sintético das imagens submetidas ao corte sintático das frases/versos e pela ausência de pontuação ao longo da composição. Este início traz o contexto “sentimental” que as memórias da personagem irão resgatar, um cenário “desencantado”, ou seja, um cenário que se (des)canta ao ser contado, que se “desnarra” ao ser narrado, que é concebido pela ótica do “alheamento” do “eu”, ou ainda, de seu distanciamento para com o seu mundo, e, por esse mecanismo, tende a representá-lo mais de perto. Nesse contexto, a narrativa se oferece sem ilusões, ou melhor, sem o dom de iludir o leitor pela construção de uma vida narrada em suas peripécias, que mimetizam o tempo cronológico de uma vida, para dar a sensação de verossimilhança às ações dos personagens. O tom da sátira promove o olhar crítico do narrador perante sua vida, ao delegar à linguagem o papel de ordenadora desse olhar.

As MSJM passam, assim, no contexto da pluralidade discursiva, a ser as memórias de uma época também<sup>7</sup>, uma vez que cada personagem orientadora da narrativa empresta a sua singularidade à estória. Em outras palavras: as memórias de João Miramar não são orientadas por ele tão-somente, enquanto autor da narrativa de sua vida. A representação de cada voz no contexto da narrativa promove, conscientemente, uma relação dialógica entre elas, pois cada uma, segundo Bakhtin, traz o sentido da “ideia”, de uma ideologia, de um ponto de vista particular<sup>8</sup>. A consciência brota do autor, que, implicitamente, se movimenta nos gestos singularizadores da sintaxe “telegráfica”, “ideogrâmica”, que constrói uma imagem crítica, na sua natureza estética.

A personagem de João Miramar parece se colocar de forma contraditória no contexto de sua sociedade narrada no romance. Ele se apresenta desde a infância como uma

---

6 Vale ressaltar neste momento o caráter ambíguo do estilo, pois, ao final da narrativa, o leitor depara-se com a obra do autor João Miramar, ou seja, suas Memórias, escritas no estilo “telegráfico” anunciado pelo prefácio de Machado Penumbra. Então, o leitor fica dividido entre a obra escrita por Oswald de Andrade e a assertiva interna da personagem sobre o fato de que a obra é, na verdade, de sua própria autoria.

7 Antonio Candido, em “Estouro e Libertação” (Candido, A. *Brigada Ligeira*. São Paulo: Martins, s/d. p. 21), afirma que a obra MSJM “é uma tentativa seriíssima de estilo e narrativa, ao mesmo tempo que um primeiro esboço de sátira social. A burguesia endinheirada roda pelo mundo o seu vazio, as suas convenções, numa esterilidade apavorante. Miramar é um humorista pince sans rire, que procura kodacar a vida imperturbavelmente, por meio duma linguagem sintética e fulgurante, cheia de soldas arrojadas, de uma concisão lapidar”.

8 As diversas focalizações assumem a figura de uma carta, um poema, um bilhete, um cartão postal, um diálogo, uma entrevista. Algumas vezes, os diálogos são permeados pela voz do narrador Miramar, que apresenta as falas, outras vezes, o diálogo reproduz-se sozinho pelo discurso direto. Dessa forma, cada capítulo da narrativa toma a forma de um discurso único, que concorre para a pluralidade discursiva da narrativa como um todo.

consciência que revela a dubiedade das coisas. Casa-se com uma representante da burguesia, viaja e revela o homem contraditório que segue os preceitos da sociedade, as convenções, mas também, em seu íntimo, rompe com as regras e extravaza os desejos. É por meio do ponto de vista de João Miramar, daquele que está no centro e revela o mundo burguês a sua volta e que também se descentra pela voz do autor, pela linguagem que articula o mundo como um cenário cubista, que seu mundo é revelado.

Vejam, num outro exemplo, o entrelaçamento discursivo que as vozes narrativas perfazem no Capítulo 15, "Conselhos", no qual se percebe o conflito de pontos de vista entre a personagem Miramar e a mãe, representante do discurso oficial:

No quarto de dormir ralhos queridos não queriam que eu andasse com meu primo. Pantico não tivera educação desde criança e por isso amava vagamundear. Que diriam as famílias de nossas relações que me vissem em molecagens gritantes ou com servos? Só elas é que devíamos freqüentar (ANDRADE, 1980, p. 19).

Note-se que a oração que abre o capítulo faz parte do estilo da narrativa sintética da obra, sendo a sintaxe típica do autor. A expressão "ralhos queridos" é uma metonímia da mãe zelosa que aconselha o filho antes de dormir. O parágrafo bifocaliza os discursos ao passar do tipo indireto ao indireto-livre, no qual se insere a fala (o conselho) da mãe de João Miramar:

Pantico não tivera educação desde criança e por isso amava vagamundear. Que diriam as famílias de nossas relações que me vissem em molecagens gritantes ou com servos? Só elas é que devíamos freqüentar<sup>9</sup> (ANDRADE, 1980, p. 19).

Esta fala é contraposta ao ponto de vista da personagem que vem logo em seguida: "Eu achava abomináveis as famílias das nossas relações", onde o discurso da mãe aparece citado com ironia. As "famílias das nossas relações" seriam os "censores" sociais que funcionam como uma sinédoque da sociedade hierárquica que a personagem nega em seu juízo.

Percebe-se, pois, aqui, que as vozes que atuam na construção da memória são enunciados que representam pontos de vista sobre um mundo que se quer objetivar na narrativa. Depreende-se disso que, por mais que se tente objetivar esse mundo pela memória, o caráter subjetivo do discurso transparece por meio dos enunciados que simultaneamente constroem a imagem do referente. Eis aqui o hibridismo discursivo construtor da sequência narrativa, cujos planos se recortam em lances sintéticos.

Segundo Bakhtin (1981), a ideia, na obra de tipo monológico, pode fundir-se com a forma, organizando os princípios de escolha do material que dão à obra um tom único. Esse tom tem sua natureza na tradição que particulariza o gênero da obra, na qual se representa a ideologia que acompanha o estilo.

Na obra dialógica, entretanto, os personagens são inseparáveis de sua ideia. Eis aqui, então, como na narrativa das MSJM a voz infantil interage com o estilo do autor, na tentativa de fazer-se ouvir de modo marcante. Trata-se, pois, da fabricação de uma voz, de um modo de pensar infantil, que se orienta pela memória criadora do autor que a faz renascer na mente da personagem de João Miramar.

O Capítulo 20, "Rumo Sensacional", por exemplo, traz, misturado ao discurso do narrador João Miramar, a citação da fala da personagem do professor Seu Madureira, "poeta e misantropo" que se despediu dos alunos com um discurso citado pelo narrador: "Partíamos na direção da vida – estrada onde havíamos de encontrar muitas vezes abismos recobertos de flores" (ANDRADE, 1980, p. 21).

O discurso do professor traz lugares comuns como a associação entre "vida" e "estrada", ao longo da qual há "abismos recobertos de flores", imagem que traz a ideia

---

9 O enunciado "Pantico não tivera educação desde criança e por isso amava vagamundear" tanto pode ser entendido como a voz de João Miramar que, ao narrar este episódio, lembra o comportamento de Pantico, ou ainda pode ser entendido como o discurso da mãe inserido na consciência da personagem menino de João Miramar, que surge, neste momento, representado na integridade de sua voz infantil, que reproduz o discurso materno.

corrente da felicidade no fim dos percalços. É de se observar a qualidade da fala do professor com o título de poeta que lhe era conferido como aposto ao nome. Isso explica a imagem "poética" utilizada e a imagem do "poeta" de gabinete que João Miramar vai encontrar em outros personagens, quando conhece a sociedade intelectualizada de sua época, já na fase adulta. O título do capítulo, "Rumo Sensacional", revela um olhar irônico para com o discurso romântico e inflamado do professor ao despedir-se dos alunos.

Observa-se na estrutura da narrativa de MSJM a linguagem artística a conceber sua natureza e a linguagem comportada do relato, que insere a presença da voz do outro, promovendo o contraponto necessário à descrição dos fatores culturais que se revelam no contracampo dos discursos.

O olhar irônico que a personagem lança para a sua sociedade constrói-se por uma linguagem fragmentada, cujos elos coesivos de natureza linguística tornam-se elípticos. No capítulo 69, "Etnologia" (ANDRADE, 1980, p. 43), a personagem de João Miramar contrapõe sua dialógica tendência a ser um "fazendeiro matrimonial" a "ter uma vocação nobilitante" como desejava Célia, sua mulher. Seu espírito burguês, desprovido de nobreza, conforme se pode constatar no cap. 67 - "Instituto de Damasco", levava-o a pensar "vagamente em entrar para um club de Box" (ANDRADE, 1980, p. 42). No Capítulo 69, a personagem afirma, numa sintaxe que já busca a síntese de si próprio, o procedimento da montagem ordenadora dos retratos do universo do casamento: "Eu pendia mais para bilhares centrais que para pesquisas científicas. Era dono de casa com safras longínquas livros quadros criados e a senhora grávida" (ANDRADE, 1980, p. 43).

Nesse mesmo capítulo aparece citado, em discurso direto, o contexto intelectual de sua época, cujo espaço João Miramar descreve em estilo telegráfico:

Mas aquela noite fui introduzindo no enceramento abobadal e branco do Instituto de cadeiras ouvindo mesa oblonga onde meridianos comemoravam fastos fictícios. Eloqüentes citações diziam sábios lábios trêmulos de moço em nervos (ANDRADE, 1980, p. 44).

A apresentação do discurso da intelectualidade de sua época, no citado capítulo "Etnologia", vem pela voz da personagem que se insurge no ambiente do "enceramento abobadal e branco do Instituto de cadeiras ouvindo mesa oblonga onde meridianos comemoravam fastos fictícios" (ANDRADE, 1980, p. 43). A descrição do espaço traz um olhar distanciado, crítico e sintético, já filtrado pelo tempo que a memória recria no discurso da narrativa. Não se tem mais a mescla interna do discurso do outro junto ao do "eu", como se observou na fase da infância de João Miramar. No contexto da fase adulta, a linguagem organiza os discursos de outra forma, ou melhor, a tendência é citar o discurso do outro por meio do discurso indireto ou direto.

No enunciado mencionado acima, a linguagem vai buscar no elemento semântico - a erudição presente na fala do "orador e ilustre escritor Machado Penumbra", conforme se lê no cap. 70 - "Rodinha" - um elemento de analogia, uma imagem, representada aqui pelo hermetismo vocabular e pelo arranjo sintético que o trabalho com as metonímias organiza no eixo sintagmático. Os elementos "abobadal" e "mesa oblonga" fornecem, pelas dimensões espaciais a que se referem, juntamente com o termo "meridianos" (numa alusão aos sujeitos dispostos ao longo da mesa e a sua importância no universo circunscrito em "abobadal"), o espaço ilhado e hermético da intelectualidade, por um lado, e a perspectiva irônica da personagem que nos faz entrever um espaço disforme, caricatural, que as formas oblonga e abobadada configuram no contexto dos "fastos fictícios", ou seja, dos registros de obras memoráveis, dos anais, cuja natureza não se integra à realidade cotidiana. Nessa perspectiva, tem-se a voz do autor Oswald de Andrade implícita na operação seletora e ordenadora do enunciado. A fala em discurso direto do orador ilustre segue afinal em dois longos períodos cheios de referências históricas, numa tentativa de comentário sobre o tempo presente.

O olhar cubista reúne os elementos da cena e cria uma representação distanciad

ideologicamente daquele contexto. A seguir, o contraponto da sintaxe e da semântica do discurso marcado pela eloquência e verbosidade:

— Mil outros trechos de mil outros escritores convencer-vos-ão, senhores, que o mundo de hoje anda não só pior que o mundo debochado de Péricles e Aspásia, mas pior que o mundo ignaro do Medievo trevosos e pior até que o mundo das utopias científicas e revolucionárias da Revolução Francesa! Nessas intermitências de progresso e regresso, em círculos de princípios que formam a base de novas babéias, novas confusões de línguas e novos rebanhos voltando a velhos apriscos, só uma lição nos assoberba, a lição severa da História! (ANDRADE, 1980, p. 44).

A “rodinha” de letrados encontrada pela personagem de Miramar – Machado Penumbra, Sr. Fíleas e o Dr. Pepe Esborracha – será a escolhida para frequentar o contexto “chique” desejado pela esposa, D. Célia, que desejava que o marido tivesse uma vocação nobilitante, conforme está no capítulo 67. “Instituto de Damasco” (ANDRADE, 1980, p. 42).

A partir daí seguem os discursos citados diretamente e/ou indiretamente, no que se refere às falas das personagens que estão presentes no espaço vivido pela personagem João Miramar. No Capítulo 67. “Instituto de Damasco”, por exemplo, a voz de Célia, esposa de João Miramar, vem citada pelo discurso indireto:

Célia não se sensibilizava ante meus racontares de possibilidades hercúleas entre pesos trampolins argolas. Retorquia mesmo que não achava isso digno de um fazendeiro. Eu era apenas um fazendeiro matrimonial (ANDRADE, 1980, p. 42).

No pensamento de Célia, em sua crença, o ser fazendeiro era na sua natureza algo importante e essa condição advinda com o casamento deveria ser acentuada por uma “vocação nobilitante” (como está no primeiro enunciado do capítulo: “Célia achava que eu devia ter uma vocação nobilitante”). O ponto de vista de João Miramar conflita com o da esposa ao afirmar que ele “era apenas um fazendeiro matrimonial”, uma vez que “pendia mais para bilhares centrais que para pesquisas científicas. Era dono de casa com safras longínquas livros quadros criados e a senhora grávida” (ANDRADE, 1980, p. 43).

As cartas e postais, assim como os poemas, configuram-se como vozes narrativas que inserem o espaço do texto não-artístico no interior da narrativa literária. Nas cartas, as revelações dos familiares que estão longe têm seu caráter e comportamento sugeridos ao leitor em doses rápidas. Em termos de construção estilística, tais textos inserem um outro tom à narrativa e um novo ritmo. Promovem no leitor uma participação singular, pois o diálogo entre tais textos que formam capítulos e os demais capítulos anteriores e posteriores é sugerido e não evidenciado pelo narrador. O leitor é persuadido a interpretar os fatos, as opiniões, os acontecimentos, e a projetar semas qualificadores das posições assumidas pelas personagens.

Tecendo algumas considerações finais, eu afirmaria que o universo polifônico da obra MSJM traz para o pesquisador um desafio na sua tentativa de compreender a natureza discursiva das vozes que se sobrepõem e se articulam nas zonas espacio-temporais da narrativa. A existência de pontos de vista na tecitura do relato das memórias da personagem de João Miramar promove a construção de um ideograma estético complexo na sua estrutura.

“A ‘vida’ numa obra literária”, conforme nos assegura Lotman, “é um discurso não estetizado, um texto artisticamente não organizado e portanto verdadeiro” (LOTMAN, 1978, p. 431). No entanto, a partir do momento em que esta vida, no caso, a vida de João Miramar, é inserida no universo artístico da obra literária, ela ganha um novo caráter: “é natural que um texto qualquer, entrando numa obra artística, seja um texto artístico” (LOTMAN, 1978, p. 432).

Assim, aparece o problema da construção do texto artístico (organizado), que imitaria o não-artístico (a não organização) e da criação de uma estrutura tal que fosse entendida como a “ausência de estrutura” (LOTMAN, 1978, p. 432). O aspecto formal

da obra MSJM, em sua estrutura fragmentada, em que capítulos se combinam numa ordem, ainda que cronológica, oferece-se num movimento alinear à leitura que se dá em “saltos”. Esse movimento desenha traços de significação que entram em conflito com outros por força de sua natureza discursiva. Está aqui, nesse confronto textual, o aspecto da bricolagem como procedimento construtivo da narrativa. Tal procedimento traz a ação de desfuncionalizar o objeto discursivo no momento em que ele passa de um contexto a outro. Esse é o caso dos textos não-artísticos que se inserem na narrativa literária das MSJM para operar como pontos de vista, posições e olhares cujo efeito, na articulação que perfazem no macrotexto, é tornar complexa a estrutura.

O aspecto da imitação do texto não-artístico de que fala Lotman, no que se refere à ação da narrativa literária de apropriar-se do caráter espontâneo daquele, é fator importante para a criação do simulacro de uma vida que a memória tenta organizar em termos textuais e artísticos. O lembrar já é uma ação que leva a mente a criar novamente o passado. Nesse criar já estão implícitas as marcas do presente que o pensam, fazendo com que esse passado não seja mais o mesmo, mas uma imagem de si mesmo, e, portanto, uma representação.

Pode-se entender todos os momentos reflexivos dentro do texto das MSJM, mesmo quando o narrador traz para o discurso da narrativa textos de cartas, telegramas e cartões postais, como imagens resgatadas pela memória de João Miramar, que age, estilisticamente, pela mão do autor, que, implicitamente, se projeta na narrativa como uma mente que articula, segundo o seu ponto de vista do que seja artístico, coerente com seu projeto poético, todos os instantes discursivos da estória, toda a linguagem organizadora do discurso.

Segundo Bakhtin, o texto é um “reflexo subjetivo de um mundo objetivo” (BAKHTIN, 2000, p. 340). E o autor prossegue, afirmando que o texto “é a expressão de uma consciência que reflete algo” (BAKHTIN, 2000, p. 340). No caso de *Memórias sentimentais de João Miramar*, a presença de textos de natureza não-literária (telegrama, carta, bilhete, postal) no interior da narrativa promove outras significações, sugeridas pelas vozes dos próprios textos transpostos pela voz do autor Oswald, que se insere na articulação elaborada e pensada em termos de capítulos nos quais esses textos e suas vozes estão presentes. Fala-se, aqui, de uma intenção, de uma consciência criadora – a do autor – que elabora a representação literária no objeto das memórias. A linguagem sintética que organiza a obra chama a atenção sobre si mesma, tornando complexa a natureza dos discursos.

BUSATO, S. The Discursive Voices in the Language of *Memórias Sentimentais de João Miramar*. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 1, n. 2, p. 3 - 15, 2009.

## Referências

ANDRADE, O. *Memórias sentimentais de João Miramar*. 7 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

\_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CANDIDO, A. Estouro e libertação. In: \_\_\_\_\_. *Brigada ligeira*. São Paulo: Martins, 1945. p. 17 - 32

\_\_\_\_\_. Oswald viajante. In: \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p. 33 – 50.

LOTMAN, I. *A Estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.

MACHADO, I. *O romance e a voz*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

# VISÕES DO BRASIL NAS CRÔNICAS DE VIAGEM DE CECÍLIA MEIRELES

Ana Maria Domingues de Oliveira\*

## Resumo

Este trabalho propõe uma leitura das *Crônicas de viagem*, de Cecília Meireles. Ao contrário do que afirmam estudiosos de sua obra poética, vemos que suas crônicas apresentam imagens do Brasil.

## Palavras-chave

Cecília Meireles; Crônica; Viagem; Imagem; Brasil.

## Abstract

This paper proposes a reading of *Crônicas de viagem*, by Cecília Meireles. Against what is said by scholars studying her poetic work, we observe that her chronicles present images of Brazil.

## Keywords

Brazil; Cecília Meireles; Chronicle; Image; Travel.

---

\* Departamento de Literatura - Faculdade de Ciências e Letras de Assis - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - 19806-900 - Assis - São Paulo - Brasil. E-mail: anamdo@uol.com.br

Sobre a poesia de Cecília Meireles, muito frequentemente se afirma não haver, ali, marcas muito evidentes do Brasil. Segundo alguns críticos, mesmo ao *Romanceiro da Inconfidência*, aquele que seria seu livro mais explicitamente relacionado ao país, faltam elementos “típicos” do Brasil. Embora esta seja uma afirmação discutível sobre a poesia de Cecília, no presente trabalho proponho apenas um estudo da presença do Brasil nas crônicas da autora.

Esta tarefa tem-se tornado necessária, já que, desde o final dos anos 90, a obra em prosa de Cecília Meireles vem sendo publicada de forma sistematizada. Entre os títulos já lançados, encontram-se os três volumes das *Crônicas de viagem*, que abrangem textos publicados de forma esparsa em jornais e revistas, entre os anos de 1941 e 1964.

Ali, a autora discorre sobre as cidades por ela visitadas em sua vasta experiência como viajante. Entre tais lugares, há algumas localidades brasileiras. Alguns textos dizem respeito a cidades mais tradicionalmente turísticas, como Ouro Preto ou Águas de Lindóia. No entanto, há também passagens por lugares mais prosaicos como Itararé ou Erechim. Há, ainda, uma série de crônicas sobre sua cidade natal, o Rio de Janeiro, curiosamente incluída entre as cidades “visitadas” por Cecília.

O propósito de meu trabalho é analisar a maneira pela qual a escritora compõe, em seus textos, uma imagem peculiar do Brasil, na contramão daquilo que, talvez apressadamente, afirma-se sobre sua poesia.

As crônicas de viagem de Cecília Meireles, pela primeira vez reunidas em livro entre os anos de 1998 e 1999, proporcionam uma leitura em conjunto de textos antes acessíveis apenas de forma esparsa, e essa visão mais integral das crônicas, muitas vezes, oferece a visão de uma Cecília desconhecida dos leitores de seus poemas. Trata-se de uma viajante assídua, que desde os anos 30 percorreu vários lugares, no Brasil e fora dele. Em todas essas viagens, Cecília não deixou de escrever: cartas para amigos e para a família, poemas e crônicas.

Em 1934, a poeta faz, em companhia de seu primeiro marido, Fernando Correia Dias, sua primeira grande viagem de navio a Portugal. Dessa viagem, restam cartas, poemas, entrevistas e uma ou outra crônica.

As crônicas vão, entretanto, aparecer de forma mais sistemática a partir das viagens que se iniciaram nos anos 40, após o segundo casamento de Cecília, com Heitor Grillo. Nesse período, a poetisa visitou Estados Unidos e México em 1940; Uruguai e Argentina em 1944; Índia, Portugal, Espanha, Itália, França, Bélgica e Holanda entre 1951 e 1953; os Açores em 1954, Porto Rico em 1957, Israel, Grécia e Itália em 1958, Estados Unidos e Peru em 1959 e novamente o México em 1962.

Nos anos de viuvez, entre 1935 e 1940, a autora sobreviveu trabalhando em jornais e revistas. Isso talvez explique a regularidade com que escreveu crônicas nas viagens a partir de 1940: compromissos profissionais ampliaram e disciplinaram o hábito já existente de escrever durante a viagem.

Uma outra versão, com uma pitada de ironia e de leviandade coquete, foi dada pela própria Cecília, na primeira crônica da série “Rumo: Sul”:

Pois o meu cabeleireiro agora, ao secar com todo o cuidado as mechas do meu cabelo, aconselha-me, experiente: “A senhora devia escrever as impressões desta sua viagem. *Mlle.* Solange, sempre que vai a qualquer lugar, escreve um livro, e pede aos amigos que distribuam uns tantos volumes pelos conhecidos. A vinte cruzeiros cada um. Já escreveu sobre Barra do Piraí, sobre Cabo Frio, sobre o Saco de São Francisco... Compra-se muito. A senhora nunca leu?” Embora eu saiba quanto isso abala meu prestígio, tenho de confessar, sorrindo para o espelho: “Nunca.” E ele, brandindo a escova, me diz com a mais séria inocência que pode ter uma criatura humana: “A senhora devia fazer como *Mlle.* Solange.”  
Vamos ver (MEIRELES, 1998, p. 73).

Assim, seja por necessidade de cumprir seus compromissos profissionais, seja para equiparar-se a *Mlle.* Solange, periódicos como *A manhã*, *Folha carioca*, *Diário de notícias* e *A noite*, entre outros, publicaram os “diários de bordo” da assídua viajante

Cecília Meireles.

Ao tomar, portanto, o conjunto dos três volumes, em primeiro lugar, observa-se a evidente heterogeneidade dos textos. Há aqueles que poderiam ser justamente chamados de relatos de viagem: observações sobre o trajeto, sobre os locais visitados, sobre as pessoas que lá moram, seus hábitos, as estranhezas, etc.

Em outros textos, a viagem serve como pretexto para uma reflexão mais lírica, e, por isso mesmo, introspectiva e distante do mundo objetivo. Uma reflexão que independe da especificidade do local visitado. Estes textos, a partir de uma seleção com critérios diferentes, talvez não fossem incluídos entre as crônicas de viagem.

Entre as crônicas que relatam mais exatamente as impressões de viagem, seleciono, para este trabalho, aquelas que se referem a lugares brasileiros. Trata-se de um conjunto de aproximadamente duas dúzias de textos, que podem ser reunidos, grosso modo, em três grupos: o das crônicas que relatam sua longa viagem de trem desde o Rio de Janeiro até Montevideu e Buenos Aires, o das crônicas que se referem a Minas Gerais, com ênfase para as cidades históricas, e um grupo não propriamente de viagem, pois nele predominam as crônicas sobre a cidade natal da poetisa, ou seja, o Rio de Janeiro.

No que se refere a este último conjunto, observa-se que o Rio de Janeiro é invariavelmente visto como uma cidade que perdeu os encantos que tinha enquanto cidade menor, guardada nas lembranças nostálgicas da escritora. Nestes textos, o Rio de Janeiro visto por Cecília é como uma sombra da cidade que ela ama.

Entre estas crônicas, o "Lamento pela cidade perdida" é o texto mais típico:

Minha querida cidade, que te aconteceu, que já não te reconheço? Procuo-te em todas as tuas extensões e não te encontro. Para ver-te, preciso alcançar os espelhos da memória. Da saudade. E então sinto que deixaste de ser, que estás perdida (MEIRELES, 1999, p. 5).

A concepção de cidade que transparece nas crônicas deste grupo é dupla. No passado, temos a cidade pequena, da qual se tem nostalgia. No presente, temos a metrópole, que se rejeita.

Na crônica "Esta triste cidade", Cecília também estabelece essa dicotomia entre o Rio do passado e o Rio de seu presente:

Tínhamos orgulho desta cidade: os mais antigos, os viajados afirmavam com sapiência não haver nada que se comparasse à Baía de Guanabara: nem Nápoles nem Alexandria... A curva d'água se arredondava com a nitidez de um espelho, com a tranquilidade de um céu (MEIRELES, 1999, p. 1).

A esta imagem idílica, de cartão postal, composta toda com verbos no passado, segue-se o parágrafo seguinte, entre parênteses, com um quadro da cidade no presente:

(Então, cada um começou a empurrar as águas da enseada para longe, acabaram-se os estetas, vieram os técnicos, os práticos, e todos os dias – há quanto tempo? – nascem e morrem estranhas ruas, avenidas, transversais, pontes, passagens subterrâneas – que sabemos nós! – como se tudo fosse obra de criança em férias, nas areias de uma praia sem dono.) (MEIRELES, 1999, p. 1).

Aqui, a imagem do Rio perpetuada na memória adquire, aos olhos da autora, uma condição idealizada, transforma-se em imagem da perfeição, concretizada através da harmonia entre natureza e civilização. Em situação oposta encontra-se a cidade real, cidade que aliena seus moradores ("que sabemos nós!").

Pode-se, portanto, concluir que as crônicas de Cecília Meireles que se referem ao Rio de Janeiro expõem a imagem de uma cidade ufanamente idealizada, cujo passado é glorioso, e que se contrapõe à cidade fragmentada, labiríntica que a poetisa vê no presente. A recusa das transformações advindas do progresso é a tônica da maioria dos textos. A cidade do passado é a representação de ideais de harmonia, de totalidade. A cidade do presente é, simbolicamente, vista como labirinto, como espaço fragmentado, espaço de conflito.

No que concerne ao grupo das crônicas relativas a Minas Gerais, predominam os textos que falam sobre as cidades históricas, embora haja uma ou outra crônica sobre Belo Horizonte. As cidades históricas, mais uma vez, vão revelar uma Cecília que caminha pelo presente enxergando o passado.

Na crônica "Por amor a Ouro Preto", a escritora convoca a todos os seus leitores para a tarefa de preservar a cidade, de modo a garantir o testemunho que a cidade presta de seu passado. O parágrafo final representa de modo exemplar essa posição:

Nenhum de nós pode ficar tranquilo diante dessa ameaça da sua destruição. **Não se perderia apenas uma cidade: mas tudo isso que ela representa:** sonho, poesia, tragédia, liberdade, sátira, beleza, fé... Quem pode perder tudo isso de repente sem ficar de coração partido? (MEIRELES, 1999, p. 289 – grifos nossos).

Observa-se aqui a clara preocupação de Cecília na preservação concreta da cidade, preservação esta que, indo além do palpável, garantirá também a permanência dos valores impalpáveis que "ela representa". Delineia-se aqui, de forma mais clara, o princípio de transcendência que parece orientar toda a obra de Cecília Meireles, não apenas no que se refere à prosa. Segundo esse princípio, todos os elementos do mundo empírico, referencial, consistem em representações de outras coisas menos palpáveis. A tarefa que compete a nós é considerar não o tangível, mas o incomensurável que se esconde sob a aparência concreta do que se fala.

É, no entanto, na série de crônicas intituladas "Rumo: Sul", constantes do volume 1 das *Crônicas de viagem*, que Cecília Meireles apresenta uma visão mais curiosa do país, apesar de a sua viagem percorrer apenas as regiões sudeste e sul.

A viagem ocorre em junho de 1944. Cecília parte de carro, do Rio de Janeiro a São Paulo, onde toma o trem internacional na Estação Sorocabana, com destino a Montevidéu. De lá, irá de barco a Buenos Aires.

As impressões do trecho brasileiro da viagem abrangem cidades como Bananal, São Paulo, Itararé, Marechal Mallet, Porto União, União da Vitória, Erechim, Passo Fundo e Santana do Livramento. É curioso observar como a visão de Cecília sobre as cidades vai avançando no sentido de enxergar a realidade brasileira de modo mais idealizado à medida que se distancia de Rio de Janeiro e São Paulo e se aproxima dos estados do sul. Observem-se, por exemplo, alguns trechos de tom levemente irritado que aparecem nas crônicas iniciais:

Bananeiras, bananeiras virentes aparecendo e desaparecendo entre a terra vermelha e o céu azul. Mais bananeiras. Ainda mais. Sempre bananeiras. Que fazer com tantas bananas, meu Deus? O motorista tranqüiliza-me: vamos chegar a Bananal. [...] Mas o que nunca se esquece, desse lugar, são os feijões cozidos. Ficam no estômago oito horas absolutamente inatacáveis por oceanos de suco gástrico (MEIRELES, 1998, p. 77).

O tom de crítica revela-se já desde a chegada, com um sujeito irritadiço, impaciente com a imensidão das bananeiras, expressa inclusive na reiteração exaustiva da palavra "bananeiras" ao longo das primeiras linhas. Basta o motorista esclarecer que se trata da chegada de Bananal para tudo voltar ao normal. Mais tarde, é a má digestão dos feijões que depõe contra a cidade. Enfim, tudo é motivo para o sujeito expor sua mordacidade.

Na crônica seguinte da série, a mal humorada cronista destila ironia na direção de seus companheiros de trem, que serão objeto de vários comentários contundentes, dos quais destaco o primeiro:

E entram estas veneráveis matronas, que viajam com pérolas, e, quando se lhes pede o passaporte, dizem, com cara de papa antigo: "Nós somos descendentes de João Francisco das Botas Largas, um dos primeiros bandeirantes do Brasil. Nunca ouviu falar?" E foi para isso que os Botas Largas andaram varando o sertão, coitadinhos! (MEIRELES, 1998, p. 82).

O tom irritado prossegue, direcionado a todas as atitudes e comentários desses companheiros de viagem e a todos os elementos das paisagens vistas que escapem a uma visão idealizada daquilo que deveria ser o Brasil, na concepção da cronista.

Observe-se, entretanto, como o tom mordaz e irônico transforma-se em puro lirismo idealizador, nas crônicas posteriores à chegada ao Paraná, como se finalmente tivesse encontrado o cenário que corresponderia à imagem desejada do Brasil:

Amanhecemos no Paraná, sob um sol de suave glória. Taças de pinheiro oferecem altos vinhos azuis. Aparecem as primeiras e encantadoras casas de madeira. Um mundo de brinquedos brancos, vermelhos, verdes, dispostos na veludosa caixa matinal do terno campo. [...] Todas as casas têm cortinas. Todas as crianças, agora, têm calcinhas de lã, casaquinhos azuis... E um leve sol dourado galopa com os cavalos soltos nesse tranqüilo mundo vegetal (MEIRELES, 1998, p. 85).

A visão de um cenário europeizado parece tornar mais complacente e lírico o sujeito das crônicas. A descrição é plena de adjetivos, todos de enaltecimento da paisagem: o sol é de "suave glória", os pinheiros são taças que "oferecem altos vinhos azuis", as casas de madeira são "encantadoras". A dupla adjetivação em "veludosa caixa matinal" pode ser o atestado da condição de deslumbramento da cronista, que parece encarar a paisagem do campo paranaense como um paraíso a ser buscado por todas as outras regiões do Brasil.

Agora, pouco importa que elementos da paisagem se repitam, pois são pinheiros, casas de madeira, tábuas secando ao sol: "É um mundo sem fim de pinheiros, de chalés de madeira com janelas graciosas, de crianças de melena cor de prata cintilando com pinceladas metálicas" (MEIRELES, 1998, p. 85).

Embora seja "um mundo sem fim" de elementos repetidos, a cronista vê neles uma graça que as pobres bananeiras tropicais de Bananal estão longe de ter. Em lugar das bananeiras, pinheiros. Em lugar de barracos, casas de madeira que são vistas como "chalés", palavra que o dicionário define, em sua primeira acepção ligada à arquitetura, como "casa campestre suíça". As crianças que assistem à passagem do trem têm cabelos cor de prata, em lugar da carapinha. Enfim, como se pode ver claramente, trata-se de um cenário muito mais europeu que brasileiro.

O tom prossegue enternecido até a fronteira do Brasil com o Uruguai, em Santana do Livramento. Ao chegar ao Rio Grande do Sul, o olhar europeu finalmente se explicita na voz da própria cronista: "Campos completamente cultivados, ondulando até o horizonte, em suaves planos de paisagem europeia" (MEIRELES, 1998, p. 89).

A visão europeizada da cronista fica mais evidente na última crônica da série, numa descrição do gaúcho sobre o cavalo, usando seu poncho:

O poncho é uma peça de vestuário que dá enorme dignidade à figura. A roupa do homem atual, segundo um amigo meu, consta apenas de um conjunto de canudos de pano. O poncho ressuscita a elegância das pregas, dos drapeados, das túnicas, das clâmides, das togas. Um ginete vestido à ocidental é apenas um ginete. Mas, com um poncho pelos ombros, passa a criatura sobrenatural: o vento, que é amigo do poncho, abraça-o e leva-o pelos ares – e o ginete passa pelas coxilhas como um veleiro num verde mar coalhado; como um arcanjo vigiando a solidão. De mais longe, o homem desaparece; apenas o poncho palpita sobre o cavalo. O animal fantástico vai-se desprendendo da terra, com asas longas e cascos breves. Os olhos mitológicos recordam: Pégaso (MEIRELES, 1998, p. 170 – 171).

Não é preciso muito esforço para enxergar aqui a visão com cores clássicas que Cecília tem do gaúcho. O poncho lembra as vestes gregas e romanas, e o conjunto formado pelo cavaleiro com poncho sobre o cavalo, visto à distância, evoca a imagem do mitológico cavalo alado Pégaso.

Talvez contaminada pela necessidade de rivalizar com *Mlle*. Solange, escritora-modelo de seu cabeleireiro, Cecília Meireles adota um olhar europeu, muitas vezes beirando o preconceituoso, distante do olhar da estudiosa de folclore, defensora da importância da cultura popular e das especificidades de cada região que aparece em muitas outras de suas obras.

Não obstante isso – ou, talvez, por causa disso – as vinte e cinco crônicas da série “Rumo: Sul” constituem um material muito rico, que pode suscitar ainda muitas outras considerações. Espero que este primeiro estudo possa fomentar o surgimento de outros.

DOMINGUES, A. M. Visions of Brazil in the Chronicles of Travel by Cecília Meireles. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 1, n. 2, p. 17 - 22, 2009.

## **Referências**

CALVINO, I. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

MATOS, O. *História viajante*. São Paulo: Studio Nobel, 1997.

MEIRELES, C. *Crônicas de viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, v.1, 1998.

\_\_\_\_\_. *Crônicas de viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, v.2, 1999.

\_\_\_\_\_. *Crônicas de viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, v.3, 1999.

# A PROSA POÉTICA DE CLARICE LISPECTOR SOB UMA LEITURA BACHELARDIANA

Márcia Romero Marçal\*

## Resumo

O encontro entre poesia e prosa na obra clariciana confere-lhe uma força e uma autenticidade criadora reveladoras de sua contemporaneidade literária. O presente artigo propõe-se explorar as imagens poéticas nos termos de uma leitura bachelardiana, mostrando como a imaginação poética se imiscui na forma romanesca de modo a abalar as fronteiras entre os gêneros. Através da análise da composição das personagens de *O lustre* (1946), podemos compreender como a imaginação poética dos elementos da natureza – a água, o ar, a terra e o fogo – se liga ao perfil psicológico das personagens e estabelece uma relação inextrincável com sua estrutura.

## Palavras-Chave

Gêneros Literários; Imagens; Prosa Poética.

## Abstract

The meeting of poetry and prose in the work of Clarice Lispector lends it impact and creative authenticity evidencing its literary contemporariness. The present article aims to explore the poetic images in terms of a Bachelardian interpretation, thereby showing how poetic imagination is involved in the novel form and, in so doing, brings down the barriers between the genres. Through the analysis of character composition in *O lustre* (1946), we are able to understand how the poetic imagination of nature's elements – water, air, earth and fire – is linked to the psychological profile of the characters and establishes an inextricable relationship with the structure of the work.

## Keywords

Images; Literary Genres; Poetic Prose.

---

\* Faculdades Metropolitanas Unidas - FMU – 01503-001 – São Paulo – SP - Brasil. E-mail: romeromar@uol.com.br

É escusado dizer que a literatura contemporânea acirrou a discussão da definição e dos limites da teoria dos gêneros. A classificação aristotélica clássica do épico, lírico e dramático teve de resistir bravamente aos ataques de um crítico como B. Croce, por exemplo, para seguir norteando os estudos literários. Mas esta controvérsia remonta à época do barroco, é intensificada no romantismo, que rechaçava o purismo dos textos, e toma novos rumos com os naturalistas. A transformação do romance e da poesia e a diversificação da prosa na era contemporânea podem ser apontadas como razões da problematização dos gêneros.

Por um lado, o romance, enquanto forma híbrida, incorpora a linguagem da poesia, sobretudo quando emprega a expressão imagística através de figuras, descrições, comparações, alegorias, símbolos e metáforas. Nem a métrica, nem o ritmo, por outro lado, podem ser tomados como elementos definidores da forma poemática, visto que tanto o romance é capaz de impor ao seu fluxo narrativo um ritmo fortemente marcado como a poesia, às vezes, dispensa a métrica e o ritmo mediante o verso livre. Não é raro observar na poesia de Drummond, por exemplo, um verso que emana de um movimento contínuo próprio da prosa, enquadrado em um comprimento arbitrário. A concepção de lirismo, baseada na musicalidade e na brevidade do poema, perde, assim, sua força paradigmática.

Mas não são somente os procedimentos técnicos da poesia apropriados pelo romance ou da prosa pela poesia que caracterizam a simbiose ou a proximidade entre estes dois gêneros. Massaud Moisés (1968) identifica a totalidade estrutural da forma, em particular a do romance, como atributo maior de seu valor poético. Para o crítico, quanto mais romanesca a obra, mais se encontrará indissociada da poesia. A forma romanesca, aqui, se aplica a uma estrutura que expressa uma cosmovisão subjetiva e transmutadora da realidade exterior. O estreitamento entre poesia e enredo se verifica ao mostrar-se inviável a extração de excertos poéticos do romance sob pena de prejudicar sua estrutura e unidade de sentido. A convergência entre tais gêneros é mais perceptível quando se trata do romance introspectivo e de aprofundamento psicológico: o lirismo exacerbado se articula com a sondagem do indizível, do enigmático, da palavra inapreensível. A exploração dos estados de alma interiores fornece um caminho profícuo para o simbolismo e para a representação de realidades absurdas, porém "verdadeiras". O mito, fonte arquetípica de situações de vida exemplares, é utilizado num esquema irônico de intriga que potencializa o caráter metafórico da recriação estética.

À guisa de exemplificação, Massaud Moisés (1968) menciona a romancista Clarice Lispector, ao lado de Agustina Bessa-Luís, escritora portuguesa, como "dois casos que merecem especial atenção" quanto à sensibilidade poética selada em suas obras.

Contrariamente, Álvaro Lins (1963) entende que o lirismo do romance clariciano pode ser um problema para a eficácia de sua obra, já que compromete seu caráter épico, ao transbordá-lo. Esta crítica certamente revela uma concepção tradicional do romanesco e, provavelmente, soçobria em face da esgarçada do enredo e de outras "deficiências" apresentadas pelo romance do século XX. O inacabado, o relativo, o ambíguo e o precário fazem parte de uma literatura que procura, na forma, cunhar a perda da esperança na humanidade e explicar a situação degradante e precária do homem da "era da catástrofe" e das incertezas. O resultado é a falência do épico e da pureza do lírico em proveito de formas flexíveis cujas fronteiras são móveis e lábeis. Como compreender uma obra tal como a de Raduan Nassar, senão como um devaneio poético levado às últimas consequências, em meio a uma estrutura romanesca?

O presente artigo propõe-se lançar uma luz sobre *O lustre* (1999), o segundo romance de Clarice Lispector, que revele parte do impulso criativo da escritora, decorrente de um fazer poético no qual as personagens são forjadas a partir de imagens que trazem uma imaginação autêntica. Parece-nos que a compreensão do significado e da dimensão que a imagem assume, com toda a sua força imaginativa, na presente obra de Clarice Lispector, permite-nos aproximar da grande carga poética que caracteriza *O lustre*.

No texto "Situação do romance", Julio Cortázar (1974) nos chama a atenção para uma faculdade humana inalienável que constitui a cosmovisão mágica do homem. Este

cria analogias, compara os diferentes aspectos da realidade, penetra no conhecimento das coisas através de imagens que exploram o mundo sensível. O poeta, enquanto remanescente de uma relação mágica com o mundo, irreduzível à racionalidade científica iluminista do mundo moderno, instrumentaliza a analogia, descobrindo nas imagens uma força ativa, uma possibilidade de "ser" em outra coisa que não seja humana, uma possibilidade de transitar para o universo que a imagem representa, libertando-se das correntes racionalizantes e limitadoras da identidade humana.

Cortázar (1974), na realidade, está reunindo argumentos para fundamentar sua defesa do romance moderno do século XX, enquanto ápice de uma evolução de gênero, cujo diferencial promotor do mencionado grau de evolução vem a ser, justamente, a incorporação da linguagem poética e, conseqüentemente, a da "concepção analógica do mundo", das metáforas e outras figuras de linguagem próprias da poesia, da expressão do eu.

O emprego extensivo das expressões "como" e "como se" ao longo do romance *O lustre* nos indica não somente o caráter poético da obra, mas, também, uma tendência da mesma, encontrada num plano temático, a explorar outros caminhos de ensaiar a vida que não sejam os redutíveis à razão e à consciência. A protagonista de *O lustre* parece portar uma forma primária, sumamente sensível, de apreender as experiências do mundo. Há como uma negação íntima da consciência racionalizante, aquela comungada entre os membros da sociedade, pertencente ao senso comum e ao universo de comportamento socialmente desejável. Aquela que é mantenedora de uma unidade individualizante, que permanece como marca desta identidade através da sucessão temporal e da dispersão espacial. Assim, assistimos a uma personagem mover-se pelo espaço e através do tempo, relacionando-se com ambos de maneira tensa, instável, pendular: um impulso à dispersão, à fragmentação sentida física e psicologicamente por Virgínia e uma intuição do instante presente, da curta duração de tempo, do fluxo renovador do tempo, fazem da protagonista um ser voltado para uma intimidade profunda, um sujeito desajustado aos padrões médios de comportamento social, um indivíduo que sonha o universo das coisas e do humano a partir de imagens.

Será através do rastreamento das imagens poéticas do romance que encontraremos o eixo estrutural da obra e as condições analíticas para pensar como a fusão entre poesia e romance conforma a construção da obra.

## **A morte nas águas**

A primeira frase do romance contém já o significado do elemento água para a compreensão da composição da protagonista Virgínia: "Ela seria fluida durante toda a vida" (LISPECTOR, 1999, p. 9).

O tempo ficcional de *O lustre* corresponde ao tempo de uma vida, a da protagonista, Virgínia. Esta assertiva, que parece impor-se incontestavelmente após o fechar do livro, não se sustenta tão firmemente depois de reabri-lo e relê-lo, ainda que menos linearmente agora. Parece claro que a narrativa não segue linearmente a progressão da vida de Virgínia, não obstante etapas sucessivas como a infância, a adolescência e a maturidade poderem ser facilmente observadas nesta ficção.

A frase citada acima revela-nos o grau de extrapolação que o tempo da infância de Virgínia alcança em termos de uma vida romanesca. Ela, e não Virgínia; ela, o ser feminino, seria fluido como a água durante toda a vida, e não toda a sua vida particular. A metáfora da fluidez da água, da qualidade abarcadora, corrente contínua do elemento água, nos deixa entrever o peso que esta imagem exercerá na obra. Segundo Gaston Bachelard (1989), o psiquismo hidrante, a imaginação material, que sonha a água, devaneia o ser feminino, uniforme, inconstante, simboliza as forças humanas mais ocultas do universo. O destino do fluido é o destino de quem morre a cada instante, uma morte cotidiana, uma substância que desmorona em uma vertigem incessante, tão incessante quanto a renovação da substância de seu ser.

"Porém o que dominara seus contornos e os atraía a um centro, o que a iluminara

contra o mundo e lhe dera íntimo poder fora o segredo” (LISPECTOR, 1999, p. 9). Ora, em seguida surge de súbito “um chapéu molhado, pesado e escuro de água. O rio correndo arrastava-o com brutalidade e ele resistia.” (LISPECTOR, 1999, p. 9). A correnteza leva o chapéu entre espumas quase alegres. Virgínia e Daniel, seu irmão, pactuam calar-se a respeito do fato. A hipótese de um afogamento nas águas é guardada por um duplo segredo: o das águas e o de Virgínia e Daniel, o que vem a consubstanciar-se em um único segredo, pois, se Virgínia é pensada neste momento, imaginada através da imagem da água, Virgínia é o fluido que possui o conhecimento da morte em si, e segreda este evento porque é de sua natureza mediar a vida e a morte.

Amparada na ponte, “coração batendo num corpo subitamente vazio de sangue, o coração jogando, caindo furiosamente, as águas correndo” (LISPECTOR, 1999, p.10), Virgínia pensou, numa clara alucinação, que ia cair e afogar-se. “Mas eu já morri” (LISPECTOR, 1999, p.10 - 11), pensava enquanto se desprendia da ponte. É no momento em que Daniel se afasta e Virgínia não consegue chamá-lo que se dá essa confluência entre ambos os seres: Virgínia experimenta a morte nas águas, pois sua substância fluida, aberta, intensa, a impulsiona a viver como água, e não é mais sangue o que bombeia seu coração vazio, senão as águas correndo. Virgínia conhece a morte porque é o rio que corre em suas veias - ela própria fluida.

Conforme nos ensina o filósofo Gastón Bachelard (1989), o sonhador, que imagina o ser humano, aplica para tanto um devaneio dos elementos fundamentais do universo - a água, a terra, o fogo e o ar -; alimenta sua imaginação aprofundando-se no que há de mais íntimo, primitivo, primordial no ser e na matéria. Pensar a matéria, sonhá-la profundamente, significa empreender um voo imaginativo ao fundo do humano, ligar o pequeno ao grande, o íntimo ao cósmico. A imagem, quando fruto de uma imaginação verdadeiramente material, original, literária, nos oferece esta grandeza onírica tão salutar à realidade psíquica e à fruição literária.

A imagem da verdadeira morte é a imagem do destino das águas. Associada à profundidade e à infinitude das correntes aquáticas, a morte nas águas nos proporciona, no romance, a ambivalência desta força imagética: por um lado, a água profunda, pesada, escura do chapéu, representa o desejo de morte, o sentido da solidão, a inclinação ao fundo imóvel, infinito, ao sonho profundo, volumoso, que aprofunda a matéria, aumenta sua substância; por outro lado, a espuma alegre, leve, figurativiza o jorrar contínuo, a fonte de vida infinita, a superfície transparente, límpida, que refresca os estados de espírito, que recicla a vida, transmite-a neste fluxo incessante da correnteza, dos instantes indivisíveis, dinâmicos, incomensuráveis.

### **Imagens recriadoras: o lustre, o vaga-lume**

Mas se a morte nas águas parece consistir em uma imagem de referência para a infância de Virgínia e para toda a obra, o lustre parece simbolizar outra imagem-chave para a compreensão da unidade do romance. Se o elemento água, imbuído de fluidez dissolvente, de ritmo deslizante, cheio de quedas, caracteriza a substância do caráter de Virgínia; se a ausência de fixidez de sentimentos, de ideias rígidas, se a comparação com o vento, o ar, a matéria esgarçada e esgazeada, a tolice frágil, a docilidade fácil de ser conduzida, compõem o perfil psicológico de Virgínia, “Havia o lustre. A grande aranha incandescia. Olhava-o imóvel, inquieta, parecia pressentir uma vida terrível. Aquela existência de gelo. Uma vez! uma vez a um relance - o lustre se espargia em crisântemos e alegria. Outra vez [...] - ele era uma casta semente” (LISPECTOR, 1999, p. 15). O lustre, imagem sonhada referida à intimidade de Virgínia, traduz a ambivalência deste ser: por um lado, incandescente, dado à alegria, a espargir-se, fragmentar-se, diluir-se nas coisas, por outro, recluso, pendente ao congelamento, à frieza, à solidão, ao vazio, ao abismo da profundidade.

O episódio do vaga-lume atualiza a morte nas águas através de uma imaginação recriadora:

Assim: quando a gente vê o vaga-lume a gente não pensa que ele apareceu, mas que desapareceu. Como se uma pessoa morresse e isso fosse a primeira coisa dessa pessoa porque ela nem tivesse nascido nem vivido, sabe como? Pergunta-se: como é o vaga-lume? Responde-se: ele desaparece (LISPECTOR, 1999, p. 38).

O desaparecer do vaga-lume devolve à morte nas águas um segundo momento de reflexão. A criança não se lembra do chapéu, mas processa o reconhecimento da morte através do conhecimento do movimento de vida do vaga-lume. Imagens analógicas e análogas: o vaga-lume nos brinda com sua existência porque desaparece, a morte é o desaparecimento que nos brinda a vida. Sabemos que vivemos porque morremos.

## **Daniel: um devaneio da matéria dura**

Se a reflexão sobre a morte constitui um tema transversal da obra, a combinação das matérias também comporta um importante sentido para a composição da psicologia das personagens de *O lustre*.

Que matéria mais distante à evanescência substancial de Virgínia do que a dureza e crueza de Daniel? Gérard Genette (1972), em um estudo sobre o narcisismo barroco, discorre a respeito da natureza da água corrente, da água barroca. Natureza esta que se ressalta por seu deslizar contínuo, sua inconstância e inconsistência, sua liberdade móvel, ondulante, sua inquietação plástica, transparente. Virgínia é tola, magra, frágil, sofre de um constante estado insone, sua percepção é fugidia como os movimentos das coisas, como a transformação permanente da natureza. Virgínia se molda às circunstâncias, não se fixa a nada, nem a ninguém, se esvai, escoia, sua única constância: sua inconstância; seu único perigo: sua profundidade, sua fuga vertical, em abismo.

Qual a natureza, portanto, da relação de Virgínia com Daniel? Daniel é possuidor de um orgulho duro, uma coragem fixa, olhos limpos, duros, secos, raivosos, uma crueza inabalável, uma maldade instintiva, vulcânica, colérica. Como um rio precisa de um leito para se conduzir, Virgínia dependia de Daniel para sentir-se una, completa, possuidora de uma vida, ainda que desajeitada, de aguda fraqueza, atenta, calma, silenciosa e cansada.

A substância constitutiva de Daniel é imaginada em sua intimidade dura, maligna. Conforme Bachelard (1991), a terra engendra uma dialética imaginante do duro e do mole, uma ambivalência da resistência e da brandura. O homem que imagina profundamente a matéria terrestre anima sua vontade de domínio sobre esta. Conhecer a matéria dura significa entregar-se a ela num combate dinâmico em que surge o autoconhecimento da força e da energia do homem. Virgínia segue a matéria dura, inflexível, resistente, que é Daniel como quem experimenta seu próprio energetismo, como quem trava um combate com alguém-algo que lhe impulsiona potências internas dinâmicas, das quais ela necessita tomar consciência para poder fabricar-se, despertar seus próprios mistérios. A resistência de Daniel conduz Virgínia ao conhecimento de sua perícia, restabelece suas vontades dinâmicas de ser, direciona sua vontade. Afinal, um ser sem desejo precisa ser provocado para provar de suas potências energéticas, suas excitações, sua astúcia humana.

“Daniel não sabia o que fazer e o ruído molhado da água refrescava seu enorme espírito. [...] Precisava de cólera para viver, ela lhe dava eloquência.” (LISPECTOR, 1999, p. 30). Virgínia refrescava o espírito de Daniel e este lhe oferecia a devida medida de sua profundidade, de sua capacidade de amar, da dor de se dar, da impotência de ser incomunicável. O leito modela a água e esta o modela por sua insistência. “A dureza sonhada é uma dureza atacada incessantemente, e uma dureza que renova sem cessar as suas excitações” (BACHELARD, 1991, p. 18).

Daniel cava o chão, enterra Virgínia, que experimenta o “prazer grave e minucioso da frescura morna da terra no corpo, aquele agasalho macio, delicado e pesado” (Lispector, 1999, p. 31), mas também o medo, a fobia de ser enterrada entre paredes impenetráveis. Daniel lhe mostra a caixa de aranhas que torna seu olho menos vivo,

lento, úmido, amortecido. Será essa a marca, no rosto de Virgínia, de um olhar distraído, vago, de quem compreende as coisas subterraneamente. "Mas, se o olhar das coisas for um tanto suave, um tanto grave, um tanto pensativo, é um olhar da água [...] O verdadeiro olho da terra é a água. Nos nossos olhos, é a água que sonha" (BACHELARD, 1989, p. 33).

Será com Daniel que Virgínia incursionará nos jogos de palavras, nas experiências de abstração e exploração do mundo através do universo falado. A busca da linguagem, do universo imaginante a partir da palavra, também constituirá uma conquista e uma frustração, um dilema que perpassará sua existência: até que ponto a palavra é capaz de expressar a experiência humana, até que ponto é capaz de criá-la, enganá-la, errá-la?

## **A substância aérea de Virgínia: os desmaios**

Os desmaios de Virgínia, seus estados de consciência finos, intensos, que se quebravam em vertigens, revelam uma natureza aérea operando na personagem. A narração do primeiro desmaio acompanha a mobilidade do chão, a queda no abismo, a dissolução de seus pés em ar, os fios luminosos atravessando-os, o som frio, nervoso como o vento, a calma de um mundo leve. "E depois não havia mundo. E depois, numa redução final e fresca, não havia ela. Só ar sem força e sem cor" (LISPECTOR, 1999, p. 40).

Outras expressões, como "o silêncio sem peso de tarde de verão no campo", retratam um perfeito sonho de voo, uma experiência aérea de queda vertiginosa, porém dotada de leveza, ausente de peso. Uma queda imaginada por nosso narrador, de fato, ascensional, para cima. "às vezes ela sentia um pensamento fino tão intenso que ela própria era o pensamento e, como que se quebrava, interrompia-se num desmaio" (LISPECTOR, 1999, p. 40).

Esta capacidade transitória de o sujeito passar a objeto e vice-versa, de o observador passar a coisa observada, de o pensador passar a pensamento, em uma operação indutiva, nos leva a crer que, de ser que imagina Virgínia, passa a ser imaginado, a imagem sonhada. Segundo Bachelard (1990), imaginar compreende lançar-se a uma nova vida, a uma ausência de lei, a um ir à deriva. O sonho de voo é um convite à viagem, a uma viagem da imaginação por um estado fluídico. Virgínia, enquanto uma pessoa de forte psiquismo dinâmico, empreende uma viagem que ultrapassa o pensamento em direção ao universo percebido, sentido, pressentido, incomunicável, solitário. A forma estruturante do pensamento consciente a amarra a uma realidade cujas margens psíquicas não compactuam com os estados de consciência de sua rica imaginação aberta, combinada com uma percepção extremamente aguçada.

O desmaio se estabelece em Virgínia como fruto de uma ação intraduzível, frustrada, incomunicável, negada por Daniel. Uma vontade de flutuar, de pairar sobre a realidade inegável, os códigos sociais, leva-a a desejar o voo, a libertar-se da lei da gravidade, a sublimar os valores sociais, transgredindo-os em busca de uma evasiva humana ao além humano, ao humano-pássaro. "A vida ascensional será então uma realidade íntima [...] a vida da alma, todas as emoções finas e contidas, todas as esperanças, todos os temores, todas as forças morais que envolvem um porvir têm uma diferencial vertical" (BACHELARD, 1990, p. 10).

## **A Sociedade das Sombras e o porão**

Virgínia caminha para a adolescência. Daniel, bruto, distanciando-se, avançando em brumas, intransponível. Virgínia, em contrapartida, isolava-se em cansaços, em insônia, lisa, quieta. Então, precipita-se a adolescência e, com ela, a perda da inocência.

A criação da Sociedade das Sombras, sociedade secreta entre Daniel e Virgínia, traz

em si o germe da morte da infância. A entidade de objetivos desconhecidos, estranhos, indefinidos, instala-se em um espaço secreto, mágico, obscuro: na pior clareira do caminho da cerca. A descrição não perde em nada para a de um cenário fantasmagórico: clareira úmida, fechada por árvores altas, magras, sombria, reino dos parasitas, cipós, pardais escuros e grandes voavam verticais, terra negra, molhada, poças espelhavam sombras. Não escolheria cenário mais perfeito Edgar Allan Poe para evocar a morte e as iniciações macabras da alma. Seus mandamentos: partiam de caminhos diversos, encontros noturnos, voltavam sós. Lema: a solidão. Tudo imposto por Daniel que crescia em força, tudo acolhido em segredo e silêncio por Virgínia que apagava em vertigem, pálida. "Fora por causa do afogado que nascera a Sociedade das Sombras? Eles haviam pressentido o encantado e perigoso começo do desconhecido, o impulso que vinha do medo" (LISPECTOR, 1999, p. 55).

A morte sobre as águas, manifesta na imagem do afogado que abre o romance, reaparece sob a forma de outra imagem: a Sociedade das Sombras. O seu regresso rodeia o mesmo mistério, o da imensidão das florestas, das matas, da noite, da profundidade do ser, do medo. Com a criação da Sociedade das Sombras, Daniel esbanja domínio sobre Virgínia e, em uma das quantas vezes em que se rejubilava em exercício de poder, ordena Virgínia que pense no porão a fim de encontrar uma ideia original.

A experiência do porão nos remete às potencialidades subterrâneas. Conforme Bachelard (1974), "sonhando com o porão concordamos com a irracionalidade das profundezas." (BACHELARD, 1974, p. 369). No porão, os sonhos de medo tendem à inconsciência, junto à escuridão, à noite, às sombras, a loucura se vê enterrada entre dramas murados, o sonho do porão aumenta a realidade. Ora, Virgínia alcança os além-porões, se entrega a uma dialética do drama do aéreo e do terrestre, debaixo da terra,

sem mesmo sentir as sombras negras do porão. Foi-se distanciado como numa viagem. Aos poucos ia conseguindo um pensamento sem palavras, um céu cinzento e vasto, sem volume nem consistência, sem superfície, profundidade ou altura. Às vezes, como ligeiras nuvens soltas do fundo, o céu era atravessado pela vaga consciência da experiência e do mundo fora de si mesmo. O temor de desobedecer a Daniel [...] assaltava-a [...], ela afastava a percepção e ficava novamente puro o céu. [...] Linhas luminosas, secas e velozes riscavam sua visão interior [...] dirigia dentro do corpo um pensamento da qualidade do que nasce de baixo para cima ou senão do que percorre correndo espaço aberto [...] O silêncio seguia-se cinzento e leve. No céu abria-se por um segundo uma clareira hesitante (LISPECTOR, 1999, p. 58 - 59).

Concentração esgarçada, céu denso, substância impalpável, mais que o ar, luz que acende e apaga, não ver nada, céu monótono, extensão-sem-medida, libertação do porão, sair da terra para a claridade – bastariam menos palavras para convencer o leitor de que Virgínia passara novamente por uma experiência de voo, de leveza absoluta, de clarividência imóvel. Parece que a imagem de voo ascensional se concretiza, na narrativa, por meio de situações de sublimações positivas, ou seja, Virgínia lança mão de seu dinamismo ativo e deixa-se levar por impulsos psíquicos ascensionais, numa viagem para cima, em direção à imensidão cósmica e, ao mesmo tempo, à profundidade íntima do ser, representadas, respectivamente, pela viagem vertical e pelo porão. "É na viagem para cima que o impulso vital é o impulso hominizante; noutras palavras, é em sua tarefa de sublimação discursiva que se constituem em nós os caminhos da grandeza" (BACHELARD, 1990, p. 11).

## **A adolescência: o complexo de Narciso**

A Sociedade das Sombras e Daniel mergulham Virgínia na vileza, na traição, no Mal. Perde Virgínia o sentido de inocência dos atos, da incosequência. Em espelho, rosto perdido em penumbra, vive o complexo de Narciso. Em seu texto a respeito deste complexo, Gérard Genette (1972) analisa os dois motivos que resultam da imagem de

Narciso no espelho das águas: o da fuga e o do reflexo. O reflexo sugere um duplo eu: o mesmo e o outro refletido pela imagem. Esta alteridade é motivo de inquietação e fascinação: que belo sou o outro que me mira. Uma fascinação que corre o perigo de esvaziar o eu que produz a imagem do outro, cedendo ao outro a primazia da beleza e do existir. O motivo da fuga nos interessa em sua terceira variação, a da fuga vertical: a superfície, densa, escura, noturna da água, esconde um abismo no qual se oculta a morte por submersão.

Muito se assemelha ao complexo barroco de Narciso o fato de Virgínia mirar-se ao espelho e, primeiramente, seduzir-se por sua própria imagem, pequena, de jeito sinuoso, rosto delicado, "Quem me compra?". (LISPECTOR, 1999, p. 54) Em seguida, ocorre-lhe a ideia de ter uma outra vida, secreta, fora dos limites de sua própria vida. Uma força corpórea lhe instruíra esta nova exigência, um impulso cruel a dirigia para frente. Então Virgínia adormece e sonha:

via um cão e num esforço arquejante como o de sair de águas fechadas, como sair do que se podia, resolvia matá-lo enquanto andava. Ele movia a cauda indefeso [...] Então guiou o cão com acenos até a ponte sobre o rio e com o pé empurrou-o seguramente até a morte nas águas, arrastado pela correnteza; ouviu-o ganindo, viu-o debatendo-se, arrastado pela correnteza e viu-o morrer - nada restava, nem um chapéu (LISPECTOR, 1999, p. 65).

Em seguida, um homem mulato aparece e, "entre o ar e o espaço" (LISPECTOR, 1999, p. 56), ela se dirige a ele e se oferece, ele a ergue rindo, a beija, ela o pisa, cospe-lhe no rosto. Este último sonho se espacializa num cenário onde prevalecem as qualidades do elemento aéreo mesclado com uma profunda sensação corpórea, visceral: ar puro, vento claro das árvores, campina sob o vento, cheiros de carne da sua boca, hálito de sangue vindo do ventre, ar vívido, ela sendo balançada no ar pelo homem, "provando-lhe que ela era leve", céu se prolongando num só ar azul e o despertar.

Após um primeiro instante de fascinação ao espelho, Virgínia se aprofunda em seus dois eus: um mau, outro bom, um maligno, outro benigno, um aquático, fluido, obediente, canino, que lhe convida à morte nas águas, que a seduz à submissão, à fidelidade, e outro aéreo, expansivo, que assume seu destino de libertação da vida, que segue sua vocação a reinventá-la, a sustentá-la em outro plano, o etéreo, impalpável, o da solidão aérea, aquele que se eleva à grandeza escalar, vertical, ascensional. Agora ela sabia que era boa, mas que "sua bondade não impedia sua maldade" (LISPECTOR, 1999, p. 68).

Diante do espelho, Virgínia se depara, portanto, com sua dupla natureza: a aquática e a aérea – duas realidades ambivalentes que nela se opõem em diferentes situações de sua vida. O sonho diante do espelho corresponde à fuga em profundidade. Ao sair dos limites de sua própria vida, Virgínia toma consciência de suas naturezas reversíveis e metamórficas, mata simbolicamente o cão fiel e bondoso, o rio que obedece a Daniel e opta, não definitivamente, pelo mal, por sua natureza aérea, aquela que lhe possibilita o voo sobre si mesma, a libertação de sua casa, sua vida. Enfim, conclui-se o ritual de passagem da infância à maturidade através de uma morte simbólica de um eu primitivo às expensas de uma ressurreição. Uma intensa corporalidade participa deste processo de transformação. Virgínia crescera, se tornara mulher, e essas ambiguidades – criança-mulher, bondade-maldade, força-doçura, água-ar – Virgínia as traz no corpo. Sua realização onírica, no entanto, não lhes retira realismo. O texto, assim, desobedece e inverte a supremacia do real sobre o irreal, do factual sobre o imaginário, conferindo aos processos oníricos e simbólicos poder de transformação tanto em nível psíquico quanto biológico, objetivo. A noção de duração de tempo e espaço é alterada por uma experiência mítica que reúne elementos oníricos a fim de potencializar seus efeitos inconscientes. A ordem mítico-onírica da experiência de Virgínia realiza a condensação de anos de transformação em poucos instantes, a transpõe de um corpo de criança a outro de adolescente (de uma casa a outra), sem intervalos, numa viagem mágica.

Diz Genette (1972) que "o homem que se conhece realmente, é o homem que se

procura e não se encontra e que se esgota e se realiza nessa incessante busca. [...] O lugar da imagem de Narciso lhe dá a chave de seu ser” (GENETTE, 1972, p. 29). Ele se vê sempre duplo numa imagem que eternamente se esvai, duplicando-se continuamente.

## **Vicente: o fogo**

No episódio da festa de Irene, Virgínia embriaga-se. O álcool progressivamente determina alterações dos estados de consciência da protagonista, sua visão do evento festa. Alberga, ademais, o seguinte imaginário: a bebida alcoólica representa a água de fogo, aquela que inflama por dentro, a substância que comunga a vida e o fogo. Estamos diante de uma água que enlouquece, que, sob a ação do fogo, em combinação com este, destila suas propriedades bacantes.

Segundo Bachelard (1989), a água em combinação com o fogo cobre a matéria de chamas, dá origem ao álcool, onde a água, elemento feminino por excelência, perde o pudor. “Quando o álcool arde, numa noite de festa, parece que a matéria enlouqueceu, parece que a água feminina perdeu todo pudor e que se entrega, delirante, ao seu senhor, o fogo” (BACHELARD, 1989, p. 100). No casamento de contrários entre a água e o fogo, a água apaga o ardor do fogo, um evoca o outro, o fogo sonha a umidade quente da água e uma ambivalência lenta, genitora de devaneios cosmogônicos, fundamenta a união da virilidade do fogo com a da feminilidade da água.

Vejam, agora, o quanto essa imagem da combinação da água com o fogo se nos afigura representativa da relação entre Virgínia e Vicente.

Expressões e ideias como: satisfação obscura, fuga a uma região “perfeita onde o frio se [confunde] com a luz” (LISPECTOR, 1999, p. 94 – colchetes nossos), palavras vivas, cegas, precipitando-se num centro de sangue e avidez, coração quente, calor, viscosidade, amor, umidade quente, prazer morno, sentimento obstinado de procurar destruir o homem, luta num meio de atração, desentendimento, repulsa e cumplicidade, recheiam as divagações sobre a relação amorosa entre Virgínia e Vicente de um narrador que adota a perspectiva de Virgínia, ultrapassando-a em sua onisciência oscilante.

Vicente é apreendido como um ser, uma substância, uma matéria, um humano que medeia a aprendizagem e as realizações do corpo de Virgínia, de seus estados evitados com desespero ou alcançados com entrega (como se os estados fossem, também, coisas que se precipitassem ou pudessem ser possuídas). O narrador concebe o amor entre Virgínia e Vicente como uma química numa composição entre matérias opostas que resistem uma à outra, conflituosas, algo que traz um equilíbrio instável como o de pássaros no céu.

Deixemo-nos levar, novamente, pela filosofia da imaginação poética bachelardiana para compreender este fenômeno: o fogo, para este filósofo sonhador, habita nosso coração, no céu se manifesta em forma de sol, emerge das profundezas da substância, se oferece como um amor, catalisa o bem e o mal, brilha no Paraíso e abrasa o Inferno. Sua ambivalência se desdobra em doçura e tortura. A caracterização recobre, também, o campo da linguagem oral. Vicente possui o poder das palavras, da retórica, de recriar o mundo por pensamentos, de passar uma outra visão de realidade.

A imagem do rio que altera seu curso de águas explica o poder de morte e vida que o fogo em combinação com a água derrama sobre o universo. Nos estudos bachelardianos, o complexo de Empédocles encerra o signo contemplativo do fogo, pois, a partir de especulações primitivistas, o primeiro tema de devaneio, de reflexão e contemplação prolongadas, deu-se diante das chamas monótonas e brilhantes do fogo, calmo, regular, de uma fogueira.

Ligados ao fogo, dois complexos são abordados por Bachelard (1994): o complexo de Hoffman, no qual o ponche ou o álcool serve de pretexto para a sociabilidade, a reunião dos amigos ao redor de uma clareira, por meio da qual o gozo e a embriaguez dão lugar ao sonho e ao fantástico; e o complexo de Empédocles, que evoca a morte no vulcão, uma morte unida ao amor, à força e à fraqueza confessadas de um sonhador

que, voluntariamente, num ato de oferenda, se atira às chamas aniquiladoras de uma fogueira na qual o universo se funde ao pensador. Estes dois complexos figuram na personalidade de Vicente, em forma de imaginação poética criadora.

Vicente possui uma inclinação à vida coletiva que se soma à sua facilidade com as palavras, sua vocação racionalista de pensador. Sua virilidade, sua sensualidade masculina, sua maneira ígnea de consumir velozmente as mulheres aproximam-no do princípio abrasador, fugaz, do fogo. O complexo de Empédocles pode, também, ser relacionado com sua dor de morte que emana do flanco direito. Como uma flecha, o impulso nasce da intimidade vulcânica, efervescente de Vicente, quem um dia seria arrebatado pelo incêndio que apressa o tempo, que levaria a cabo a vida de um sonhador que se concentra em devaneio diante de uma lareira ardente. Este sonhador-pensador seria arrastado pelas larvas de seus próprios pensamentos, desejos, seus fantasmas. Sua morte liga-se, consciente e voluntariamente, à sabedoria do fogo.

### **A chaleira, a casa natal. A morte de Virgínia: o universo reversível**

Infelizmente, não cabe nos limites deste trabalho uma análise sistemática de temas vertidos em imagens, personagens ou episódios onde processos narrativos como a corporalidade, o olhar, a memória, o destino, a noite, o barro, a bolha, a solidão, Esmeralda, Miguel, o mar, a febre, o sótão da casa das primas, o silêncio, etc., poderiam elucidar melhor os elos traçados nesta tessitura romanesca. Parece-nos, porém, indispensável abordar duas figuras narrativas que perpassam a obra e reincidem sobre temas inesgotáveis da mesma: a chaleira e a morte de Virgínia.

Em meio às digressões de um foco narrativo que se imiscui aos processos conscientes e inconscientes da personagem, o narrador relata as sensações físicas de Virgínia, seus sentimentos mais sutis: “subitamente como uma veia que começa a latejar passara a viver a realidade do apartamento abandonado por Daniel e como vazio dela própria porque seus movimentos estreitos e sua vida esgarçada eram poucos para encher os aposentos de ruído e confusão.” (LISPECTOR, 1999, p. 116 - 117). O espaço do apartamento sem Daniel é descrito como um eu suspenso, solitário, triste, num terceiro andar, num edifício, numa cidade: uma bolha dentro de um eu dentro de um aposento dentro de um apartamento dentro de um edifício dentro de uma cidade... Estes universos inclusos, suspensos, repletos de solidão, geram uma noção de planos espacio-temporais independentes, cíclicos, circulares, que poderiam ser extraídos um do outro. Neste sentido, o caminho de Virgínia da Granja Quieta ao apartamento com Daniel na cidade, do apartamento ao sótão da casa das primas, do sótão à pensão, da pensão ao apartamento e deste para a Granja novamente esboçaria a seguinte metáfora da vida: um palco onde os homens representam papéis, sem sabê-lo, a homens invisíveis que, por sua vez, representam papéis a outros espectadores desconhecidos, e assim sucessivamente. Reclama esta metáfora o absurdo barroco de que o mundo é um teatro e a vida, portanto, um sonho sonhado por um sonhador desconhecido. E que os universos, como caixas, são interiores uns aos outros numa correspondência infinita. Esta louca imaginação discutida por Jorge Luis Borges poderia ser aludida pelo episódio da chaleira.

Depois de haver roubado um queijo, em casa, imóvel, Virgínia começa a chorar, olha-se ao espelho, rosto triste, olha a chaleira, imóvel.

A chaleira. Lá estava ela brilhando cega. Querendo expulsar-se da muda estupefação em que deslizara, uma daquelas profundas meditações em que às vezes tombava [...] Parecia-lhe que devia parar agora diante da chaleira e resolvê-la. Forçava-se a olhá-la fundamente porém ou deixava de enxergá-la como numa tontura ou nada conseguia ver senão uma chaleira, uma chaleira cega brilhando (LISPECTOR, 1999, p. 125).

O texto insinua a seguinte ambiguidade: Virgínia olha-se ao espelho e se dá conta do ato de rebaixamento do furto do velho queijo esburacado. Isso a precipita em um choro,

enquanto um outro eu refletido no espelho desliza a uma imobilidade aniquiladora do primeiro eu, daquele que roubou e que tomou consciência do ato em dadas condições de miséria e começou a chorar. O olhar dirigido à chaleira desliza da imagem de Virgínia ao espelho para a imagem da chaleira refletindo a cadeira. Como em uma transposição metafórica, cadeira e chaleira, ambas imóveis, em "muda estupefação", "profunda meditação", operam o estranhamento, a desconexão consigo mesma, a cegueira brilhante, uma diante da outra como Virgínia ao espelho. O outro eu de Virgínia se identifica com a chaleira enigmática, que espelha a cadeira, que a inclui, a engloba como um mundo dentro do outro. Decifrar a chaleira significa resolver essa dupla, esta múltipla natureza do eu que se interioriza em outros eus, refletores de novas ambiguidades cegas e reveladoras. Universos pertencentes uns aos outros, estrangeiros dentro de suas próprias casas, dentro de sua própria natureza fundamental, redescobertos por um olhar, por um gesto, um soar de "um relógio preso num apartamento soou dentro da saleta agitando no ar uma certa poeira" (LISPECTOR, 1999, p. 104).

Como presa num maravilhamento narcisista, Virgínia desperta de seu transe com o outro que se transfigurou em chaleira-cadeira através do instante, do súbito estalar do relógio que a retira do mito eternizante, lugar atemporal, onde o espaço mágico estaciona, onde o absoluto, segundo Borges, se manifesta na imagem da eternidade.

A morte de Virgínia, a do atropelamento, é experimentada anteriormente à sua descrição efetiva e, no nível narrativo, é anunciada quando Virgínia retorna à casa natal. O regresso à Granja se antepôs ao destino de Virgínia na cidade como uma fatalidade inevitável.

Virgínia vive um conflito antagônico entre ficar com Vicente na cidade e partir para a Granja. Imbuída de ambos sentimentos, sente que uma força incongruente, um impulso que nega seus desejos, a impele à viagem de regresso. A fatalidade se coloca no texto, pois, em termos de fatores psicológicos íntimos, muitas vezes inextricáveis, definidos por uma natureza sonhada poeticamente, imaginada como uma matéria primordial e primitiva. Em última instância, seria uma negação da felicidade, uma vontade inelutável de voltar ao refúgio da concha, à primeira moradia, aos valores fundamentais da intimidade da casa natal, seria uma atração inexprimível por seu próprio habitat, uma sedução pela morte nas águas que teria trazido Virgínia de volta à Granja.

Se, para Bachelard (1974), o primeiro germe da felicidade central, da sensação de proteção íntima, a primeira realidade concreta de abrigo e refúgio no mundo se realiza em um onirismo da casa natal, de nosso "canto de mundo", nosso primeiro universo, será para estes espaço e tempo imemoriais que Virgínia realiza sua translação.

De volta ao casarão, Virgínia percorre suas lembranças, suas fixações de felicidade, verifica que a casa natal mudara, não possuía mais as mesmas sombras e luzes, os mesmos recantos de plenitude de outrora. Comprova o efeito do tempo sobre os objetos, as paisagens, as coisas, as ilusões humanas. Confirma que nunca se deve voltar a viver na casa onde um dia se foi feliz.

Mas a casa natal, por excelência, concentra o tempo abstrato, seus espaços retêm a memória sem duração concreta, as lembranças imóveis, a solidão. As paixões na intimidade saltam à consciência e a dominam.

Todos os espaços de nossas solidões passadas [...] são em nós indelévels. E é o ser precisamente que não quer apagá-los. Ele sabe por instinto que os espaços de sua solidão são constitutivos. Mesmo quando esses espaços estão para sempre riscados do presente, estranhos a todas as promessas de futuro [...] mesmo quando a água-furtada desapareceu (BACHELARD, 1974, p. 361).

Virgínia, em seus sonhos noturnos, reencontra-se com a família afastada, reanima seus hábitos, reconhece sua tranquilidade ante-humana, imemorial de ser. Reconcilia-se com Esmeralda, com o pai, a mãe, mas com Daniel...

odiou-se profundamente surpreendida de ter esquecido que Daniel era mais importante. Mas ao mesmo tempo como esquecer que desde pequenos... ela querendo chamá-lo e não podendo, ele não ouvindo... o chapéu... Ele nunca saberia como fora difícil dar-

lhe uma palavra para pedir socorro ou ajudá-lo, como ele era sozinho para sempre (LISPECTOR, 1999, p. 238).

A combinação íntima com Daniel parece que sempre fora a mais difícil, aquela cujo trabalho reclamava uma paciência feita de cansaços e desistências, tamanha a sua dureza, a sua hostilidade, a sua resistência. Nesta luta laboriosa contra a dureza heróica de Daniel, Virgínia, num trabalho que sintetiza a imaginação e a vontade do sujeito atuante, aprofunda-se na intimidade do objeto de devaneio material, Daniel, e se aprofunda em sua própria intimidade de trabalhadora onírica. Virgínia e Daniel trocam intimidades entre si.

tão irmãos eles se sentiam, tão dispostos a olhar o mundo juntos, com interesse e zombaria como numa viagem enfim [...] tão impossível era a viagem, tão cheios de amor para sempre, para sempre... E que seria sepulto em segundos sob o decorrer dos instantes maior que a eternidade (LISPECTOR, 1999, p. 239).

A imagem do chapéu, a enunciação da viagem impossível, do amor sepulto entre ambos sob uma duração de tempo que, comparada com a eternidade, se torna maior do que esta, ou seja, um amor que jamais morreria, preparam o clima de uma morte anunciada de Virgínia.

À negativa de Daniel ao convite de Virgínia, que o chamara para andarem juntos, a narrativa faz referência, novamente, ao dia do encontro de ambos com o afogado, à impossibilidade de Virgínia gritar por socorro a Daniel, à incomunicabilidade inexorável entre ambos. Imagens imaginadas, visões interiores, de olhos fechados corroboram a ideia da morte anunciada. A imagem da lebre perdendo sangue, ferida, correndo até chegar ao fim do sangue, perdendo-se em fraqueza; a imagem do quarto escuro, o cansaço de Virgínia comparado com uma ferida invisível da qual corria sangue ininterruptamente como o ar; a perturbação da leveza; a sensação de eternidade advinda das coisas inesgotáveis, a de incompletude da vida; o devaneio do vazio ligando-se ao infinito exterior numa região onde não poderia ser visto, numa existência oculta; a verdade ignorada, duas imensidões intocáveis, que se ignoram: a morte sugere a união entre ambas. A fragilidade da vida, a ausência de finalidade, a escuridão plena, a sensação corporal do apagar da vida; o silencioso, inexprimível escurecendo sob o antebraço: uma asa nascendo. A exaustão de rejubilar-se na escuridão, na vida interior... Todas estas imagens e ideias antecedem a caminhada de Virgínia, de pés descalços, à campina.

Andou, andou. Ergueu uma vez os olhos e então eles se abriram e encheram-se de doce surpresa úmida... Porque da penumbra em que se achavam brotavam para o verde-água de uma enorme campina de braços abertos e da confusão triste dos ramos entrelaçados na estrada, eles agora pairavam em extensas lenhas de luz. [...] Era um planalto de terra livre e verde, aberto além do que o seu olhar poderia conter (LISPECTOR, 1999, p. 242 - 243).

A imagem visionária da campina sem limites, imensa, advém de um estado de alma que carrega uma ambivalência latente: no aprofundamento da imensidão íntima de Virgínia produzida pelo combate com a substância de Daniel, a protagonista ativa uma expansão do ser para a imensidão do espaço exterior. A imensidão interior de Virgínia se afigura na imagem de imensidão da campina e ela empreende sua viagem aérea solitária. "Quando se aprofunda a grande solidão de homem, as duas imensidões se tocam, se confundem" (BACHELARD, 1974, p. 487). Vislumbrar a extensão ilimitada do planalto é sonhar a solidão ilimitada, é sonhar a existência do espaço íntimo investido da grandeza do infinito. Virgínia contempla a campina como quem alça um voo, seus olhos pairam em feixes de luzes e as imagens consecutivas revigoram a sensação de voo e grandeza: à beira de um barranco, traços verticais de ervas tremulando ao vento de encontro ao céu, em um ritmo leve, rápido, sensação de frêmito no ar, cipó abandonado, rumor de últimos passos, soerguimento de uma quietude sussurrada, quebranto no coração, quedas macias como o desfalecimento da tarde, olhos vagos, tempo cortado pelo pulsar, Virgínia desligada do tempo, de desejos, livre, comparada com

uma corça, pleno horizonte, vento soprando sem cessar, socorro vindo das montanhas, inalcançáveis, silêncio e solidão que lhe chegavam num sopro límpido, instante leve, comparada com uma flor inconquistável: morta, talvez?; invisível aos homens, último sol, longa campina verde, profunda, movimento para a luz de um ser finalmente nu, pernas apagando-se, seios avançando altos, translúcidos, frios, instante guardado como uma estrela quente e branca no centro do corpo; Virgínia treme no ar como botões de rosa que se entreabrem em silêncio, ar frio sobre a carne do rosto, estrada que se distancia num fio vermelho perdido para sempre, montanhas irreais, “medo de galgar a linha do prazer e subitamente afundar no largo, profundo, escuro como o mar...e em cima desse mar flutuava o frio prazer que se aguçava em agulhas de gelo e que se quebraria como um brilho que se apaga” (LISPECTOR, 1999, p. 245). Enfim, abaixa e ergue os olhos para olhar o prado com solenidade e tristeza, para impedir o excesso de plenitude tão difícil de suportar.

“A volta foi penosa, sem impulso e sem êxtase” (LISPECTOR, 1999, p. 203). O regresso à casa se passa sob a sensação de um pesadelo, o sentimento de resistência das coisas, o fim, tudo se torna inóspito, áspero, a natureza conspira contra Virgínia. O casarão

*lhe parecia quieto, sobrenatural, distante - como se ela tivesse morrido e tentasse se lembrar, como se ele pudesse desvanecer-se daqui a instantes e o chão restasse liso, vazio, escuro. Quem saberia se a realidade não era a morte - como se toda a sua vida tivesse sido um pesadelo e ela acordasse enfim morta (LISPECTOR, 1999, p. 247).*

A sensação de arrebatamento, de ter ultrapassado o limite do possível e permanecer ainda viva, engendra a perspectiva de universo revertido na obra. Na interpretação do narcisismo cósmico de Gerard Genette (1972), céu e mar constituem um o universo refletido do outro, seu simultâneo duplo. O céu se reflete na superfície das águas e o efeito especular nos obriga a imaginar o mar uma réplica, portanto, da extensão celeste. Assim, as águas reproduzem em sua profundidade um universo celeste misterioso equivalente ao que há nas alturas. O pássaro-peixe, o cisne ou o peixe-voador concentram tais atributos permutáveis e repercutem o bestiário imaginário barroco de um mundo duplo, reversível, contemplando-se mutuamente através de uma superfície refletora que reproduz universos equivalentes. A estrela simbolizaria, assim, a ilha celeste, enquanto a ilha, por sua vez, representaria a estrela marítima.

Ora, a menção às qualidades marítimas do prado, aos atributos aquáticos da campina, nos faz pensar que Virgínia, aprofundando-se novamente em sua natureza aquática, depara-se com seu universo simétrico, o celeste, o aéreo. Empreende um sonho de voo tão alto, tão profundo, tão imenso, que o retorno à superfície custoso lhe dá a sensação de haver cruzado a fronteira, o firmamento possível onde tais separações tangíveis são praticáveis.

O universo reversível desembala imagens equivalentes nas quais a superfície refletora de uma serve de apoio para uma contemplação cósmica da outra. Céu e terra, vida e morte são categorias separadas por um firmamento ilusório. A vida e a morte poderiam operar este mesmo princípio de simetria, desde que pensássemos que o tempo e o espaço, suas coordenadas ou dimensões-chaves, fossem capazes de realizar esta imagem recriadora de universo reversível. Se a morte é um instante onde se quebra a sucessão de instantes da vida, um espaço onde se chega quebrando essa superfície frágil de instantes sucessivos, refletores de um estado vago, difuso, Virgínia atravessara em vida tal superfície, jogara com esse princípio de reversibilidade ao permutar seus próprios elementos vitais.

A morte por atropelamento é anunciada pela extraordinária experiência de difusão que a substância de Virgínia concretiza em sua viagem vertiginosa, deflagrada pela separação com Daniel, sua terra dura, impossível. Uma viagem por trilhas e mares desconhecidos, embora sempre adivinhados, pressentidos, quase experimentados.

aquela falta de mar. E de súbito arrebatada pelo próprio espírito. Era um momento

extremamente íntimo e estranho ela reconhecia tudo isto, quantas vezes, quantas vezes o ensaiara sem saber, e agora, extraordinariamente quieta, purificada das próprias fontes de energia [...] não era uma sensação decadente, mas desejando obscuramente interromper-se, a dificuldade que vinha do céu, que vinha. O primeiro acontecimento real, o único fato que serviria de começo à sua vida, livre como jogar um cálice de cristal pela janela, o movimento irresistível que não se poderia mais conter [...] como pudera esquecer: sim... O campo de ervas ao vento, a irrealidade se aproximando em cores iridescentes, em velocidade alta, leve, penetrante. Névoas se esgarçando [...] um cubo límpido pairando no ar [...] era presente, assim fora, assim, seria, e o vento, o vento, ela que fora tão constante (LISPECTOR, 1999, p. 259 - 260).

As imagens de *O lustre* estão imbuídas de uma imaginação criadora que se diferencia da imaginação reprodutora. Não se trata, definitivamente, de interessar-se pura e simplesmente em reconstruir imagens derivadas da percepção e da memória. O simbolismo das imagens deste romance não só revela aspectos profundos de sua temática, mas também reconcilia o ser imaginante com a coisa ou a situação imaginada. A força destas imagens demonstra que pulsões inconscientes autênticas animam-se no seu processo de formação.

Dizer que *O lustre* é um romance dotado de uma imaginação autêntica significa dizer que suas imagens não seduzem por recomporem formas exuberantes ou, ainda, por retratarem uma preocupação estética exclusivamente formal. Sua imaginação é poética porque não racionaliza uma tradição que lhe é anterior ou subjacente, e sim a expressa justamente porque suas imagens aproximam-se da verdadeira natureza das imagens míticas. Para Bachelard, as imagens poéticas evocam devaneios primordiais, exploram mitos ancestrais, associam-se a sentimentos universais, possuem estruturas multivalentes, operam segundo uma dialética que lhes é constitutiva, são ambivalentes e realizam uma função psicologicamente fundamental: a do irreal.

## Agradecimentos

A Valeria de Marco, minha orientadora de mestrado e doutorado, que tem contribuído de forma generosa e inestimável para minha formação e compreensão do universo literário.

A Regina Pontieri, que me iniciou de forma mais profícua no mundo literário de Clarice Lispector.

A minha amiga Daniela Mercedes Kahn, que me proporciona tertúlias literárias cuja fruição me preenche o espírito.

A Ariovaldo Vidal, que sempre atende às minhas inquietações e solicitações intelectuais com uma leveza e generosidade sem igual.

MARÇAL, M. R. The Poetic Prose of Clarice Lispector through a Bachelardian Interpretation. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 1, n. 2, p. 23 - 37, 2009.

## Referências

BACHELARD, G. *A água e os sonhos*. Ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

\_\_\_\_\_. *A terra e os devaneios da vontade*. Ensaio sobre a imaginação das forças. Trad. de Maria Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. *O ar e os sonhos*. Ensaio sobre a imaginação do movimento. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 275.

\_\_\_\_\_. *A poética do espaço*. Trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

\_\_\_\_\_. *A psicanálise do fogo*. Trad. Paulo Neves Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

CORTÁZAR, J. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 257.

GENETTE, G. *Figuras*. Trad. Ivonne Floripes Mantonelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

LISPECTOR, C. *O lustre*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MOISÉS, M. Romance e Poesia. In: *A Criação Literária*. São Paulo: Melhoramentos, 1968, p. 246 - 252.

# A ALQUIMIA DO SILÊNCIO

André Vinicius Pessoa\*

## Resumo

Investigação de algumas questões em torno do silêncio e suas relações com alquimia, criação e linguagem através de sua influência na composição da obra de João Guimarães Rosa e de reflexões de pensadores que tratam do tema.

## Palavras-chave

Alquimia; Criação; Guimarães Rosa; Linguagem; Silêncio.

## Abstract

Investigation of some issues concerning the silence and its relations to alchemy, creation and language through its influence on the composition of João Guimarães Rosa's work and through the thoughts of authors who approach the theme.

## Keywords

Alchemy; Creation; Guimarães Rosa; Language; Silence.

---

\* Mestre e Doutorando em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRJ.  
E-mail: andreviniciuspessoa@hotmail.com

Há o silêncio sem notas na composição musical, tal qual é entendido na prática e na literatura sobre a música do ocidente: a pausa. Não é o silêncio de uma ausência, pois a pausa é a presença positiva do silêncio. Tanto que, na escrita musical, é representada por sinais, conforme sua duração, instante em que não há som, mas no qual se percebe algo presente que configura um discurso entre notas. E, mesmo nas notas, há silêncios. Diz José Miguel Wisnik, em seu livro *O Som e o Sentido*: "O som é presença e ausência, e está, por menos que isso apareça, permeado de silêncio" (WISNIK, 1989, p. 16). Wisnik se refere à experiência do compositor norte-americano John Cage, que mostrou que o homem, isolado de todo ruído externo, ao se trancar em uma redoma silenciosa, ouve ruidosamente os sons de seu próprio corpo, "o som grave da nossa pulsação sanguínea e o som agudo do nosso sistema nervoso" (WISNIK, 1989, p. 16).

Perguntamos: não há som sem silêncio? O silêncio pode ser visto e ouvido como o contrário do som? Onde não há som? O silêncio é apenas uma ausência do som? Uma ausência como a morte? O silêncio suscita questões e por elas tentamos caminhar. Assim, nos arriscamos a afirmar que o som confere sentido ao homem, que, com paciência, lhe empresta os ouvidos. O homem simplesmente o escuta, ou melhor, ausculta. Doa-se. Nesta doação, som e homem se fundem em uma coisa só. Unificam-se pela linguagem e na linguagem.

A obra *Corpo de Baile*, originalmente publicada em 1956, de João Guimarães Rosa (1908 - 1967), que é um alquimista da linguagem, é altamente sonora e, como tal, refletora de uma escuta silenciosa. Rosa mostra um Brasil ainda não tocado pela radical modernização posta com a política de integração nacional que se iniciou nos anos 50 e foi radicalizada no período da ditadura militar. Os ouvidos e olhos dos Gerais de Rosa, ainda não adeptos da hipnótica máquina televisiva implantada junto com o modelo desenvolvimentista brasileiro dos últimos 50 anos, sugerem um tipo peculiar de experiência sensorial.

A ação poética em Rosa se dá, em grande parte, através da oralidade. Rosa, porém, não permanece preso ao relato e à preservação intencional do verbo ancestral. Sua escrita aproveita dinâmicas diversas, cria neologismos, transita entre onomatopéias e, sobretudo, se vale da musicalidade existente no ritmo paciente do homem geralista. Sua prosa poética tem fortes raízes na música trabalhada pelos poetas e cantadores do sertão. O mundo de Rosa se faz mundo em grande escala através de sua musicalidade. Guimarães Rosa presta homenagem à fecundidade do mundo auditivo, onde coisas e casos se manifestam e os silêncios habitam. Em "Buriti", poema de *Corpo de Baile*, enigmaticamente lemos que "No silêncio nunca há silêncio" (ROSA, 1969, p. 134). Na poesia de Rosa, a música silenciosa das palavras é o ouvir formador. Poder realizador da escrita em sua essência musical.

Alberto, o Grande, ou Albertus Magnus (1193 - 1280), que se tornou Bispo de Ratisbona, na Alemanha, foi discípulo de Tomás de Aquino e escreveu vários tratados sobre alquimia. Entre seus escritos, encontram-se alguns breves conselhos aos iniciantes que pretendessem também se tornar alquimistas. O primeiro deles diz o seguinte: "Deve o alquimista ser silencioso, discreto, e não revelar a ninguém o resultado de suas pesquisas e operações" (*apud* FLAMEL, 1973, p. 27). Uma arte alquímica é uma doação resultante de uma solitária e paciente permanência. O procedimento criativo de Guimarães Rosa, que, uma vez, afirmou que só emprega uma palavra após um bom tempo de obscura elaboração, nos permite estabelecer um paralelo com a alquimia, arte de cura e purificação que exige um lento processo interior para alcançar seus fins. O tempo de uma gestação, num movimento sem pressa, necessário para que se evidencie o sentido mais próprio do que é dito. Rosa, dialogando com Gunter Lorenz, fala desse percurso silencioso de sua escrita, que se vale de um "método que implica na utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer" (LORENZ, 1983, p. 81). Silêncio e gestação de mundo através da palavra a ser criada. Som que surge de um recolhimento silencioso. Luz que emana da obscuridade do não nascido.

Em meio a tantos sons e silêncios dos sertões e das veredas de Rosa, são as trevas da noite que possibilitam que nossa compreensão alcance algum brilho. O pensamento

é como a pequenina luz que emana das lonjuras do Buriti-Bom, indicando que ali deve haver vida humana, uma só luz, que civiliza, assim como a palavra, que ilumina o silêncio ao nascer. Som e palavra revelam, pois, a realidade e se retraem para um novo dizer. Como nos afirma Jaa Torrano: "A força da presentificação e descobrimento, que põe os seres e fatos à luz da presença, é a mesma força de ocultação e encobrimento que os subtrai à luz e lhes impõe a ausência" (TORRANO, 2003, p. 24). Som e silêncio são contrários que se harmonizam, ao se presentificarem e se ocultarem em contínuo movimento. Um não é eficiente sem o outro. Um precisa do outro. Ambos coexistem em uma relação de mútuo pertencimento.

Emmanuel Carneiro Leão, em um texto intitulado "O Silêncio da Fala", coloca em questão o que é o silêncio. O pensador nos adverte sobre a impossibilidade de se falar do silêncio e permanecer sob sua vigência. Pois tudo que se fala ou se escreve tem como ponto de partida o próprio silêncio. Ao se tornar fala, o próprio silêncio deixa imediatamente de ser silêncio. Abrigando o vigor das realizações que fundam o real, o silêncio tem em si toda a possibilidade da existência criadora do homem. "É no silêncio que os homens, os poetas e os pensadores dão passagem em tudo o que dizem quando falam e se calam em cada desempenho" (CARNEIRO LEÃO, 1992, p. 24). Para Carneiro Leão, o silêncio é o que propicia a convivência e a aprendizagem. É nele que sempre se está e se descobre o que se é. O recolhimento silencioso é que permite a escuta e a auto-escuta.

Em uma conferência sobre o discurso e a taciturnidade em Heidegger, intitulada "O Silêncio da Filosofia", o pensador Hans Ruin, da Universidade de Estocolmo, falou de dois silêncios. Um silêncio que é um modo próprio e peculiar de dizer da linguagem e um outro que preserva a abertura para o ser. O silêncio que é enquanto discurso aponta para "alguém que quer se fazer compreender de maneira mais autêntica precisamente por guardar silêncio" (RUIN, 1996, p. 19). O outro, o que está fundado no ser, é como uma estranha recusa, um cessar de todo e qualquer ruído interferente. Um silenciar taciturno que, ao ser experimentado, prepara um novo começo para o homem, podendo, com isso, propiciar uma nova articulação de pensamento ainda desconhecida. Um silêncio solitário que permite que a experiência poética originária possa acontecer.

O silêncio é necessário, também, para que o homem, através da escuta, possa ser com os outros. Na mesma conferência, Hans Ruin afirma que

compreender o silêncio do outro pode ser aprender a acompanhar seus movimentos, como alguém que segue uma nova e desconhecida melodia: neste sentido, aprender alguma coisa do outro é aprender a ouvir o seu silêncio e, ainda mais profundamente, aprender a ficar em silêncio com o outro (RUIN, 1996, p. 15).

É preciso, portanto, silenciar diante do mundo para apreendê-lo. Só assim se pode corresponder aos seus estímulos em uma proximidade compreensiva de um recolhimento. Silêncio de um que se retrai, ao se manifestar evocando a palavra, e silêncio de um outro que recolhe e acolhe o dito e o não-dito da fala. Um e outro que, ao responderem ao que é silenciado e desvelado, se correspondem pela memória evocada, entre sonoridades e silenciosidades. Escuta do mundo que se realiza silenciando-se e auto-escuta que experimenta o mundo, ao recriá-lo. A compreensão que se dá através desse recolhimento silencioso e meditativo é que irá propiciar o abrigo da voz nas profundezas do ser. A voz esquecida que, ao ser tocada, emerge da memória e a atualiza. Disposição desveladora que se inaugura, a partir do ser silente, quando soa a voz do homem, carregada de sentido.

O pensador e escritor Gilvan Fogel também contribui para a discussão sobre o silêncio, pensando-a a partir do poder de criação no homem. Fogel coloca que "um homem de silêncio é um homem de ocupação, de tarefa própria" (FOGEL, 1996, p. 41). Este homem, no dizer do pensador, tem em sua ocupação uma íntima relação com o seu destino e à sua solidão. Esse ato inadiável de se ocupar é o lugar da liberdade de uma busca por algo através de uma escuta apropriada e apropriadora. Segundo Fogel, "escutar quer dizer: ser e estar disposto, segundo o modo de ser da própria coisa –

afinado, afeiçoado com ela. Ainda: ser e estar numa disposição de acolhimento do ritmo, do pulso, da cadência, das modulações e reverberações da coisa" (FOGEL, 1996, p. 43). Este modo intransferível de estar com a coisa que é buscada no agir faz com que haja uma total sintonia com ela, evidenciando, assim, uma postura íntegra nesse procedimento. Fogel fala desse agir como um "poder-ser que emerge e se instaura" (FOGEL, 1996, p. 45) no tempo. Uma possibilidade que se dá, a partir da experiência do agora, iluminada por um fazer que, ao se manifestar em sendo feito, se integra ao tempo que é unicamente o tempo de ser. O tempo, "nome da cadência ou do ritmo do movimento da ação de poder-ser" (FOGEL, 1996, p. 46) provém do instante que, sendo instante dado, desde então, já não é o mesmo, e assim sucessivamente. No coração do mundo, o movimento silencioso do tempo se faz ritmo na pulsação dos viventes.

Nas palavras de Fogel, "o tempo é a tessitura da repetição alterante, diversificante, de instante sobre instante" (FOGEL, 1996, p. 46). Assim, a vida, em seu irradiar de instantes que se sucedem, toma para si o seu pulso rítmico. De acordo com o seu silêncio e o seu destino, ao se libertar em sua tarefa radical, o homem se faz e se refaz no tempo certo de um agora vital. Assim, o tempo é levado pelo instante ao se encarregar dele. Fogel não hesita em chamar esta atitude indispensável de se ocupar do que é mais próprio de inútil e desinteressada, "uma vez que ela não tem a sua força geratriz ou o seu sentido fora do próprio movimento, fora da própria ação" (FOGEL, 1996, p. 47). A ação é, portanto, em si e por si mesma. Não adia nem almeja retorno ou recompensa futura, contém no âmago de sua manifestação o início, o meio e o fim. "Da alegria do seu fazer nasce e renasce a disposição e o apetite de fazer" (FOGEL, 1996, p. 47). O homem, ao decidir e optar pelo desempenhar-se criativo, estará disposto ao encontro do seu próprio ser no tempo, isto é, ao seu próprio destino. Em outras palavras, estará fazendo e perfazendo a sua própria história, moldando-a com a sua disposição de se suceder livremente no tempo, de acordo com suas escolhas. Para Fogel, o homem que não opera suas realizações na conciliação de

uma ação necessária e inútil, tal homem não tem começo, não tem fundação ou fincamento vital. Por isto mesmo, também não tem fim – fim como meta e desfecho, como balanço na linha do abismo, que é o limiar do possível deixar de ser. Tal homem, na verdade, nem vive nem morre (FOGEL, 1996, p. 48).

Para Fogel, a vigência do silêncio se confunde com este modo de ser que é atravessado por uma ação absolutamente indispensável. Nesse sentido, o silêncio no homem "se faz como escuta, quer dizer, como abandono atento, como entrega cuidadosa" (FOGEL, 1996, p. 51) a tudo que envolve e orienta o seu agir criativo.

Fogel atenta para o fato de que os rumores externos, mesmo que ensurdecidores, não constituem obstáculo para o homem de silêncio, o homem que, através de sua tarefa, constrói o seu destino. O que pode desorientá-lo é a disritmia de sua própria revolta ou o seu aborrecimento em não acatar os seus próprios limites. A sanha, ao obstruir o silêncio recôndito e a possibilidade de o homem poder realizar-se, a partir daí, se converte em uma ira desmesurada e num tédio revestido de melancolia. Tais estados de espírito são capazes de apagar definitivamente sua serenidade acolhedora e lançá-lo no "alheamento infernal da inexistência da ação própria e necessária" (FOGEL, 1996, p. 54).

O homem de silêncio, pleno em sua ocupação, é, desse modo, como o alquimista que Alberto, o Grande, sugeriu: "paciente, perseverante e assíduo até o fim" (apud FLAMEL, 1973, p. 17). Precisa estar curado, isto é, com seu coração limpo, isento do peso das enfermidades, para que, nele, possa pulsar a força sutil de sua vitalidade criadora. Só assim o ritmo de suas realizações se converterá em uma travessia – palavra evocada, aqui, em um sentido consoante com as questões pertinentes na obra de Guimarães Rosa – e o tempo de sua vida se tornará um aliado em seu imprescindível e inadiável operar, mesmo que essencialmente inútil.

PESSOA, A. V. The Alchemy of Silence. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 1, n. 2, p. 39 - 43, 2009.

## Referências

CARNEIRO LEÃO, E. *Aprendendo a pensar* II. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1992.

FLAMEL, N. *O livro das figuras hieroglíficas*. Rio de Janeiro: Editora Três, 1973.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2003.

LORENZ, G. Diálogo com Guimarães Rosa In: COUTINHO, A. Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Instituto Nacional do Livro, 1983.

ROSA, J. G. Noites do Sertão. In:\_\_\_\_. *Corpo de baile*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

RUIN, H.; FOGEL, G.; SCHUBACK, M. S. C.: *Por uma fenomenologia do silêncio*. Rio de Janeiro, RJ: IFCS-UFRJ/ Sette Letras, 1996.

WISNIK, J. M. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

# A ONÇA MALHADA E O CALEIDOSCÓPIO EM MOVIMENTO

Anna Paula Soares Lemos\*

## Resumo

Recado. Palavra que pressupõe continuidade, o “não deixe que se acabe”. Quem recebe um recado fica com a responsabilidade de passá-lo adiante. De jogá-lo no mundo, já com tons e enfoques de sua própria interpretação. A cultura oral, os repentes, os folhetos, as histórias populares, são do âmbito do recado. A partir dessa imagem do que acontece na cultura oral popular nordestina - esta do recorte de influência de Ariano Suassuna -, este ensaio comenta a busca de um conceito de cultura erudita nacional e identidade popular feita pelo autor.

## Palavras-chave

Ariano Suassuna; Cultura; Identidade; Oralidade; Popular; Poesia.

## Abstract

Message. A word implying continuity, bearing a trace of “do not allow it to end.” Those who receive a message hold the responsibility of passing it on to the world, but with the tones of one’s own interpretation. Oral culture, pamphlet literature, and popular stories belong to the message level. From this image of northeastern popular oral culture – a clipping influenced by Ariano Suassuna –, this essay comments Suassuna’s rummage for a concept of both scholarly national culture and popular identity.

## Keywords

Ariano Suassuna; Culture; Identity; Orality; Popular; Poetry.

---

\* Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRJ. E-mail: annapaulalemos@gmail.com

[...] na Arte, a gente tem que ajeitar um pouco a realidade que, de outra forma, não caberia bem nas métricas da Poesia.

*Romance da Pedra do Reino,*  
Ariano Suassuna

Certa vez, Ariano Suassuna foi entrevistado por um crítico de jornal, quando apresentou pela primeira vez sua peça *O Auto da Compadecida*. Diz-se que o crítico perguntou-lhe: Como foi que o senhor teve a ideia do cachorro que guarda dinheiro para o próprio enterro? Ele respondeu: tirei de um folheto. O crítico, então, continuou: Como foi que o senhor teve a ideia do gato que “descome” dinheiro? Ariano respondeu: tirei de um folheto também. O crítico, impaciente, disse então: Ora, danou-se, o que dessa história foi você que escreveu? Ariano respondeu então: Eu escrevi foi a peça! Bráulio Tavares (2004), jornalista e poeta, responsável por passar para o papel as peripécias de *Tonheta* – brincante e bufão - criado pelo músico Antonio Nóbrega, ex-integrante do grupo musical Quinteto Armorial, criado por Ariano Suassuna, é quem nos conta essa história na edição comemorativa dos 50 anos de *O Auto da Compadecida*.

O próprio Suassuna já contou esse episódio do auto de maneiras diferentes, mas a essência, garante Bráulio, está aí. Quem conta um conto aumenta um ponto e até inventa outros tantos. Isso porque a cultura oral é, mais do que um conto, um recado. Os repentes, os folhetos e as histórias populares são do âmbito do recado. Não à toa, Guimarães Rosa conta em *Corpo de Baile* o conto “Recado do Morro” – que não é nem mensagem, nem ordem, nem conto, é recado. Palavra que pressupõe continuidade, que pressupõe o “não deixe que se acabe”. Quem recebe um recado fica com a responsabilidade de passá-lo adiante, de jogá-lo no mundo. E o faz com suas próprias palavras, já com tons e enfoques de sua própria interpretação. É por isso que, diz Suassuna, na cultura oral popular, “não há dessas formalidades e constrangimentos – denúncias de plágio e etc. - que se vê na cultura erudita”. É comum que um repentista, um cordelista ou um contador retire um da obra do outro, sem a menor cerimônia, partes de histórias que reconta em suas próprias. Mas há, sim, a obrigação de enriquecer a herança, de incorporar novas histórias, de fazer crescer essa cultura: somando e multiplicando alma, e não subtraindo, tirando sua força. A partir dessa imagem do que acontece na cultura oral popular nordestina - esta, do recorte de influência de Suassuna -, este ensaio, num âmbito mais amplo, comenta a busca de um conceito de cultura erudita nacional e identidade popular feita pelo autor.

Em entrevista ao repórter Cassiano E. Machado, do jornal Folha de São Paulo, Ariano Suassuna diz o seguinte:

Euclides da Cunha diz, em *Os sertões*, que, teoricamente, o brasileiro seria pardo. Silvio Romero faz referência ao moreno. Quando fiz minha tese universitária de livre-docência, escrevi *A onça castanha e a ilha Brasil*. A onça castanha seria o povo brasileiro. Mas, depois, eu vi que essa visão do castanho era uma visão inconscientemente racista. Racista em Euclides, em Romero e até em mim. Eu achava que neste sonho do pardo, moreno ou castanho estava o desejo inconsciente de apagar a mancha negra da cultura brasileira. Então troquei a onça castanha pela malhada (MACHADO, 2005, cad. E, p. 2).

As imagens morena, parda e castanha de Silvio Romero, Euclides da Cunha e Suassuna, respectivamente – que, neste caso, estão vinculados às questões de raça e identidade nacional –, aproximam-se do conceito de transculturação do teórico polonês Malinowski (1957) no caso da cultura como um todo. Segundo ele, transculturação é um processo no qual ambas as partes da equação são modificadas. Um processo no qual emerge uma nova realidade, que não é uma aglomeração mecânica de caracteres, nem sequer um mosaico, mas um fenômeno novo, original e independente.

Quando Suassuna, hoje, resolve defender o termo “malhada” – que reúne as cores e lhes dá espaço, sem misturá-las, e, sim, encaixa umas nas outras harmoniosamente –, defende um mosaico para além das questões de raça. Amplia a imagem para o

âmbito da cultura e da identidade. E expõe, através dessa imagem, uma diversidade de olhares, culturas e influências que coexistem, tendo voz e força em si mesmas, e que, ao mesmo tempo, formam (constroem) essa identidade nacional em que ele acredita.

Para o teórico Renato Ortiz (1994), o que caracteriza a memória nacional é, precisamente, o fato de ela não ser propriedade particularizada de nenhum grupo social. Ela se define como um universal que se impõe a todos os grupos, por isso não pode se manifestar imediatamente enquanto vivência. Segundo Ortiz, identidade nacional é uma entidade abstrata e, como tal, não pode ser apreendida em sua essência. Ela não se situa junto à concretude do presente, mas se desvenda enquanto virtualidade, isto é, como projeto que se vincula às formas sociais que a sustentam. A manifestação popular é, por sua vez, múltipla e heterogênea e se opõe, vale notar, mesmo que parecendo lógico, à cultura de massa, que se caracteriza pela busca da homogeneização das manifestações.

Memória nacional e identidade nacional são questões, então, que dissolvem a heterogeneidade da cultura popular na univocidade do discurso ideológico. A identidade se estrutura na interseção entre o nacional e o popular, tendo como suporte real a sociedade global como um todo. Podemos dizer, então, baseados nesse discurso, que a busca de uma "identidade brasileira" ou de uma "memória brasileira", que seja em essência verdadeira, pode ser – discordando de Suassuna nesse ponto – um falso problema.

Flora Sussekind (1990), quando trata das questões de origem e essência cultural, tomando por base os narradores de ficção brasileira do século XIX (1830-1840), diz que estes já se caracterizam pela obsessão da origem, da fundação de uma literatura nacional, de uma cor local. Para isto, travestem-se de viajante naturalista, de pintor de paisagem ou de observadores que olham fixamente. Porém esse narrador, assim, fará o possível para apagar o conflito e as contradições da sociedade na qual se insere.

Mas esses conflitos e contradições não podem ser apagados e são eles que fazem com que as questões de origem e essência nacionais sejam conceitos em constante movimento, e não questões estáticas. Então, para mais além do mosaico ou da onça malhada, é possível defender a imagem do caleidoscópio. Isso porque, se mosaico e onça malhada, por um lado, explicitam cada parte que constitui a sua imagem, por outro, estagnam as mesmas que, ainda que fortes em suas próprias vozes, estão engessadas, paradas, sem movimento, como que em conceitos pré-estabelecidos de raízes e puras identidades que não mudam de posição em função do contexto histórico. Coisa que, tomando como base questões levantadas por Theodor Adorno em *Mínima Moralia* (1993), não é possível. Adorno defende que são verdadeiros os pensamentos que não compreendem a si próprios. Isso porque todo pensamento que pressuponha ter encontrado a "verdade" é falso, porque estagnado. Porque não compreende a tensão entre conceito e coisa. Como se essa relação fosse pacífica. E não é. As coisas mudam no tempo e no espaço e desafiam o conceito a compreendê-las novamente. Nova mudança, novo desafio, tensão cíclica do pensamento. O que remete, claramente, aos pequenos pedaços que constituem um caleidoscópio. Cores e formas que se movimentam em função de qualquer impulso externo. E que, diante do olhar que observa essa mudança, vai constituindo novas formas e interpretações.

Logo, concordando em parte com Ortiz, o que se coloca como fundamental, é reconhecer quem é o artífice desta identidade e desta memória que se querem nacionais? E, nesse sentido, o intelectual Ariano Suassuna é um mediador dessa identidade. É quem está fazendo a ponte particular-universal. Temos, pois, o conceito de intelectual que não se restringe àquele graduado, pós-graduado, diplomado. O intelectual, aqui, abrange todo aquele que observa, todo aquele que pensa sobre o que observa ou o interpreta. Nesse sentido, os olhares e as tensões vêm de todos os lados.

Então, o processo de construção de uma "identidade nacional" se fundamenta numa interpretação. E é preciso saber a que forças e poderes essa interpretação serve? A análise de um discurso é a percepção do olhar de quem escreve + o contexto observado + o contexto de quem observa. Tensão constante, não custa repetir.

Ariano Suassuna procura interpretar, se inspirar e, se é permitido dizer, mediar essa cultura popular sem servir (cegamente) aos poderes da cultura de massa, mas utilizando as mídias que fortalecem essa própria cultura de massa de uma forma antropofágica (aproveitando o que lhe é útil, descartando, ignorando e criticando o que lhe parece abusivo e prejudicial à cultura popular que lhe inspira). Desvincula, ou tenta desvincular a sua interpretação, o seu olhar dessa manifestação popular, do olhar exótico (fora de ótica) e excêntrico (fora do centro a que pertence).

Mesmo não sendo ele um pertencente inato a esta mesma cultura, tenta, a partir dessas manifestações populares específicas, perceber (ou destacar) questões universais tais como arte, poesia, alma, dialética do bem e do mal, poder, etc. Na mesma entrevista à Folha de São Paulo, ele se descreve como o Rei, o profeta, o poeta e o palhaço. Assim:

A alma humana divide-se no hemisfério rei e no hemisfério palhaço. O que há de trágico é ligado ao primeiro, e o que há de cômico, ao segundo. O hemisfério rei se complementa com o hemisfério profeta. O hemisfério poeta com o palhaço. No meu entender o ser humano tem duas saídas para enfrentar o trágico da existência: o sonho e o riso. Quaderna, o narrador de *A Pedra do Reino*, chama de galope dos sonhos e o riso a cavalo (MACHADO, 2005, cad. E, p. 2).

Suassuna se diz narrador de um “realismo transfigurado”, que, por suas características, que podem ser identificadas a seguir, no fragmento de *A Pedra do Reino*, se distancia do puro naturalismo e do regionalismo de sua maior influência, Euclides da Cunha:

os Cantadores construíam também, com palavras e golpes de versos, Castelos para eles próprios [...] coroando-se Reis, [...] os outros Cantadores, nos desafios, tinham obrigação de assediar, tentando destruí-los palmo a palmo, à força de audácia e de fogo poético (...). Era me tornando Cantador que eu poderia reerguer, na Pedra do Verso, o Castelo do meu Reino, reinstalando os Quadernas no Trono do Brasil, sem arriscar a garganta e sem me meter em cavalarias, para as quais não tinha nem tempo nem disposição, montando mal como monto e atirando pior ainda! [...] Poesia, única coisa que, ao mesmo tempo, poderia me tornar Rei sem risco e exaltar minha existência de Decifrador (SUASSUNA, 2004, p. 106 - 107).

Um decifrador. Ao se definir como um decifrador, Suassuna entende – e aqui é possível perceber seu encontro com Roland Barthes – que os espaços bastardos, então desdenhados, os interstícios, as frestas e as margens são locais reveladores. E que é função da poesia deslocar, decifrar, transfigurar essas realidades.

Sem a menor cerimônia, como se faz na cultura oral popular, recorto, para Suassuna, o que destaca Eduardo Portella para Barthes em seu ensaio “Roland Barthes, e depois”:

Deslocar-se [e em Suassuna transfigurar-se], não por mera inconstância ou pura incoerência, corresponde a recusar o tempo todo a implantação de outras centralidades, [...] o sujeito terá [constantemente] de renascer e é preciso levar adiante a tarefa [cíclica] da reconstrução (PORTELLA, 1995, p. 158 – colchetes nossos).

LEMOS, A. P. S. The Spotted Jaguar and the Moving Kaleidoscope. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 1, n. 2, p. 45 - 49, 2009.

## Referências

ADORNO, T. W. *Minima moralia*. Trad. Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1993.

CANEVACCI, M. Arte, Antropologia e polifonia. *Terceira Margem* - Revista da Pós-Graduação em Letras da UFRJ, Rio de Janeiro: UFRJ, n. 3, p. 122 - 135, 1995.

MACHADO, C. E. “Ano” Suassuna tem volta de marcos e promessa de novo. (Entrevista

com Ariano Suassuna). Folha de São Paulo, São Paulo, Folha da Manhã, 05/ mar./ 2005, cad. E, p. 2.

MALINOWSKI, B. *El proceso de aculturación*. México-DF: Universidad Nacional de México, 1957.

ORTIZ, R. Estado, cultura popular e identidade nacional. In: \_\_\_\_\_. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 127 - 142.

PORTELLA, E. Roland Barthes, e depois. *Terceira Margem* - Revista da Pós-Graduação em Letras da UFRJ, Rio de Janeiro: UFRJ, n. 3, p. 157 - 169, 1995.

SCHWARTZ, R. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

\_\_\_\_\_. *Que horas são?* São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

SUASSUNA, A. *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. 5 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

SUSSEKIND, F. *O Brasil não é longe daqui: O narrador, a viagem*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

TAVARES, B. Tradição popular e recriação no 'Auto da Compadecida'. In: SUASSUNA, A. *Auto da Compadecida*. 35. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2005. p. 191.

# TÃO VAGO COMO SE FOSSE NADA

Fernando Oliveira Mendes\*

## Resumo

O presente artigo propõe um diálogo entre as novelas "O marinho", de Caio Fernando Abreu, e *Água viva*, de Clarice Lispector.

## Palavras-Chave

Literatura Brasileira do século XX;  
Narrador; Novela.

## Abstract

The present work proposes a dialogue between the novellas "O marinho", by Caio Fernando Abreu, and *Água viva*, by Clarice Lispector.

## Keywords

Twentieth Century Brazilian Literature;  
Narrator; Novella.

---

\* Faculdade de Tecnologia de Mococa - FATEC - 13736-260 - Mococa - SP - Brasil. E-mail: fomendes@bol.com.br

Em 1991, quando lançou *Triângulo das águas*, Caio Fernando Abreu escreveu um prefácio onde trata de "O marinheiro", uma das três novelas que integram o seu livro:

Embora intimista, embaçado e denso, onírico demais, tenho a impressão de que o narrador expressa com clareza suficiente a sua confusão. Se é que isso é possível... Mas, confesso, também me encanta nele a homenagem a um de meus escritores mais amados – o também astrólogo (sob o heterônimo de Raphael Baldaya) Fernando Pessoa. Ressuscitei "O marinheiro" de seu poema dramático homônimo, e me atrevi a concentrar suas três veladoras na figura de meu narrador (ABREU, 1991, p. 12).

Em ambos os autores o marinheiro simboliza "uma espécie de elo entre dois mundos. [...] Na obra pessoana, [...] dá vazão a uma discussão que tem como tema a cisão entre sonho e realidade<sup>1</sup>. [...] Na obra de Caio Fernando Abreu, [...] é o responsável por uma espécie de rito de passagem" (ALÓS, 2002, p. 34).

Mesmo que Abreu tenha declarado dialogar com a célebre peça teatral de Pessoa, sabemos que um texto literário não estabelece relações intertextuais exclusivamente com outro texto, mas com diversos deles. Inúmeras dessas ligações são estabelecidas, escapando, algumas delas, do conhecimento do autor e, também, do leitor. Está além de nossa capacidade identificar todas elas. Conforme alertou Ricardo Reis, outro heterônimo pessoano:

Vivem em nós inúmeros;  
Se penso ou sinto, ignoro  
Quem é que pensa ou sente.  
Sou somente o lugar  
Onde se sente ou pensa (REIS, 1972, p. 291).

Em *Triângulo das águas*, Abreu afirmou ter prestado várias homenagens por meio de epígrafes, dedicatórias e citações propriamente ditas, no corpo de seu texto. Ao final do volume há um índice remissivo que instiga o leitor a encontrar os autores citados por Abreu no decorrer do livro. Neste inventário figura o nome de Clarice Lispector, ocorrência que nos dá respaldo para, neste estudo, compararmos os narradores das novelas "O marinheiro", de Abreu, e *Água viva*, de Lispector. O intimismo, a busca da revelação de si mesmo, a poeticidade da prosa, a recorrência do elemento água e, posteriormente, do elemento fogo, nos permitem concluir que a novela de Abreu não se limita ao diálogo com o drama estático de Pessoa. Afinal "a comparação não é um fim em si mesma mas apenas um instrumento de trabalho, um recurso para colocar em relação, uma forma de ver mais objetivamente pelo contraste, pelo confronto de elementos não necessariamente similares e, por vezes mesmo, díspares" (CARVALHAL, 1991, p. 11).

"O marinheiro" de Abreu retrata os efeitos do total isolamento na personalidade de um homem. Ele se fecha numa casa, rasga seus documentos e não possui espelho para lhe devolver a própria imagem. Consequentemente esquece seu nome, sua idade, suas feições, impossibilitando o estabelecimento de uma distinção entre sua intimidade e o ambiente que o circunda.

A casa é um pequeno sobrado com poucas vidraças, numa ruazinha toda feita de sobrados pequenos apertados entre outros sobrados pequenos, portanto, não há muitas vidraças, já que os dois lados estão inteiramente comprimidos entre duas outras casas. As vidraças da frente, na parte de baixo apenas uma janela e uma porta, dessas com um retângulo vertical de vidro, para que se possa ver o rosto de quem chega, antes de abri-la, estavam completamente pintadas. [...] Como já disse, pouco saio, uma certa renda sobre alguns imóveis deixados por meus pais me permite passar aqui dias inteiros, fazendo coisas com as mãos. [...] mais de uma vez surpreendi os vizinhos olhando aqui para dentro, as luzes apagadas, esperando descobrir qualquer coisa na minha vida que eles não compreendem.  
Não sei quem são os vizinhos. Vejo alguns rapazes, algumas moças, mas tantos e

---

1 A literatura do professor universitário e escritor Antonio Tabucchi, responsável pelas primeiras traduções da obra de Fernando Pessoa para o italiano, igualmente situa-se no tênue limite entre o onírico e o vivido.

sempre tão diferentes — na verdade não sei se diferentes ou os mesmos, apenas não presto muita atenção neles cada vez que os vejo, porque não me interessam. Como suponha que eu também não interessaria a eles. As cidades grandes como esta têm dessas coisas — você não precisa simular interesse algum pelas pessoas em volta, elas não exigem mais que um bom-dia, boa-tarde, boa-noite, às vezes nem isso, silêncio nas horas em que se costuma fazer silêncio, ruído nas horas em que usualmente se faz ruído. Não faço ruídos nem mesmo nessas horas: eliminei máquinas, televisões, rádios [...] Talvez seja essa ausência de ruídos que os interessa, os vizinhos, ou quem sabe os intriga a muralha de vidros coloridos interposta entre o de-dentro de minha casa e o de-fora dela, não sei. Rindo um pouco comigo mesmo, porque a pintura do segundo vidro na janela do quarto dificultaria ainda mais a observação da minha vida, eu me preparava para começar o trabalho quando alguma coisa no segundo quarto me chamou (ABREU, 1991, p. 71 - 74).

O protagonista de "O marinheiro" é, inicialmente, apresentado como alguém que rompeu com o mundo exterior, restringindo-se ao espaço doméstico. Nesse espaço fechado, ele torna indistintas e/ou reversíveis as fronteiras entre o seu eu e a casa que habita, marcada, entretanto, por um quarto vazio que indica uma perda afetiva. Em *A poética do espaço*, Gaston Bachelard nos informa que a personagem é "sucessivamente condensação que se dispersa explodindo e dispersão que reflui para o centro. O exterior e o interior são íntimos; estão sempre prontos a inverter-se, a trocar sua hostilidade" (BACHELARD, 1993, p. 221).

A situação dramática inicial do texto de Abreu se modifica quando o protagonista, que é também o narrador da novela, recebe a visita de um marinheiro. Extasiado ante tal acontecimento, ele precisa, apesar das dificuldades, compartilhar sua experiência, "como se narrar fosse uma catarse psicoterápica, um jorro purificador, mais que uma necessidade de purificação" (PELLEGRINI, 1993, p. 58):

Paro um pouco, agora. Fiquei exausto tentando dizer sem conseguir. Não sei se me estendo demasiado assim, mas é desse jeito que tudo surge, com enorme esforço para brotar, e brotando turvo, emaranhado, confuso. Contar é desemaranhar aos poucos, como quem retira um feto de entre vísceras e placentas, lavando-o depois do sangue, das secreções, para que se torne preciso, definido, inconfundível como uma pequena pessoa. O que conto agora é uma pequena pessoa, tentando nascer (ABREU, 1991, p. 79).

O pequeno livro de Lispector é fiel ao simbolismo que seu nome encerra. Vago como aparenta ser a *Água viva* em sua translucidez, mas, também, capaz de nutrir ardentes debates sobre a condição humana. *Água viva* é um livro-limite, que embora aparente, numa primeira impressão, ser disforme e inconcluso, acaba por mostrar-se como um esboço da perfeição. Trata-se de um texto fragmentado, onde encontramos um fugaz enredo, que logo se dispersa em meio aos deslocamentos de "câmera" produzidos pelo narrador.

Não ter nada para contar é, com efeito, o leitmotiv de *Água viva*, texto que constitui a formulação mais complexa do ato de narrar porque pretende mostrar uma consciência no mesmo instante de produzir a narração. Metáfora delirante de metáforas, musicalização de conteúdos intangíveis, seu projeto não é registrar fatos que ocorreram – uma carta recebida, a agonia de uma mulher, o parto de uma gata. Na realidade, os fatos permanecem flutuantes e ilhados, como simples mini relatos em meio a uma imensa treva que os engolfa (RUSSOTTO, 1989, p. 87)<sup>2</sup>.

*Água viva* é uma narrativa que tem como tema a representação do mundo por meio da literatura, questionando a relação da própria literatura com a realidade. A falta de controle do narrador sobre o processo criador é tamanha, que ele chega a dizer que escreve ao correr das palavras, demonstrando que Lispector faz uso da técnica do fluxo

---

2 No tener nada que contar es, en afecto, el leitmotiv de *Água Viva*, texto que constituye la formulación más compleja del acto de narrar, porque pretende mostrar una conciencia en el mismo instante de producir la narración. Metáfora delirante de metáforas, musicalización de contenidos inasibles, su proyecto no es registrar hechos que ocurrieron – una carta recibida, la agonia de una mujer, el parto de una gata. En realidad, los hechos quedan flotan y aislados, como simples mini relatos en medio de una inmensa tiniebla que los engulle (RUSSOTTO, 1989, p. 87 – tradução nossa).

de consciência em sua contundente novela:

Entende-me: escrevo-te uma onomatopéia, convulsão da linguagem. Transmito-te não uma história mas apenas palavras que vivem do som. Digo-te assim: "Tronco luxurioso".

E banho-me nele. Ele está ligado à raiz que penetra em nós na terra. Tudo o que te escrevo é tenso. Uso palavras soltas que são em si mesmas um dardo livre: "selvagens, bárbaros, nobres decadentes e marginais". Isto te diz alguma coisa? A mim fala (LISPECTOR, 1980, p. 27).

O uso da técnica do fluxo de consciência pode ser constatado no instante em que o narrador afirma não estar transmitindo uma estória, apenas palavras soltas, que podem não fazer sentido para o leitor, mas que, para ele, narrador, significam algo. Bastante adequada ao tipo de literatura existencialista praticado pela escritora, a técnica do fluxo de consciência permite que questionamentos e dúvidas fluam sem uma ordem rígida de encadeamento lógico entre uma parte e outra.

A literatura do fluxo de consciência é experiência mental e espiritual – tanto seu 'quê' quanto seu 'como'. O 'quê' inclui as categorias de experiências mentais: sensações, lembranças, imaginações, concepções e intuições. O 'como' inclui as simbolizações, os sentimentos e os processos de associação. Muitas vezes é impossível distinguir o 'quê' do 'como'. A memória, por exemplo, faz parte do conteúdo mental ou será um processo mental? É claro que tão tênues distinções não dizem respeito aos romancistas como tais. Seu objetivo, quando estão escrevendo fluxo de consciência, consiste em ampliar a arte da ficção descrevendo os estados interiores de seus personagens (HUMPHREY, 1976, p. 7).

A novela *Água viva* narra as oscilações internas vivenciadas pelo narrador, tratando de conteúdos impalpáveis, como a captura do volátil instante presente – "estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais" (LISPECTOR, 1980, p. 9) –, a definição da impessoalidade, valendo-se do pronome neutro "it" vindo da língua inglesa – "há também o mistério do impessoal que é o 'it': eu tenho o impessoal dentro de mim e não é corrupto e apodrecível pelo pessoal que às vezes me encharca" (LISPECTOR, 1980, p. 30) –, e o tênue limite existente entre o humano e o animal: "todos os seres vivos, que não o homem, são um escândalo de maravilhamento: fomos modelados e sobrou muita matéria-prima – it – e formaram-se os bichos" (LISPECTOR, 1980, p. 56). Tais afirmações nos permitem concluir que "Lispector, sendo escritora, interessa-se pelo mundo concreto das palavras, já que elas são a matéria que possibilita a recriação das coisas" (DINIS, 2003, p. 56). Palavras, estas, que, tão logo são registradas por meio da escrita, deixam de pertencer ao narrador. Elas constituem um caminho que não existia antes e nem continuará existindo depois: é o instante presente buscado insistentemente pelo narrador.

Outra vez mais percebemos que na literatura praticada por Lispector

não há matéria privilegiada para o narrador: galinha ou ovo, olhar de fera, moça nordestina ou raiz de árvore, tudo pode entrar na substância impura da ficção. Ela é a história que se desdobra em histórias, comentário reflexivo, visão indagadora ou meditação visual detida nas coisas, tentando captar-lhes o modo de ser para inscrevê-las na matéria fugidia da palavra escrita, e tornando-se um jogo de linguagem praticado com a seriedade de uma especulação intelectual (NUNES, 1981, p. 37 - 38).

Nas suas buscas por significação, o narrador de *Água viva* encarrega-se de explicar a designação "ficção", usada para rotular a novela: "Este não é um bom livro porque não é assim que se escreve. O que escrevo é um novo clímax? Meus dias são um só clímax: vivo à beira" (LISPECTOR, 1980, p.12). E, adiante acrescenta: "inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais" (LISPECTOR, 1980, p.13). Sobre a relação de Lispector com os gêneros literários, Abreu, assíduo leitor da escritora, afirmou que Lispector "foi rompendo com todos os gêneros. Não era mais prosa, não era mais poesia, não era mais ficção. Foi viajando no

que ela tinha vontade de fazer” (ABREU, 1995, p. 07 - 08). Lispector não se enquadrava nos limites dos gêneros literários por pertencer, simultaneamente, a todos eles. Abreu enfrentou problemas semelhantes quando classificou como “noturnos” as três novelas do livro *Triângulo das águas*. Embora tenha causado estranheza nos críticos, Abreu pensava tratar-se uma classificação perfeitamente adequada para histórias que começam no período noturno e se encerram ao amanhecer do dia seguinte. O termo “noturno” foi emprestado da música clássica, onde designa um tipo de composição para piano solo, romântica e sonhadora, cultivada principalmente no século XIX, bastante explorado pelo compositor polonês Fryderyk Chopin, autor de 21 noturnos<sup>3</sup>.

A pedido do jornal *Folha de S. Paulo*, Abreu escreveu “um texto superesclarecedor de seus livros do ponto de vista da astrologia e assinou como ‘Lupe Garrido, formada em Letras e Psicologia pela USP, e em Astrologia pela British Faculty of Astrological Studies’” (DIP, 2009, p. 217). O artigo alerta para o fato de “O marinheiro”, assim como as duas outras novelas de *Triângulo das águas*, ser “propositalmente escrito numa linguagem vertiginosa, excessiva como um jorro de água” (GARRIDO, 1985, p. 05). Outros críticos afirmam que esta mesma linguagem aparentemente descuidada encontra eco no romance inicial de Lispector, *Perto do coração selvagem*, que dá a impressão de adotar uma prosa livre, mas possui uma elaborada estruturação formal. Uma suposta espontaneidade também caracteriza *Água viva*. Apesar de aparentar ter sido escrito num impulso só, o texto passou por uma cuidadosa elaboração. Lispector escreveu-o em pequenos papéis, que foi guardando até sentir que o livro estava terminado. Então encarregou Olga Borelli, sua amiga e secretária, de ordená-los para publicação, devido ao desânimo despertado por tarefa tão minuciosa. Não se trata do único livro que contou com a ajuda da amiga, conforme nos informa a própria: “estruturei três livros de Clarice: *A hora da estrela*, *Um sopro de vida*, *A bela e a fera*; deste dois contos: *A bela e a fera ou a ferida grande demais* e *Um dia a menos*” (BORELLI, 1987, p. 08). *Água viva* contava, na ocasião de sua primeira versão, com mais de duzentas páginas, que foram reduzidas a menos de cem a conselho dos primeiros leitores a que Lispector submeteu o texto. Como outros escritos de Lispector, *Água viva* é produto de trabalho paciente, “regulado pela articulação sutil, quase um bordado, entre a repetição e a dissonância” (HELENA, 1993, p. 247). Em contraponto a tal procedimento, Abreu declarou que deixou jorrar as palavras ao escrever as três novelas reunidas sob o título *Triângulo das águas*, preocupando-se bem menos do que Lispector com a lapidação dos textos. Entretanto, conforme veremos adiante, sua fala não condiz com a realidade.

Em *Água viva*, o narrador tem consciência da poeticidade do texto: “Entende-me: escrevo-te uma onomatopeia, convulsão da linguagem. Transmito-te não uma história mas apenas palavras que vivem do som” (LISPECTOR, 1980, p. 27). A autora “opera uma volta à natureza primeira das palavras, em sua prosa poética, buscando nesse movimento inverso não a fossilização da linguagem, mas a pluralidade de seus significados, já esquecidos” (KADOTTA, 1997, p. 35). A adoção de tal posicionamento pode ser verificada numa carta dirigida a uma jovem leitora, onde Lispector aconselha: “se você vier a ser escritora, procure escrever em prosa, até mesmo prosa poética, porque ninguém edita comercialmente livro de poesias” (LISPECTOR, 2002, p. 307).

Embora afirme não ter lapidado seu texto, em “O marinheiro”, Abreu também faz uso da prosa poética, produzindo passagens de inspirado trabalho com aliterações e recorrências:

De um espaço aberto como o convés de um navio eu podia ver na linha do horizonte, atrás de outro navio seminaufragado entre rochas de coral vermelho, uma ilha pedregosa com uma baía de areias tão claras que brilhavam na luz do sol. Havia sol também, descobri enquanto avançava, não só porque as areias brilhavam mas porque brilhava também a água do mar, cheia de cintilações como diamantes miúdos na crista das ondas quebrando na praia da ilha. Mais além da praia percebi sobre na elevação um farol apagado, porque era dia, erguendo-se quase desafiador contra o

---

3 No artigo “O som de uma prosa”, tratamos da relação da literatura de Caio Fernando Abreu com a música. Cf. Mendes, F. O. O som de uma prosa. Suplemento Literário Minas Gerais, Belo Horizonte, Imprensa Oficial, n. 51, set. 1999, p. 32 - 35.

céu, continuei a ver, inteiramente azul, **sem** nenhuma nuvem. O ar tão limpo que pisquei, retinas machucadas pelo excesso de luz. (ABREU, 1991, p. 82 – grifos e negritos nossos)

A aliteração, um recurso não muito bem aceito em prosa, mas largamente utilizado pela poesia, pode ser constatada nos “esses” sibilantes presentes em muitas das palavras do trecho selecionado como exemplo. Quanto à recorrência, manifesta-se na constante aparição de elementos que possuem luz própria, como o sol e o farol, assim como daqueles que refletem a luz de outrem, como as areias, a água do mar e os diamantes. Vejamos um outro trecho:

Entre aqueles trapos, aquelas contas, aquelas cores, **sem nunca** ver de perto um outro rosto humano, a **não ser** numa cruzada ocasional tarde da **noite**, pelas ruas, com algum desconhecido **sem importância**, **sem encarar de frente sequer meu próprio rosto**, a tal ponto me desgostavam o humano de mim e dos outros, próximos ou distantes, e de **todos**. Dentro do **marinheiro** que vinha pela chuva havia uma coisa humana ameaçadora, **estrelada**, dobrando a **esquina**, ignorando **as luzes**, a **música**, **os movimentos** da casa **em frente** para atravessar a rua e, **detendo-se sob minha janela**, **bater à porta**.  
O cheiro de mar tornou-se mais forte quando ouvi **as primeiras batidas**. **Contra** os olhos feridos pelo ar subitamente mais salgado. **Com as duas mãos espalmadas contra** o vidro, eu **estava suspenso entre** algo que **começava a fechar-se** e algo que **terminava de abrir-se**. **As batidas continuavam**. Eu **precisava fazer alguma coisa**, talvez **descer as escadas**, **abrir a porta**, **deixar que entrasse**. Ao **fazer qualquer uma dessas coisas** teria de **aceitar** que algo **se fechara**, e **abrir a porta para que o marinheiro entrasse** seria **também permitir** que **esse outro algo terminasse de abrir-se**, **me levando para um caminho imprevisto** (ABREU, 1991, p. 81-82 – grifos e negritos nossos).

Além da aliteração, evidente nas sibilantes, linguodentais e nasais, e da recorrência, expressa nas menções a rosto, humano, cheiro de mar, batidas, fazer alguma coisa, abrir, fechar, a repetição é mobilizada para, nos planos sonoro e imagético, criar o efeito de sugestão de movimento aquoso próximo ao de uma onda, cuja função é intensificar o drama vivenciado pelo narrador protagonista, dividido entre abrir-se ao novo marinheiro que chega e assumir a perda do outro que partiu.

A busca dos narradores-personagens por suas próprias identidades também denuncia a proximidade existente entre *Água viva* e “O marinheiro”. O narrador clariciano informa que escreve por não se compreender, ele redundantemente é-se. Este mistério advindo da impessoalidade é a força motriz de *Água viva*. A jornada do narrador até o cerne de seu próprio eu originará o livro. O texto de Abreu também deixa transparecer a perda da identidade do protagonista, quando o narrador declara:

Não sei mais há quanto tempo mantenho vazio o segundo quarto. Desde que se foi, não o que chegou na tarde de sábado, mas um outro que viveu ali faz algum tempo. Também não sei quando. Para isso teria que saber também a minha própria idade, mas não posso sabê-la desde que rasguei todos os documentos e começaram esses estranhos buracos na memória, ocultando lembranças importantes para deixar emergir outras ao acaso, como cenas isoladas, sem importância alguma, mas de extraordinária nitidez (ABREU, 1991, p. 74-75).

O narrador-personagem informa não saber a própria idade, nem o tempo transcorrido desde a partida do segundo habitante da casa, que, assim como ele, não é nomeado. A posse de tal informação o auxiliaria a mensurar o tempo transcorrido desde que isolou o outro quarto da casa.

A visita transformadora é outro dado que aproxima as duas novelas. O narrador de *Lispector* anseia pelo contato com o divino:

O Deus tem que vir a mim já que não tenho ido a Ele. Que o Deus venha: por favor, mesmo que eu não mereça. Venha. Ou talvez os que menos merecem mais precisem. Sou inquieta e áspera e desesperançada. Embora amor dentro de mim eu tenha. Só que não sei usar amor. Às vezes me arranha como se fossem farpas. Se tanto amor dentro de mim recebi e no entanto continuo inquieta é porque preciso que o Deus

No texto de Abreu, após receber "O marinheiro", a personagem resolve retirar os tapumes das janelas, cuja função era ocultar a sua suposta estranheza da curiosidade dos vizinhos. A visita não deixa de possuir algo de divino, pois resultou numa transformação da personagem, conduzindo-a a um equilíbrio nas relações entre seu eu e o mundo exterior.

O gênero dos protagonistas é sutilmente informado nos dois textos. Em Abreu, percebemos que se trata de um homem, quando o narrador declara, "eu estava um pouco tonto" (ABREU, 1991, p. 92). Em Lispector isto ocorre no instante em o narrador diz sobre si mesmo: "sou inquieta e áspera e desesperançada" (LISPECTOR, 1980, p. 57).

Conforme ocorre em outros textos de Lispector, em *Água viva*, a aparição do animal ocasionará reflexões acerca da condição humana. No próprio título de *Água viva* encontram-se as paradoxais características deste animal que traz em si a transparência da água e a capacidade de queimar do fogo. "Com efeito, todas as indagações sobre o mundo e a natureza do ser, que levam a descoberta do it, partem do ponto de vista de um eu em brasa, em completa incandescência. O título *Água viva* reflete esse estado de espírito do narrador" (SEVERINO, 1989, p. 116). "O marinheiro" fundamenta-se no elemento água, a começar pelo título, além de encerrar-se com um incêndio, quando o narrador protagonista queima a casa em que habitava, lançando para fora de si toda a bagagem antiga, como se, agora, devesse dar toda atenção ao futuro. *O Dicionário de símbolos* nos fornece informações que ampliam a compreensão do simbolismo da situação dramática marcada, na novela, pelo elemento fogo: "na qualidade de elemento que queima e consome, é também símbolo da purificação e da regenerescência. Reencontre-se, pois, o aspecto positivo da destruição: nova inversão do símbolo. Todavia, a água é também purificadora e regeneradora" (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1997, p. 443).

Em ambas as novelas o narrador é do tipo autodiegético e a narração busca o efeito de simultaneidade. Os narradores de Abreu e de Lispector deixam fluir suas histórias onde, paradoxalmente, a beleza encanta e fere. A capacidade de queimar, entretanto também tem a função de purificar, como ocorre com a água, opositora do fogo entre os quatro elementos fundamentais da natureza. *Água viva* e "O marinheiro" nos arrastam pelos labirintos internos das personagens-narradoras enquanto inflamam nossos questionamentos acerca da possibilidade de narração em textos (quase) sem assunto.

## Agradecimentos

Agradeço e dedico a Matildes Demétrio dos Santos, por tudo aquilo que é desnecessário explicar.

MENDES, F. O. As Vague as if It Was Nothing. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 1, n. 2, p. 51 - 58, 2009.

## Referências

ALÓS, A. P. O eu, o outro e a ética da alteridade: um diálogo intertextual entre Fernando Pessoa e Caio Fernando Abreu. **Caligrama**, Belo Horizonte, UFMG, n. 7, 2001, p. 23 - 88.

ABREU, C. F. *Triângulo das águas*. São Paulo: Siciliano, 1991.

\_\_\_\_\_. Um biógrafo da emoção. (Entrevista concedida a Vera Aguiar, Charles Kieffer e Roberto Antunes Fleck). In: *Caio Fernando Abreu*. 2. ed. Porto Alegre: Editora da ULBRA/ IEL, 1995 (col. Autores gaúchos, n. 19), p. 03 - 08.

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Trad. de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BORELLI, O. Clarice, segundo Olga Borelli. (entrevista concedida a Arnaldo Franco Junior). **Suplemento Literário Minas Gerais**, Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 19/ dez./ 1987, p. 08 - 09.

CARVALHAL, T. F. Literatura comparada: a estratégia interdisciplinar. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Niterói, ABRALIC, n. 1, 1991, p. 09 - 21.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Carlos Sussekind (coord). Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

DINIS, N. F. Na busca da percepção perdida: caminhos merleau-pontyanos em Clarice Lispector. **Revista Letras**, Curitiba, Editora da UFPR, n. 59, jan. - jun./ 2003. p. 47 - 59.

DIP, P. *Para sempre seu*, Caio F. Rio de Janeiro: Record, 2009.

GARRIDO, L. Uma narrativa com ascendentes. Folhetim, São Paulo, **Folha de São Paulo**, 18/ ago./1985, p. 04 - 05.

HELENA, L. Clarice Lispector: um modo de narrar. **Cadernos pedagógicos e culturais**, Niterói, CEN-FUBRAE, v. 2, n. 2/3, 1993, p. 241-257.

HUMPHREY, R. *O fluxo de consciência: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros*. Trad. Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

KADOTTA, N. P. O narrar como procedimento de resgate. In: \_\_\_\_\_. *A tessitura dissimulada: o social em Clarice Lispector*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997. p. 67 - 98.

LISPECTOR, C. *Água viva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

\_\_\_\_\_. *Correspondências*. Org. Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

NUNES, B. Filosofia e literatura: a paixão de Clarice Lispector. **Almanaque**, São Paulo, Brasiliense, n. 13, 1981. p. 33 - 41.

PELLEGRINI, T. *A imagem e a letra*. A prosa brasileira contemporânea. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1993.

REIS, R. Odes de Ricardo Reis. In: PESSOA, F. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1972. p. 251 - 296.

RUSSOTTO, M. La narradora: imágenes de la transgresión en Clarice Lispector. **Remate de Males**, Campinas, IEL/UNICAMP, n. 9, 1989, p. 85 - 93.

SEVERINO, A. E. As duas versões de *Água viva*. **Remate de Males**, Campinas, IEL/ UNICAMP, n. 9, 1989, p. 115 - 118.

# A MALDIÇÃO DAS PALAVRAS E O SUJEITO DILACERADO DE MARCELO MIRISOLA

Márcio Scheel\*

## Resumo

Há uma vertente da literatura contemporânea brasileira que se articula em função de narradores em primeira pessoa que colocam em jogo a problemática do próprio gesto criador, da expressão de uma subjetividade conflitiva, cindida entre o mergulho vertiginoso em si mesma – o que implicaria em uma renúncia ao mundo e ao real, fazendo da obra sua única matéria – e a participação social, não como tomada de consciência, mas como o reconhecimento dos limites e impasses que a representação do real impõe à escritura. Nesse sentido, o presente artigo propõe uma leitura do romance *O Azul do Filho Morto* (2002), de Marcelo Mirisola, procurando situá-lo no interior da recente produção literária brasileira, bem como pensar sua narrativa a partir da complexa noção de autoria que seu romance põe em circulação, já que este produz uma intrincada imbricação entre o sujeito ficcional e a imagem empírica do próprio escritor, rompendo e confundindo os limites entre o discurso da ficção e a realidade extralinguística que ele evoca, manipula, distorce e instabiliza no processo representacional.

## Palavras-chave

Autor; Ficção; Real; Representação; Romance; Sociedade.

## Abstract

There is an area in the Brazilian Contemporary Literature which is articulated according to the first person narrator who presents the problematic of the own creational action, the expression of a conflictual subjectivity divided between the vertiginous dive into itself – what would imply in a renounce of the world and the reality, where the authors' work are their only matter – and the social participation - not as an awareness, but as the recognition of the limits and impasses which the real representation imposes on the creative writing. Therefore, this article proposes a reading on the novel *O Azul do Filho Morto* (2002) by Marcelo Mirisola, to try to situate him into the recent Brazilian literary production, as well as to reflect on his narrative the complex notion of authorship which is called into question on his novels, since they produce an intricate imbrication between the fictional subject and the empirical image of the writer himself, breaking and confusing the limits between the fictional discourse and the extralinguistic reality which is evoked, manipulated, distorted and made unstable on his representational process.

## Keywords

Author; Fiction; Novel; Real; Representation; Society.

---

\* Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas – Universidade Estadual de Londrina – UEL – 86051-990 – Cx. Postal 6001 – Londrina – PR. E-mail: marcioscheel@uol.com.br

## A contemporaneidade, a literatura e o real

No artigo intitulado "Geração 90, submissão à realidade ou guerrilha literária?" (2003), publicado na coluna "Rodapé", do caderno Ilustrada, do jornal Folha de São Paulo, Manuel da Costa Pinto comentava o encontro e a discussão estabelecida entre quatro dos mais representativos escritores brasileiros contemporâneos: Marçal Aquino, Bernardo Carvalho, Milton Hatoum e Luiz Ruffato. Entre questões relacionadas às heranças da produção literária dos anos 70, ao mercado editorial brasileiro e à validade ou não de se pensar a literatura contemporânea do país a partir de uma noção geracional, destacou-se a polêmica suscitada por Bernardo Carvalho ao afirmar que, entre outros problemas, a literatura brasileira contemporânea sofre com uma profunda submissão à realidade. Enquanto Marçal Aquino e Luiz Ruffato defendem uma criação literária que parte do real para desvelar a diferença que se assinala no interior da linguagem e do processo representacional, Milton Hatoum, na esteira de Bernardo Carvalho, sugere que essa literatura não seria mais que um requeitado das narrativas produzidas por Rubem Fonseca nos anos 70, mas sem as novidades que este propôs ao tratamento da linguagem e do discurso literário. Ao comentar a polêmica, Manuel da Costa Pinto dá o tom do debate que se estabeleceu entre os escritores ao afirmar que

ficou a impressão de que havia ali duas posturas excludentes. De um lado, Bernardo Carvalho e Milton Hatoum (autores dos romances "Nove Noites" e "Dois Irmãos", respectivamente) encarnando um tipo de criação indissociável dos "fantasmas de cada um", segundo expressão de Hatoum. No outro lado, Marçal Aquino ("Faroestes") e Luiz Ruffato ("Eles Eram Muito Cavalos"), representando um tipo de invenção que se desencadeia a partir de um confronto com o mundo ("A realidade sempre sufoca", declarou Ruffato no encontro). De um lado, portanto, literatura como expressão de um universo pessoal; de outro, uma literatura que "parte da realidade" (nas palavras de Aquino) (COSTA PINTO, 2003).

A constatação de Manuel da Costa Pinto permite pensar uma tendência da crítica, e não apenas dos escritores envolvidos no debate, em tomar a literatura a partir de uma perspectiva reducionista que opõe as narrativas de matriz subjetiva, interiorizada, àquelas que, de algum modo, tomam a realidade como instância problematizadora da representação ficcional, mesmo que, como sugere Costa Pinto, essa seja uma falsa dicotomia, já que

a literatura sempre é identidade e diferença, ou seja, parte do real e da linguagem pela qual ele se reproduz para atingir, por meio das mediações da palavra poética, uma verdade ficcional que o amplia, critica e relativiza. Tanto faz que esse "real" seja mais subjetivo ou mais objetivo, que esteja na memória familiar, nos fantasmas da infância ou na sujeira das ruas (COSTA PINTO, 2003).

Mas, ainda que falsa, essa dicotomia tem perseguido a literatura brasileira desde as tentativas de enquadrar os romances machadianos, de visada francamente psicológica, no painel do realismo literário de fins do século XIX, até as de situar algumas das narrativas excêntricas da década de 30, como *Os Ratos*, de Dyonélio Machado, ou *O amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos, tomados como romances intimistas, no interior do neorealismo e do neoregionalismo da segunda geração modernista. Num contexto literário como esse, notadamente politizado, crítico das instituições e dos modelos de pensamento e organização econômica tributários das antigas oligarquias latifundiárias, agravado pelo autoritarismo e pelas arbitrariedades políticas estadonovistas, o intimismo é condenado como um desvio do sujeito que, ao voltar-se para os dilemas e conflitos de sua própria condição interior, sub-rogaria as tensões e embates sócio-políticos pelos dramas de uma subjetividade autocentrada, individualista e alienada. Essa dicotomia tende, na história da literatura brasileira, a um movimento pendular que ora afirma e valoriza a subjetividade, o intimismo e as experiências profundas com a linguagem e as formas narrativas, subsumindo as relações entre o discurso ficcional e a realidade; ora concentra-se em autores que usam suas obras como o espaço no qual o mundo,

a sociedade e os indivíduos são flagrados em permanente conflito, fazendo com que as misérias humanas ou as mazelas sociais e políticas, por exemplo, aflorem de forma mais ou menos objetiva no centro da narrativa.

O risco de assumir uma perspectiva dicotômica como esta é evidente: impõe-se ao fenômeno literário determinados nichos classificatórios, submete-se a literatura a princípios judicativos elementares e empobrecedores, reduz-se a criação ao seu núcleo temático mais evidente e ao ponto de vista ou enfoque a partir do qual este se desenvolve, ou seja, perde-se a visão de conjunto da obra, seus modos de articulação, os subtextos que ela põe em jogo e, sobretudo, sua capacidade de transgredir modelos, normas, valores ou classificações, oferecendo-se como um desafio conceitual, como uma mônada que, por sua própria existência, torna incerto e problemático o mundo seguro das definições que a cerca. Assim, criticar “a tendência da prosa contemporânea de captar as fraturas do tecido social como sendo algo próximo da não-literatura” (COSTA PINTO, 2003), como sugerem Bernardo Carvalho e Milton Hatoum, implica um juízo de valor que simplifica demasiadamente a noção de realismo em literatura, opondo à percepção do real a idéia de um discurso ficcional puramente imaginativo (ou, se preferirmos, que faz da imaginação um valor em si mesmo), deslocado do mundo, ao mesmo tempo em que perde de vista tanto o caráter fundante da palavra poética – que, mesmo tomando a realidade extralinguística como ponto de partida ou *leitmotiv* da obra, não reproduz o mundo simplesmente, mas funda-o nos limites extremos da ficcionalidade – quanto a multiplicidade de formas, temas, motivos e perspectivas que caracterizam a contemporaneidade literária brasileira.

O tom condenatório da afirmação de Bernardo Carvalho – segundo o qual se o escritor “for submisso à realidade não precisa nem escrever. Quando se escreve é por que se acredita em algo. Acho que há uma espécie de volta ao naturalismo na literatura brasileira que é uma submissão a essa idéia de que a realidade determina o que a realidade é” (MACHADO, 2003) – faz supor que as relações entre a literatura e a realidade são mais evidentes ou diretas do que se supõe e, o que é pior, reduz a produção literária contemporânea a um denominador comum inocente e, por que não dizer, infantil: o discurso ficcional não seria mais do que o reflexo translúcido de um real que se dá à escritura sem maiores entraves ou desafios, quando, na verdade, muitos escritores contemporâneos<sup>1</sup>, entre eles o próprio Bernardo Carvalho, tem consciência – e a deixam entrever em suas obras – de que “o verdadeiro contemporâneo não é aquele que se identifica com seu tempo, ou que com ele se sintoniza plenamente”, mas sim

aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo. Por não se identificar, por sentir-se em desconexão com o presente, cria um ângulo do qual é possível expressá-lo. Assim, a literatura contemporânea não será necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente, que se afastam de sua lógica. Ser contemporâneo, segundo esse raciocínio, é ser capaz de se orientar no escuro e, a partir daí, ter coragem de reconhecer e de se comprometer com um presente com o qual não é possível coincidir (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 09 - 10).

Em vez de se submeterem à realidade, alguns dos mais significativos escritores contemporâneos a utilizam como um elemento tensional, que marca o sujeito ficcional na mesma medida em que este resiste a se deixar definir ou determinar por ela, ou seja, produzem narrativas nas quais predomina um profundo sentimento de inadequação, de dúvida radical, de completo deslocamento em relação ao mundo, à sociedade e ao tempo

---

1 Manuel da Costa Pinto afirma: “De fato, existe hoje uma grande coesão temática entre escritores como Fernando Bonassi, Marcelo Mirisola, Marcelino Freire, Ivana Arruda Leite, Ronaldo Bressane e o próprio Marçal Aquino: todos partem de um mundo degradado, habitado por marginais ou por personagens acuadaos, submetidos a massacres cotidianos. Isso não chega a caracterizar um movimento, como os debatedores foram unânimes em apontar, já que não há uma proposta estética, e sim uma afinidade de preocupações. Mas, justamente por causa dessa diversidade de vozes, é difícil afirmar, como faz Milton Hatoum, que “temos hoje uma espécie de requentado do primeiro Rubem Fonseca” (COSTA PINTO, 2003).

nos quais se encontram submersos. Desse modo, “o escritor contemporâneo parece estar motivado por uma grande urgência em se relacionar com a realidade histórica, estando consciente, entretanto, da impossibilidade de captá-la na sua especificidade atual, em seu presente” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 10), o que significa a construção de narrativas e personagens nos quais as fraturas, incompreensões, desejos, frustrações, recalques e violências que constituem a percepção do real e do presente, reverberam no interior do sujeito ficcional e desarranjam as formas de representação das quais ele lança mão ao narrativizar a experiência de um inequívoco desencantamento – de si mesmo e do mundo. Portanto, narra-se com urgência um mundo de experiências vazias e, contraditoriamente, cada vez mais urgentes, já que

a urgência é a expressão sensível da dificuldade de lidar com o mais próximo e atual, ou seja, a sensação, que atravessa alguns escritores, de ser anacrônico em relação ao presente, passando a aceitar que sua “realidade” mais real só poderá ser refletida na margem e nunca enxergada de frente ou captada diretamente. Daí perceberem na literatura um caminho para se relacionar e interagir com o mundo nessa temporalidade de difícil captura. Uma das sugestões dessa exposição é a de que exista uma demanda de realismo na literatura brasileira hoje que deve ser entendida a partir de uma consciência dessa dificuldade. Essa demanda não se expressa apenas no retorno às formas de realismo já conhecidas, mas é perceptível na maneira de lidar com a memória histórica e a realidade pessoal e coletiva (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 11).

A demanda de realismo que se insinua na literatura brasileira contemporânea assume diferentes matizes assim como se manifesta por meio de formas expressivas cuja dimensão mais singular desvela-se, justamente, nos modos como tornam problemático o jogo da representação: narradores em primeira pessoa, que filtram o real a partir de uma interioridade conturbada e obsessiva; registros memorialísticos nos quais passado e presente, vivências sociais e experiências subjetivas se entrecrocavam em relatos fragmentários, desarticulados e labirínticos, fazendo com que os mesmos temas e motivos se repitam incessantemente, promovendo uma amálgama desiludida entre os horrores, dramas e imposturas do real e as incertezas e melancolias que dão o tom às impressões mais íntimas que se fiam como o tecido da escritura; metanarrativas que, não raro, colocam em cena a figura do escritor às voltas com os impasses da criação, vivenciando um conflito permanente – e insolúvel – entre os chamados do mundo, as tentações do real, e a adesão plena à palavra poética, que precipita o escritor numa solidão abissal, a solidão da obra, como a denominou Maurice Blanchot (1987), que faz com que ele nunca saiba o momento em que a obra está concluída, irrevogavelmente acabada, dispensando-o para sempre dessas tensões e entraves.

Entre os escritores contemporâneos cujas narrativas se articulam a partir dessas mesmas tensões e entraves, Marcelo Mirisola aparece como uma das vozes mais significativas desse embate entre a percepção do real, de um lado, e a condição dilacerada do escritor, do sujeito da escritura, de outro. Assim, ele concebe uma literatura do agravo, cuja principal característica talvez seja justamente a capacidade de viver constantemente sob tensão, de se colocar no limite entre a amargura e a ironia, entre a raiva e o histrionismo, entre o desespero e o cinismo. Marcelo Mirisola é, também, um dos escritores contemporâneos mais regulares – tanto em termos de publicação quanto de fidelidade temática, estilística e formal – pois suas narrativas estão, desde o início, carregadas sobremaneira desse conflito cego, dessa tendência em pôr a nu as misérias, os excessos e os desesperos do indivíduo moderno, condenado a uma experiência, a um tipo de experiência que nada oferece ou deixa a não ser o vazio espantoso de qualquer motivo, de qualquer finalidade que, ontológica, política ou sociologicamente, possa ser atribuída à existência humana – percebida sempre a partir de sua condição patética, comezinha e ordinária. O mundo contemporâneo vai se transformando, cada vez mais, numa espécie de vácuo atormentado, num sistema de erros, falácias, enganos e, nesse sentido, Marcelo Mirisola pode ser considerado um autor da denúncia, que procura demonstrar certas imposturas da sociedade e da vida, sobretudo da vida burguesa, que permanecem encobertas graças a um tipo de ideologia

da dissimulação e do falseamento que impera desde as estruturas mais elementares da sociedade até os limites mais fundos da consciência individual.

De 1998 a 2009, Marcelo Mirisola publicou nove livros: *Fátima fez os pés para mostrar na choperia* (contos, 1998); *O herói devolvido* (contos, 2000); *O azul do filho morto* (romance, 2002); *Bangalô* (romance, 2003); *O banquete* (contos para ilustrações de figuras femininas feitas por Caco Galhardo, 2005); *Notas da arrebenção* (contos, uma novela e uma peça de teatro, 2005); *Joana a contragosto* (romance, 2005); *O homem da quitinete de marfim* (crônicas, 2007), *Animais em extinção* (romance, 2008) e *Proibidão* (crônicas, 2008), além de ter participado de diversas antologias de novos escritores brasileiros. Ao longo de uma década, Mirisola produziu uma obra que pode ser considerada o resultado de uma decantada experiência estético-literária: com uma sintaxe entrecortada, fundamentada sobretudo no anacoluto, que rompe a construção lógica da frase deixando os sentidos em suspenso, suas narrativas elaboram um intrincado jogo entre a memória pessoal, a história sociocultural dos anos 70 e 80 do séc. XX e a própria tecedura labiríntica do estilo, radicalizando o processo perceptivo, instabilizando a representação do real e engendrando uma descontinuidade absoluta que se estende do mundo narrativizado, passa pela história individual e coletiva que o relato encena, e atinge o próprio cerne do discurso ficcional, evidenciando a impossibilidade de se atribuir sentidos a uma obra em que memória individual, história, cultura e sociedade parecem se confundir num mesmo nível de estranhamento e indeterminação.

As descontinuidades e rupturas de sentido provocadas por essas narrativas tornam-se ainda mais problemáticas se pensarmos que a desagregação do discurso ficcional, sua natureza fragmentária e dispersiva, tem origem numa escritura que estabelece, de forma consciente, a imagem de um sujeito dilacerado – o escritor – que se deixa assinalar na obra como o próprio autor, produzindo uma narrativa autorreferencial cuja marca mais singular se constitui no esgarçamento das fronteiras entre o sujeito empírico e a voz dissonante que se grafa nos interstícios da representação. Assim, ao mesmo tempo em que suas narrativas se apresentam como a novidade de uma prosa espasmódica, nas palavras de Manuel da Costa Pinto, como um “maciço verbal de puro horror, que reverbera a asfixia da vida de classe média” (COSTA PINTO, 2003), também colocam em primeiro plano a imagem de um narrador virulento – ácido, mordaz e, sob muitos aspectos, de uma irascibilidade que tende ao preconceito de classe, sexo ou gênero, não importa, e às incorreções morais mais pueris – que se associa à imagem do próprio autor, assumindo os riscos de uma indistinção que fratura os limites fundamentais da realidade referencial, extralinguística, e da verdade imanente, possível, do universo narrativo, condição primeira da ficcionalidade. Desse modo, um romance como *O azul do filho morto* aponta para a difícil relação do sujeito da escritura com o mundo, a obra e a maldição das palavras, imagem recorrente na literatura de Mirisola, que impõem ao escritor a terrível certeza de que “ninguém que tenha escrito a obra pode viver, permanecer junto dela”, pois “esta é a própria decisão que o dispensa, que o exonera, que o separa, que faz dele o sobrevivente, o ocioso, o desocupado, o inerte de quem a arte não depende” (BLANCHOT, 1987, p. 14). Daí a alteridade radical que se dissemina, nesta narrativa, a partir da imagem de um autor que luta para vencer o seu próprio e inevitável apagamento.

### **O sujeito dilacerado e o jogo da autoria em *O azul do filho morto***

Roland Barthes, no ensaio “A morte do autor”, interroga-se acerca da voz que descreve com tanta propriedade a alma feminina de um castrado travestido de mulher na novela *Sarrasine*, de Balzac. Sugerindo uma profunda surpresa diante da segurança com a qual essa voz afirma os impulsos, contradições e ardis do espírito feminino, Barthes põe em dúvida se essa voz seria a do “herói da novela, interessado em ignorar o castrado que se esconde sob a mulher?”, a do “indivíduo Balzac, dotado, por sua experiência pessoal, de uma filosofia da mulher?”, a do “autor Balzac, professando

idéias “literárias” sobre a feminilidade?” ou até mesmo da “sabedoria universal” ou da “psicologia romântica?” (BARTHES, 2004, p. 57). E o mesmo Barthes conclui que “jamais será possível saber, pela simples razão que a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem” (BARTHES, 2004, p. 57). A escritura, então, assume essa condição paradoxal: para que ela fale e, sobretudo, para que ela se faça entender, deve desembaraçar-se de toda autoria, oferecendo-se como “esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (BARTHES, 2004, p. 57).

Em *O azul do filho morto* temos o mesmo paradoxo insinuado: o sujeito ficcional narrativiza, de forma fragmentária, os episódios singulares de sua vida desde a infância até o momento em que se faz escritor. Filho de uma família de classe média paulistana, nascido na década de 60, todas as referências culturais, políticas e sociais do narrador remetem ao seu momento de formação: os anos 70 e 80, que servem, juntamente com as neuroses familiares, como pano de fundo para o desenvolvimento de uma narrativa caleidoscópica que se dá como um acerto de contas contra as infelicidades, desafetos, absurdos e imposturas da vida doméstica, espécie de microcosmo a fixar, num painel cáustico, desiludido e mordaz, a psicologia superficial e o comportamento padronizado e sem sentido da vida burguesa contemporânea e, mais do que isso, como aponta Ricardo Lísias, na orelha do livro, “essa prosa violenta, composta de cortes abruptos, frases secas, entrecortadas por alguns momentos de humor ácido e por outros de raro lirismo [acaba por denunciar] a banalidade da vida burguesa, o ridículo das questões familiares, o tédio do culto ao corpo e o patético – que aqui nunca será matéria de poesia – de todo tipo de relacionamento afetivo” (LÍSIAS, 2004 – colchetes nossos). Da infância à juventude e, depois, à vida adulta, a narrativa constitui-se como um dinâmico móvel de lembranças e memórias que descortinam a imagem de um sujeito dilacerado, neurótico e, em larga medida, caricatural, que, por mais que tente se afastar dos valores familiares sob os quais se formou, termina por se deixar esmagar por eles:

Em 1972 eu passava horas grudado num muro de rododendros que envolviam a tubulação engasgada de água. Os jatos subiam tossindo e antecipavam uma lilipute e desenhos animados ameaçadores, desde então – embora eu não soubesse, e fosse refém dos adultos – resolvi que ajambraria as coisas do meu jeito; dispensei, portanto, os cubos de encaixar e os métodos desencanados da “Escola Experimental” e troquei tudo pelo *Almoço com as Estrelas*; e foi assim, aos sábados, que me excluí num autismo trivial e generoso: vibrava com Airton e Lolita Rodrigues com a mesma intensidade com que mais tarde eu me entregaria ao racismo. Ou com a mesma volúpia com que eu me entregava ao cheiro do piche, à tubulação envolvida pelos rododendros e aos jatos d’água ou qualquer coisa tossida – os desenhos de Hanna & Barbera, por exemplo – que pudesse me ameaçar... eu mesmo engasgado em 1972.

Um tarado, sobretudo. É o que eu era.

Um infeliz. Quase um adulto aos seis anos de idade, transido de ódio, impotência, imobilidade e palarmice não sabidos. Isso se não sopesarmos devidamente – bem... eu não teria gás para tanto – os métodos desencanados de Maria Montessori em razão dos programas de auditório dos 70’s. Todo encanto tem seu limite. Eu creio que o programa do Flávio Cavalcanti é uma nostalgia desnecessária. Eles, os adultos, acreditavam – eu imagino... – que era tudo “para meu bem”. A dona da “Escola Experimental”, Janete dos Relógios enchia o cu de dinheiro (MIRISOLA, 2002, p. 25).

O paradoxo da escritura, insinuado aqui, reside nessa voz narrativa profundamente subjetiva, pessoal, individualizada, que, mais do que se identificar com a matéria narrada ou, melhor dizendo, mais do que se constituir como a própria razão de ser do narrador, assinala insistentemente sua condição autoral, produzindo um poderoso jogo de espelhos no qual é impossível distinguir se o sujeito ficcional é o reflexo em negativo do escritor ou se este projeta sua própria imagem como a extensão dissimulada dessa voz ficcional sem origens para além da escritura com a qual se entretence:

Foi por capricho, durante a maior parte da minha pré-adolescência, que escondi – ou teria sido por bondade?! – meu talento dissimulador, um paradoxo. O único que me serviu pra eu me livrar de mim mesmo. Pra eu deixar de ser um carola e agir – ainda que por imobilidade – no sentido de aumentar o tamanho dos meus buracos. Eu não acredito em lembranças. Mas em fingimentos, isto sim (MIRISOLA, 2002, p. 54).

Dissimulação, lembranças e fingimentos – não é por acaso, então, que o narrador, ao caracterizar o fim da infância e o início da adolescência já o faz em função de um repertório que lança mão de um conjunto de signos que, operando simbolicamente, remetem à própria condição do discurso ficcional, da criação literária, da natureza da escritura, num jogo autorreferencial que torna ainda mais complexo o jogo de espelhos que a narrativa insinua. Com isso, o romance de Marcelo Mirisola encena a dicotomia expressa por Barthes entre a imagem tradicional do *Autor* e a figura que ele denomina como o *escriptor* moderno:

O Autor, quando se crê nele, é sempre concebido como o passado de seu livro: o livro e o autor colocam-se por si mesmos numa mesma linha, distribuída como um antes e um depois: considera-se que o Autor nutre o livro, quer dizer que existe antes dele, pensa, sofre, vive por ele; está para sua obra na mesma relação de antecedência que um pai para com o filho. Pelo contrário, o *escriptor* moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto; não é, de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse a sua escritura, não é em nada o sujeito de que o seu livro fosse o predicado; outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente aqui e agora (BARTHES, 2004, p. 61).

Trata-se, então, de pensar que o romance, ao amplificar a dicotomia entre o sujeito ficcional, que se inscreve e assinala no interior da obra, e a figura empírica do autor, sempre aquém e além da escritura, faz com que esta se dê a partir de uma relação pautada no permanente exercício de desvelamento e de ocultação de si mesmo. Isso faz com que os combustíveis de sua narrativa – o tédio, o desarranjo familiar, a imagem desencantada da classe média e da vida burguesa contemporânea, bem como sua trajetória pessoal, ou seja, os conteúdos narrativizados – tornem-se elementos ainda mais dramáticos, patéticos ou amargurados, já que a vivência do sujeito com a escritura não se oferece como uma salvaguarda para as neuroses cotidianas, históricas ou culturais, mas sim como uma maldição que o acompanha desde a infância e que se transformou nas dissimulações, lembranças e fingimentos que ele infalivelmente associa à natureza elementar da própria ficcionalidade. É como se a condição de escritor não fosse mais do que o resultado direto de um caráter duvidoso, mesquinho e manipulador, que aprendeu a mentir – ou a ficcionalizar – sobre si mesmo desde muito cedo ou, se preferirmos, é como se a condição de escritor fosse anterior à própria consciência do trabalho escritural. Não é por acaso que o sujeito ficcional deixa clara a idéia de que sempre teve um repertório no lugar do caráter. Nesse processo em que a personagem que escreve suas memórias confunde-se com o autor, a voz que se propõe à escritura, que toma para si as palavras, se impõe como o reflexo em negativo do escritor, os limites da representação se distendem e a própria demanda de realidade – assimilada por meio das mais diversas referências ao mundo da classe média e da cultura nacional dos anos 70 e 80 – acaba fraturada.

*O azul do filho morto* configura-se, nessa fratura do real, como um romance do excesso, em que a mordacidade, a ironia, o descontentamento e a solidão desse narrador-personagem – que transparece, sempre, como sujeito da enunciação, confundindo-se completamente com a matéria narrada, com os descaminhos de suas experiências particulares e intransferíveis, com a narrativa que engendra como uma vingança, um grito de fúria e alerta contra o estado de coisas sob o qual constituiu seu próprio caráter – afirmam-se a cada parágrafo numa crítica feroz e descontrolada contra tudo e contra todos, uma crítica que não prescinde nunca de uma boa dose de cinismo e indiferença. Um narrador-personagem que anuncia a falência e o naufrágio tanto da própria vida doméstica, familiar e monstruosa, quanto de um modelo inteiro de sociedade, ao mesmo tempo em que afunda, lentamente, nos mesmos excessos, na mesma falta de limites, na mesma impostura que denuncia e que condena.

O romance é feito do tecido volátil da memória em dissipação, uma tentativa, por parte do narrador, de resgatar ou de encontrar o momento exato em que se perdeu, em que se viu enganado pela realidade abrupta e insofismável que nos cerca diariamente

do nascimento à morte, o instante em que percebeu um destino como escritor, a possibilidade de gerar uma obra alimentada pelo tédio, o desconforto, a raiva e o desajuste em relação ao mundo, que o acompanham desde a infância e que o obrigam a se reconhecer como parte de uma família que despreza e como sujeito de uma existência arruinada, marcada pelos vícios de classe – uma classe média amesquinhada, estúpida, cuja formação cultural é o resultado da exposição corrosiva às influências da TV, da mídia e dos valores associados aos ídolos e celebridades de barro da indústria cultural, da moda e do mercado:

Outros bichinhos. Um urso com nariz de palhaço numa lata de talco enferrujada. O cachorro vira-latas que me traiu com o filho da manicure, cabritos assados pro natal. Em 1972 eu já era uma criança triste. Um dia, por incompatibilidade comigo mesmo, aprendi a olhar pra baixo. Eu tinha tesão... como toda criança... e lambia azulejos impossíveis (por desforra, decerto) e em silêncio.

Improvisei meu primeiro caleidoscópio, numa caixinha de fósforos. Viajei pra Itu e Pirapora, tive dois filhos mortos, cresci transido de medo e deslumbramento... quer dizer, isso até ontem de manhã. Quando descobri que me enganaram.

Antes de qualquer meleca sempre fui um escritor. As reações diante das coisas, desde minha primeira lembrança do prepúcio até hoje, são as mesmas da gaiola capotada. Só que eu não sabia escrever. Aí me mandaram prumas "seções" de psicomotricidade, fonoaudiologia, hormônios... (Mirisola, 2002, p. 15).

A descoberta dos enganos, fortuitos e casuais ou premeditados e deliberados, não importa, vai acompanhar esse narrador ao longo de toda a narrativa, que se articula, desde o início, a partir do desencantamento e da renúncia: desencantamento com um mundo, doméstico ou social, falido, de sentimentos, ações, comportamentos e atitudes igualmente falidos; renúncia a esse mesmo mundo baixo, minúsculo, vergonhoso, que já não permite qualquer aspiração consoladora, felicidade, em suma, como afirma o narrador de Mirisola. Renúncia a tomar parte nessa realidade, mas uma renúncia que se constitui de um conflito insolúvel: abandonar esse universo sensorial, em que o sexo é um dos *leitmotiv* de tantos traumas, de tantas fraturas, de tantos excessos, exige, paradoxalmente, que se afunde completamente nele, que se entregue aos delírios mais espantosos apenas para descobrir, ainda mais desencantado, a ausência de sentidos que preenche todos os espaços da vida contemporânea:

Um dia tive a felicidade de encontrar um dedo boiando no canal do José Menino, em Santos. Em 1974 quase fui enrabado. Toquei punhetas pra Denise Bandeira e pra Louise Cardoso. Tava apaixonado por uma garota que parecia a Beth Faria em *Água Viva*. Seguia a mina e perguntava as horas na esquina da Simão Álvares com a Teodoro. Uma curiosidade. Eu nunca entrei na loja da Kopenhagen que ficava – até hoje – de frente da mina que parecia a Beth Faria, naquela esquina. Taí um negócio que me deixa intrigado (MIRISOLA, 2002, p. 62).

As paixões da adolescência sucumbem a uma sexualidade vacilante, tímida, recalçada, que se desdobra a partir dos símbolos televisivos que o narrador despreza, mas dos quais não pode se libertar. Descreve-se uma educação classe média cujos afetos familiares, que não existem, são ridicularizados e substituídos por modelos de conduta e comportamento cujas referências ficam a cargo da televisão, que determina os valores culturais, a psicologia coletiva, os códigos sócio-morais que circundam a vida do narrador e contra os quais ele resiste, mas, como a própria narrativa deixa entrever, não consegue vencer:

Um dia torci as bolas do saco. O seguinte. Se naquela época existisse o consultório urológico da MTV... eu teria me matado.

O doutor (pra mim, até o zelador-manicure era doutor) perguntou pra minha mãe – na minha frente! – qual a minha idade e como é que andava minha vida sexual. Eu devia ter uns quinze anos. O meu nome "esse aí".

- Esse aí é um Pernalonga que gosta dos bichos – "Esse aí" era eu. "O Pernalonga que gosta de bichos".

1983, por aí. A turminha da Julia Lemmertz fudia e engravidava em *Os Adolescentes*. Eu queria morrer de vergonha. Um dia fumaram maconha dentro da mesma televisão em que eu via meus desenhos animados. Me recusei a ler o livro do Marcelo Rubens

Paiva. Também não vi a peça, nem fui ao cinema. (MIRISOLA, 2002, p. 64)

*O azul do filho morto* é um pretense romance de formação, mas, ao contrário do gênero inaugurado pela literatura alemã, o *Bildungsroman*, em que a matéria da narrativa é formada pelas experiências de uma determinada personagem ao longo de sua vida, o caminho estético, filosófico, artístico e cultural percorrido por ela até completar sua formação espiritual, no romance de Mirisola o processo de formação leva à descoberta de uma realidade desprezível, escondida sob camadas e camadas de impostura, de uma falsa civilidade, de um bom-mocismo sem caráter e sem nome, que nem toda a sensibilidade estética do mundo pode resgatar do limbo das aparências, dos falseamentos, das máscaras e das dissimulações. Assim como as personagens dos romances de formação viajam em busca da educação espiritual, conhecendo e vivenciando novas experiências e realidades, o narrador de *O azul do filho morto* também sai de casa, mas seu périplo tem sempre algo de insignificante e ridículo: cidades litorâneas, para onde se desloca a classe média paulistana em férias ou em finais de semana prolongados; capitais como Belém e Macapá; estados como Minas Gerais e Florianópolis; ou pequenas cidades do interior de São Paulo, como Espírito Santo do Pinhal, onde cursa a faculdade de agronomia mais como uma fuga do ambiente doméstico do que como uma posição diante da vida ou uma convicção profissional, já que a única coisa que de fato lhe interessa é escrever, e essas viagens constituem-se como a paródia da vida atribulada de Rimbaud, por exemplo, sendo que o narrador até cria para si mesmo a imagem do jovem escritor genial, incompreendido e inédito:

Eu explico. E. S. do Pinhal era – e é, continua do mesmo jeito – uma cidadezinha no interior de São Paulo que cheirava a bosta congelada e a torrefação de café. Eu tava lá, disfarçado de estudante de Agronomia e evidentemente de saco cheio dos velhinhos babacas que jogavam dominó na praça, defronte da igreja matriz etc. Aos sábados a família pinhalense ia comer bife à parmegiana no Clube Recreativo, aos sábados... O resto era novela das oito, Aguinaldo Silva. (MIRISOLA, 2002, p. 92)

Um cara decente, este Caubi. Além de guardar meu segredo, tinha uma casa de sucos na praça defronte do Teatro da Paz e eu acho que ele deve ter se matado e foi por indicação dele que me hospedei numa zona recém transformada em hotel de família. Bati umas punhetas esquisitas naquele hotel-recém e outras amazônicas à bordo do Rodrigues Alves, que me levou de Belém pra Macapá. Oh, meu Deus! O que é que eu fui fazer em Macapá?, de volta a Belém consegui – também por indicação do Caubi Proença –, pela primeira vez, publicar um texto em jornal. O nome do pasquim, PQP. Aí ganhei uma página inteira e depois de três edições fui censurado. Encheu o saco e eu quis voltar pra São Paulo. Antes, conheci e me apaixonei por uma médica carioca de Barra do Pirai mas não deu certo e eu fui dar umas bandas em Minas Gerais, tipo traficante de tucanos, animais silvestres e Rimbaud de Furnas e arrabaldes. Tentei me enforcar no banheiro da rodoviária de Teófilo Otoni e não consegui. Aí chamei o fiscal pra tomar providências e a gente acabou tomando uns tragos no lugar das providências (o que dava no mesmo) e eu não me matei e segui pro Rio de Janeiro. Onde telefonei pro autor de *Informação ao Crucificado* e lhe disse que eu era um grande escritor e que, se ele tivesse um pingo de imortalidade na alma, deveria pagar a conta do meu hotelzinho sórdido em Botafogo e encaminhar os originais de *Um Pouco de Mozart e Genitálias* pra imediata publicação em sua editora. Ele foi educado e me enrolou com um papo de “seu taco é pra bola oito” e eu tive que sair fugido do tal hotelzinho sórdido em Botafogo diretamente pros braços de um traveco muito mais sórdido que acabou me pagando a passagem de volta pra São Paulo. (MIRISOLA, 2002, p. 164)

A realidade que o discurso ficcional desse narrador concebe é a de uma vida baixa, em que os sentimentos foram se esgarçando lentamente até perder de todo a sua utilidade. No romance, as reminiscências mais antigas do narrador datam da Escola Experimental em que foi matriculado, quando criança, sob a suspeita de que não passasse de um retardado, e estas reminiscências se desenrolam até o final dos anos 80, início dos 90, quando ele se descobre um escritor original, marcado pela genialidade, mas inédito, recusado pelas editoras assim como fora negligenciado pelos pais, amigos e professores ao longo de toda a vida. Passado e presente, então, se sobrepõem, de modo que o registro memorialístico desvele uma temporalidade absurda, terrível, na qual as experiências passadas parecem se repetir de forma obstinada e desiludida. A

percepção fragmentada dos acontecimentos anula toda singularidade em nome de uma permanente sensação de esvaziamento de sentidos que os episódios determinantes de sua vida sugerem. Assim, a partir das primeiras lembranças, tomadas como seus primeiros enganos, o narrador-personagem vai revelar a impostura de uma vida familiar desarticulada, formada por uma mãe histérica, uma avó louca, um pai fracassado e um avô – a única figura com quem o narrador se identifica – truculento, grosseiro, dono de um açougue, que passa a vida entre as vísceras de animais mortos, jogos de futebol aos domingos e longos passeios de automóvel na companhia do neto. Nada mais justo que o narrador, nesse contexto, sofra desde a infância a estranha sensação de inadequação, de peça fora do lugar, de alguém abandonado a si próprio, no centro de um universo familiar complexo, desagregado, à beira de uma falência total e absoluta, que irá marcar decisivamente as impressões e as sensações de um indivíduo que, com o tempo, se percebe sozinho e desajustado em relação à realidade que o cerca:

Bem, desisti dos malditos cubinhos de encaixar e não passei da primeira fase da Fuvest, duas vezes. Em casa, muita gritaria e porrada, minha mãe ameaçava suicidar-se e maldizia o fruto do próprio ventre e do ventre de Maria, Jesus, os três Reis Magos, os coelhos especialmente e quem estivesse na frente dela, entrava na dança. Alguma coisa assim:

- o que eu fiz para merecer "isso".

Até pode parecer exagero de escritor. Infidelidade, ou "um desgosto": termo muito usado por minha mãe para se referir aos filhos, ao longo de uma vida...

[...]

Ah, já sei. "Isso". Eu era o "isso" do meio, o filho do meio. E, a despeito dos meus "progressos", não saía do quartinho da empregada (Mirisola, 2002, p. 17).

Uma vida feita de pequenos traumas, de uma família desarticulada, de uma infância perdida, em que o sexo começa no "quartinho da empregada", que não passa de uma "negrinha desgraçada", e acompanha esse narrador, de forma obsessiva, por toda a vida. E o caráter dessas personagens se faz de preconceitos, racismos, vergonhas e humilhações atávicas que vão passando, hereditariamente, de pai para filho, que se atualizam de geração para geração, e que não significam, no interior da narrativa, mais do que uma vingança calculada do narrador contra a própria condição em se que encontra, contra si mesmo, sob a aparência de remorso, mal dissimulado pelo cinismo corrosivo que adota como um escudo:

Eu quero falar do meu avô. O velho trabalhava no mercadão. Eu o admirava por causa do cheiro de charque e por causa dos genocídios e das ternuras que ele ensinava ao chegar em casa do trabalho, ele, o "dessossador", não ligava pras miudezas e, além de ter uma cicatriz na panturrilha coberta por uma teia de varizes, sobretudo foi meu amigo. Aprendi com ele o segredo dos "vazios" (que sempre me encantaram pela mistura evidente de carne morta com absolutamente nada) e, com ele, aprendi os cortes e as respectivas divisões de uma paleta; virei um exímio fatiador de salaminhos e também, com meu avô, aprendi a ser um racista generoso e sentimental – embora eu levasse toda essa bandalha com muito pudor e constrangimento (Mirisola, 2002, p. 18).

A primeira parte do romance é dedicada à infância e à adolescência do narrador, seu primeiro momento de formação, sua primeira exposição mais direta, imediata e consciente a essa realidade claustrofóbica, sufocante, que irá, sob muitos aspectos, determinar suas perspectivas, seus pontos de vista, sua visão de mundo vida afora. E, no contexto do romance, passa a ser, também, sua primeira tentativa de expiação, o início de uma vingança que se articula impiedosamente contra a ordem familiar sob a qual cresceu e que, de diferentes modos, determinou profundamente seu caráter, obrigando-lhe à solidão e ao vazio existencial em que se encontra quando leva a efeito o resgate de uma existência que, irremediavelmente, talvez já esteja perdida, confinada nos domínios impenetráveis da ironia cáustica, do cinismo que se transforma num certo modo de ser e agir diante da vida, num certo modo de encarar e compreender o mundo e, até, por que não dizer, numa certa maneira de se situar diante dos seres e das coisas:

Ou por outra. Com o tempo, a canalhice vai tomando ares de cinismo e, talvez, por falta de opção – e muito romantismo, no meu caso – a gente deixa de ser canalha. Um livro de memórias serve pressas coisas. Um pouco pra retomar a canalhice perdida. Outro tanto para matar e enterrar com veemência aquilo ou aqueles que há muito já deveriam estar mortos, matados e enterrados. Senão por vingança, por compaixão (Mirisola, 2002, p. 18).

De uma infância perturbada, assombrada por uma família real e essencialmente assustadora, para uma juventude em que o narrador confirma uma tendência ao isolamento e à descrença, ao abandono e ao cinismo, ao assassinio lento de si mesmo, de tudo o que é ou veio a ser, de tudo o que se fez, ao longo dos anos, ou que lhe fizeram, temos a derrocada de todos os sentimentos, a descoberta de todos os enganos, e a perspectiva de uma vida que se confunde, a partir de agora, com uma condenação insustentável a não ser pelos gestos cínicos, desesperados, que dissimulam tudo, ou por uma certa fé besta, que nada tem a ver com inocência, mas, sim, com concessões, por meio de um lirismo duro, seco, direto, violento e perturbador, como a sua própria desilusão:

Ontem de manhã, descobri que me enganaram. Eu – quer dizer, até ontem de manhã – tinha a mania de repartir o cabelo pro lado esquerdo. Às vezes me apaixonava por donas de casa e vislumbrava um futuro de churrascarias caríssimas aos domingos. [...] Daí a importância do episódio do poço: joguei meu primeiro cadáver lá dentro: eu mesmo. Isso chega a ser óbvio. Do mesmo jeito – óbvio, como o desejo do suicídio – a gente também tem que saber morrer e tem que saber se matar e enterrar a si mesmo e, sobretudo, matar e enterrar a quem mais se amou (mesmo que esse amor tenha sido reconhecidamente um furioso equívoco): amor por demais; portanto vivido, enganado e matado, nunca morto demais (Mirisola, 2002, p. 76).

Estamos diante de um narrador ardiloso, uma voz forte, agressiva, violenta e desiludida, mas que ainda se permite um certo lirismo, uma certa maneira de olhar para si mesmo e para a vida evitando algumas arestas, embora se fira constantemente em outras: o sexo, por exemplo, que, com o tempo, se esvaziou junto com todas as outras experiências vividas ou ensaiadas, que prescindiu do amor e fez do corpo uma máquina de engrenagens gastas, enrustidas, de cansaços e frustrações acumuladas, que não goza ou sente prazer porque responde automaticamente aos instintos mais baixos da alma humana, que não se reconhece no outro, por isso explora as mulheres, por isso se envolve com profissionais que aceitam o jogo vazio das práticas sexuais mais indescritíveis, fazendo do sexo um simulacro de prazer, uma tentativa de reconhecimento e de afirmação que, como tantas outras – a literatura aí incluída –, também fracassa. A verdade é que, em todo o romance, o sexo vai ser sempre uma experiência atormentadora e vazia para esse narrador atormentado, confuso e sozinho: da infância com as empregadas à maturidade com manicures, cabeleireiras, balconistas, estudantes, psicólogas, mulheres da vida e afins, o sexo vai trazer em si uma componente patética, desumanizada, sem raízes mais fundas que não as de um prazer dilacerado, mecânico e angustiante.

A literatura, por sua vez, não é percebida a partir de uma ótica muito diferente da dessa sexualidade atormentada e esquizofrênica, sem qualquer gozo ou prazer anunciado. Por isso a narrativa constitui-se não necessariamente como a retomada de um conjunto profundo de experiências que evidenciem a busca do narrador por algum prazer ou afeto, ao contrário, ela aponta para “a repetição obsessiva de um vocabulário que, se arranjado de outro modo, constituiria uma possível intenção pornográfica” (LÍSIAS, 2005, p. 108-109), mas que, na verdade, “do jeito como as peças estão dispostas, porém, temos apenas a enumeração inconclusa de genitálias e alguns dados que transformam o que se anunciava como sexo em uma espécie de negociação falha e mesquinha entre dois corpos” (LÍSIAS, 2005, p. 108-109). Assim, o que poderia ser tomado como um excesso de naturalismo que determinaria a prosa de Marcelo Mirisola não passa de mais um ardil de que seus narradores se valem para sugerir um efeito de

real que tem, em seus fundamentos, o propósito de desarticular justamente a noção de realidade e de realismo: tanto o mundo no qual se desloca quanto as impressões, sentimentos e sensações que constituem a subjetividade mais íntima do narrador são manipulados de modo a conceber um discurso ficcional em que a apreensão da realidade engendra um jogo representacional disjuntivo: a história coletiva – cultural, política e social – da classe média brasileira dos últimos trinta anos e as memórias pessoais do narrador, sempre excessivas – se sobrepõem de modo a tornar indistintos os limites e contornos mais objetivos do real evocado pela representação.

### **Considerações finais: o horror da identificação**

O romance de Marcelo Mirisola cria, no interior do discurso, uma espécie de *double bind*: o narrador-personagem é mesmo a extensão do autor ou os preconceitos, inseguranças, amarguras, melancolias e frustrações que constituem a marca singular de sua voz só tem origem e razão de ser nos limites da própria escritura? A realidade familiar e social vivenciada pelo narrador e refletida por ele ao longo de toda a narrativa é mesmo a imagem referencial de um mundo asfixiante e de uma história claustrofóbica ou as impressões subjetivas contaminam a realidade referencial com toda a carga de desencanto e desilusão que lhes é profundamente típica? Esse *double bind*, então, é o resultado de um consciente trabalho estético no qual a dimensão metaficcional do relato solapa todas as certezas críticas e recusa o estabelecimento de um sentido preciso, inequívoco, objetivo e causal, isso porque

Uma vez afastado o Autor, a pretensão de “decifrar” um texto se torna totalmente inútil. Dar ao texto um autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura. Essa concepção convém muito à crítica, que quer dar-se então como tarefa importante descobrir o Autor (ou as suas hipóstases: a sociedade, a história, a psiquê, a liberdade) sob a obra: encontrado o Autor, o texto está “explicado”, o crítico venceu; não é de admirar, portanto, que, historicamente, o reinado do Autor tenha sido também o do Crítico, nem tampouco que a crítica (mesmo a nova) esteja hoje abalada ao mesmo tempo que o Autor (BARTHES, 2004, p. 63).

A narrativa metaficcional de Marcelo Mirisola atenta, então, contra as tensas relações estabelecidas entre o sujeito ficcional e a figura do autor e, na esteira dessas tensões, instabiliza o próprio jogo da representação, criando um relato multirreferencial, especular, no qual as imagens se refletem indefinidamente sem que se possa afirmar a verdade substancial, concreta, hipostática, de qualquer uma delas:

Na escritura múltipla, com efeito, tudo está para ser *deslindado*, mas nada para ser *decifrado*; a estrutura pode ser seguida, “desfiada” (como se diz uma malha de meia quando se escapa) em todas as suas retomadas e em todos os seus estágios, mas não há fundo; o espaço da escritura deve ser percorrido, e não penetrado; a escritura propõe sentido sem parar, mas é sempre para evaporá-lo: ela procede a uma isenção sistemática do sentido. Por isso mesmo, a literatura (seria melhor passar a dizer a *escritura*), recusando designar ao texto (e ao mundo como texto) um “segredo”, isto é, um sentido último, libera uma atividade a que se poderia chamar contrateológica, propriamente revolucionária, pois a recusa de deter o sentido é finalmente recusar Deus e suas hipóstases, a razão, a ciência, a lei (BARTHES, 2004, p. 63).

Essa condição escritural que a literatura de Mirisola assume torna impossível mapear até mesmo as influências ou filiações das quais seu texto é tributário. Talvez seja por isso que, no prefácio ao primeiro livro de contos de Marcelo Mirisola, Maria Rita Kehl (1998), procurando uma filiação possível para o escritor, irá afirmar que o narrador de Mirisola tem o talento para o insulto e a força da voz do narrador celiniano, mas que o texto de Ferdinand Céline é ainda mais duro, pois lhe falta os rápidos instantes de enternecimento que encontramos em algumas passagens – seja dos contos que compõem o livro, seja de *O azul do filho morto* – de Mirisola. E Maria Rita continua, concluindo que falta ao texto de Céline os mergulhos também rapidíssimos no contentamento ou, o que é

mais raro, em se tratando de escritores malditos, falta a Céline uma certa bobeira de esperança, que às vezes o narrador-personagem de Mirisola se permite para quebrar o rumo da prosa. O autor de *O azul do filho morto* seria, então, segundo Kehl, um Céline mais moleque, um pouco menos raivoso, gostando muito de sexo, mas sabendo o tempo todo o quanto é impossível gozar e, portanto, escrevendo como um tarado, em nome disto que não se pode alcançar. Na verdade, todos os esforços de Maria Rita Kehl em encontrar uma filiação estética para Mirisola acabam por falhar. O motivo é justo: nem Ferdinand Céline, nem Henry Miller, nem Charles Bukóvski, nem John Fante, em resumo, nenhum destes autores cujos textos aparecem incidentalmente nas narrativas do escritor paulistano, é Marcelo Mirisola. Nenhum deles nasceu no Brasil, na década de 60, nenhum deles surgiu para a literatura em uma época de esgotamento cultural, político, econômico, intelectual e artístico tão grande quanto o da contemporaneidade, herdeira direta do fim da utopia libertária da contracultura e do vácuo ideológico dos anos 80. Nenhum deles experimentou tão de perto a falência das ideologias como Marcelo Mirisola.

Difícil, então, estabelecer uma filiação que explique a escritura de Marcelo Mirisola, essa literatura enfurecida, que encarna em si o universo asfixiante da sociedade contemporânea, com seus ídolos da hora, com seus produtos de consumo fácil, com suas referências televisivas. Nesse sentido, Mirisola não faz nada que não seja ridicularizar uma classe média subserviente, idiotizada e patética, asfixiada pelos subprodutos oferecidos pela mídia, pela sociedade de consumo, fundamentada sobre a égide da publicidade e da propaganda, esfregando na cara dela o lixo cultural que nos cerca diariamente, há mais de vinte anos: a cozinheira Ofélia Anunciato, os apresentadores Flávio Cavalcanti, Bolinha, Blota Jr., Amauri Jr., Xuxa, Uma Thurman, Carla Carmurati, Trio Parada Dura, todos personagens incidentais de uma literatura que se faz como o espaço de uma cisão, de uma fratura em que sujeito ficcional e autor, mundo da obra, do discurso, da linguagem e realidade histórica, social e política fundem-se até promoverem um total e mútuo apagamento. Uma literatura violenta e agressiva, em que o sexo transparece como o componente mais patético e frustrante de nossa alma minúscula, amesquinhada, servindo como combustível de nossos enganos pessoais e intransferíveis.

É preciso compreender que Marcelo Mirisola faz uma literatura do mal-estar, em que a tônica é a sensação de vertigem que sofremos ao mergulharmos de cabeça num mundo de frustrações, desesperos e misérias, em que a vítima constante, além do próprio narrador, é essa classe média esvaziada de sentidos ou valores, subproduto da indústria cultural, da mídia, do *shopping center* e da publicidade, refém de ícones midiáticos aos quais devota sua atenção e seu assombro, seu louvor e seus desejos. Pode-se pensar que a literatura de Marcelo Mirisola teria em Nelson Rodrigues sua filiação estética mais certa. O problema é que no teatro de Nelson Rodrigues, um teatro tão violento e desagradável quanto a prosa de Mirisola, ou nos contos de *A Vida Como Ela É...*, o drama concentrado, a tragédia diária, o conflito amargo de valores, posturas e atitudes, explodem na revelação iluminadora das grandes chagas morais que violam a consciência das personagens, que afloram aos sentidos e imprimem a todos uma inelutável dimensão trágica, um inexorável sentimento de culpa, desespero e humilhação diante da própria condição. Em Mirisola, os dramas humanos surgem dosados de cinismo, são expostos pela lente devassadora de uma ironia esgarçada, louca, patética e histriônica. Em ambos os autores não há saídas viáveis ou anunciadas, embora em Nelson, a culpa, o sentimento trágico inerente à consciência de suas personagens acabe sempre por acenar para uma redenção possível, ainda que, para isso, o caminho seja a morte, a extinção do corpo e das misérias que este impõe ao espírito. Em Mirisola, a culpa ou o sentimento trágico não são dados do caráter, ao contrário, são elementos motivadores de novos enganos, de outros traumas.

Marcelo Mirisola, com *O azul do filho morto*, foi acusado de potencializar uma série de preconceitos que já serviam de base para suas histórias desde *Fátima fez os pés para mostrar na choperia*. Na verdade, os preconceitos de Mirisola, de seu

narrador-personagem em busca de si mesmo, de sua compreensão mais funda, são os mesmos preconceitos que nos servem como tecido e justificativa. A diferença é que Mirisola não aceita impunemente as máscaras de uma impostura vulgar, que finge, mente ou disfarça qualquer vilania diante do mundo e da vida. Ao contrário, é dos sentimentos e das sensações exacerbadas de seu narrador que surge a possibilidade do reconhecimento, da revelação, da descoberta terrível e espantosa de que todos nós temos uma dimensão obscura na qual cultivamos frustrações, infelicidades, angústias e preconceitos irreconciliáveis. Todos nós, no fim das contas, procuramos uma saída e evitamos encarar, de chofre, nossos filhos mortos.

Em "Carta para Gombro", conto que abre o livro de Marcelo Mirisola, *Notas da arrebentação*, o narrador-personagem – a voz inconfundível, violenta e dissonante que se transformou em uma das mais singulares figuras da literatura contemporânea – afirma que "de nada vale o escritor ajambrar espelhos, duplicá-los e enfeitar-se com o próprio cérebro, se o gênio criador/criatura não for uma fraude e a fantasia... ou, em última análise, o desastre de si mesmo" (MIRISOLA, 2005, p. 14 - 15). Sob muitos aspectos, a afirmação dá o tom do que a literatura de Mirisola pretende ser: o espaço de um desastre, de uma cisão, de uma fratura que nunca, nunca cicatriza. Em suma, um horror e uma provocação, um gesto deliberado e cínico, frustrado e infeliz, de autoviolação. Por isso o escritor faz de cada um de seus livros o lugar a partir do qual a vida, a sociedade contemporânea, o indivíduo e a própria escritura – esse gesto solitário e secreto – naufraguem. As narrativas de Marcelo Mirisola acabam compondo, portanto, um quadro coerente de formas e temas que se fiam na fragmentação discursiva, estrutural e ideológica para conceber o cenário de uma série de obsessões, traumas e frustrações que orientam a escritura dilacerada que seus narradores encenam. Trata-se de conceber o panorama angustiado de uma existência que, esvaziada de dentro, reconhece nas palavras o último recurso de uma voz condenada aos limites do grito, do ódio, da afronta e da solidão. É como se o narrador soubesse que já não tem par nisto tudo nesse mundo e que a literatura é uma maldição que principia nos subterrâneos do espírito para terminar esfregada na cara do primeiro leitor mais pudico ou desavisado que se defrontar com o próprio e inelutável dilaceramento.

Mas não se pode deixar confundir com as personagens, as situações e a tragédia cotidiana, calcada nos excessos de uma sexualidade automatizada, imperfeita ou sem sentido, e em uma voz tomada por preconceitos dos mais diferentes matizes, que a literatura de Mirisola evidencia. Não há lugar para catarse, porque esta pressupõe o reconhecimento e deixar-se reconhecer na figura arbitrária do narrador significa pactuar com seu narcisismo autoirônico, desencantado, que desconhece quaisquer limites éticos ou morais que não aqueles que denunciam, a contrapelo de seu tom agressivo e contundente, uma fragilidade interior e uma solidão fundamental, amargurada, que o acompanha desde a infância e que se transformou na razão motivadora de sua obra. É sempre perigoso reconhecer-se nessa voz que faz da literatura o simulacro perfeito de um confessor em que fantasia e confissão, imaginário e verdade, fundem-se numa amálgama indistinguível, tornando as próprias obsessões – o sexo, a raiva, o prazer difícil e pungente, a melancolia, a revolta e o cinismo – o motor para tantos e inevitáveis desenganos. É como se o narrador anunciasse, a cada frase, que escrever é descobrir nossa falta mesma de saídas, que estamos e estaremos sempre condenados, que não há forma de redenção capaz de transubstanciar uma alma esmagada sob o peso do mundo.

Rejeitada por uma parte da crítica que condena a coisificação da mulher – sujeita ao desejo indiferente e cruel do narrador, preocupado unicamente com a própria satisfação – e do Outro – ironizado e aviltado em cada comentário sarcástico –, a literatura de Marcelo Mirisola capta, justamente, esse universo social sórdido, hipócrita e vazio que acredita na precedência do corpo, na vulgarização das imagens, na ausência de sentidos e na afirmação incondicional da individualidade no que ela tem de mais abjeto e alienado – a total inconsciência de si. Toda escritura deve trazer em si seus próprios interditos. A obstinação em rasurar a linguagem com as marcas do sexo, do esperma,

das estrias e do desejo consumista de satisfação pessoal que a classe média busca de forma inalcançável na televisão, nos shoppings, nas “gôndolas do Carrefour”, nas estrelas das telenovelas, e etc., essa obstinação é a antípoda de tudo o que o narrador de Marcelo Mirisola verdadeiramente deseja, busca ou vivencia. Ricardo Lísias, no posfácio a *Notas da arrebentação*, afirma que “a grande arte dos livros que culminam em *Notas da Arrebentação* é a engenhosidade de um narrador que astutamente existe para nos dar uma lição de força e depois nos frustra com uma apoteótica capitulação” (LÍSIAS, 2005, p. 107 - 108). O problema, nesse caso, está justamente nessa ideia de capitulação – sempre ensaiada, sempre sugerida, mas que nunca se confirma como a rendição dos que, prostrados, se entregam. Na verdade, o narrador de Mirisola vive no limiar entre a revolta e a transigência, mas acreditar que ele capitula é negar a mesma “lição de força” que Lísias reconhece nas obras do autor, é rejeitar os interditos que essa escritura dilacerada jamais evidencia de forma clara, translúcida. Pactuar com o cinismo e a canalhice das pessoas e do universo social que o cercam é uma forma de o narrador preservar aquilo que sua voz tem de mais original e mais exasperada: a sedição das coisas, do mundo e de si mesmo sob aparência de remorso.

SCHEEL, M. The words curse and the lacerated subject on Marcelo Mirisola. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v.1, n.2, p. 59 - 73, 2009.

## Referências

BARTHES, R. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 55 – 63.

BLANCHOT, M. *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

COSTA PINTO, M. Geração 90, submissão à realidade ou guerrilha literária? **Folha de São Paulo**, São Paulo, 02/ 08/ 2003. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0208200312.htm>>.

KEHL, M. R. Prefácio. In: MIRISOLA, M. *Fátima fez os pés para mostrar na choperia*. São Paulo: Estação Liberdade, 1998, p. 05 – 06.

LÍSIAS, R. Outras Arrebentações. In: MIRISOLA, M. *Notas da arrebentação*. São Paulo: Editora 34, 2005.

MACHADO, C. E. Folha reúne quatro autores para debater a ficção feita no país. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 26/07/2003. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u35365.shtml>>.

MIRISOLA, M. *Fátima fez os pés para mostrar na choperia*. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.

\_\_\_\_\_. *O azul do filho morto*. São Paulo: Editora 34, 2002.

\_\_\_\_\_. *Bangalô*. São Paulo: Editora 34, 2003.

\_\_\_\_\_. *Notas da arrebentação*. São Paulo: Editora 34, 2005.

SCHØLLHAMMER, K. E. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

# MACHADO DE ASSIS, JORNALISTA: O HOMEM, O TEXTO, O TEMPO

Lúcia Granja\*

## Resumo

Este artigo analisa algumas das crônicas que Machado de Assis escreveu, em 1878, para *O Cruzeiro*, e mostra como, por detrás da liberdade de composição literária desses textos, encontramos a visão de mundo de um cronista profundamente crítico. Sem desrespeitar o estatuto ficcional que ocupa o narrador-cronista, procuramos enxergar, tão cuidadosamente quanto requer a sutileza do assunto, o homem por detrás do cronista, na experiência jornalística de 1878.

## Palavras-chave

Crônica; Jornalismo, Leitor; Literatura, Machado de Assis.

## Abstract

This article analyses some of Machado de Assis' newspaper chronicles written in 1878 for *O Cruzeiro*. We intend to show that behind their extremely free literary composition, those texts show the author's deepest critical point of views. Respecting the narrator fictional status, we are trying to see, as carefully as this subject demands on us, the man behind the journalist.

## Keywords

Journalism; Literature; Machado de Assis; Newspaper Chronicles; Reader.

---

\* Departamento de Estudos Linguísticos e Literários – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – UNESP - 15054-000 - São José do Rio Preto - SP. E-mail: lgranja@ibilce.unesp.br; lgranja@uol.com.br

Escrevendo semanalmente para os jornais, Machado de Assis estreitou o foco da observação e análise crítica de seu tempo, conforme lhe exigia a natureza das crônicas da semana que ele publicou nos periódicos cariocas, com breves períodos de interrupção, entre o início da década de 1860 e meados da década de 1890. Como vemos, nos períodos que corresponderam à estabilidade do Império brasileiro, ao seu declínio e à sua queda, o cronista acompanhou muito de perto a vida social, política e cultural dessas quase quatro décadas de singulares transformações. O homem, o jornalista, o escritor ficcionista mesclam-se na execução desses registros jornalísticos. Este trabalho procura enxergar, ainda que brevemente, e tanto quanto seja possível, o homem por detrás do cronista, na experiência jornalística de 1878.

No final de sua carreira como jornalista, na década de 1890, o experientíssimo cronista Machado de Assis mostrava-se discreto na exposição de suas ideias e análises dos fatos da semana. "A situação política sob a qual Machado escrevia era, de fato, tensa e piorou ao longo do período relativo a estas crônicas", diz-nos John Gledson ao referir-se às crônicas de "A Semana"<sup>1</sup>. O cronista já não fazia rirem seus leitores ao abusar da maledicência possível à encenação da comédia do cotidiano<sup>2</sup>. Menos "brincão e galhofeiro"<sup>3</sup>, suas análises traziam, nesse tempo, como nos últimos dois romances, um certo ar de desencantamento. Quem sabe sentisse que seu tempo de cronista se ia esgotando, juntamente com as grandes mudanças da vida pública.

Sem desrespeitar o estatuto ficcional que ocupa o narrador-cronista, pelo contrário, enxergando-lhe os recursos e construções, gostaríamos de nos arriscar um pouco mais, por detrás do texto, a captar algo sobre o escritor e intelectual: equivale a ler o que o texto, em sua dimensão jornalística, por exemplo, pode nos mostrar sobre as ideias do homem que o redigiu afinal. A diferença é sutil, mas significa, na abordagem jornalística da crônica, que o cronista dialoga com um conjunto de ideias que enformam o pensamento de uma época e, nesse exercício, vai deixando registradas marcas ideológicas daquele que assumiu a máscara de narrador/comentador da semana. Assim sendo, esta análise não extrai conclusões apressadas a respeito de fatos biográficos, a partir da leitura das crônicas. Como sabemos, a crítica não pode, pelo desejo de conhecer o homem, ou de interpretar os fatos históricos de um período, apagar o estatuto de construção ficcional dos textos, o qual, no caso da crônica, é fronteiro, miscelânea de história miúda, jornalismo e literatura. Uma vez conscientes disso, para não incorrer em conclusões apressadas, toda cautela é necessária. Assim, este texto antes propõe do que explica, antes pergunta do que conclui, tentando elencar passos de uma reflexão que continuamos a construir a respeito da série de crônicas de *O Cruzeiro*, localizadas, significativamente, nos meses que antecedem à doença, crise, ou qualquer sorte de problemas que Machado de Assis tenha atravessado no final da década de 1870.

As crônicas de 1878 são diferentes de outras séries escritas por Machado, como as mais famosas "Bons Dias" e "A Semana", porque não tratam prioritariamente da política. Mais livres ao eleger seus comentários, ali aparecem setores e ideias várias daquela sociedade. Ao contrário também de "A Semana", não podemos falar em discrição do cronista, já que seus comentários assumem, várias vezes, um tom de desagrado ou irritação, paralelo, é claro, à característica ironia. Encontramos nas "Notas semanais" de *O Cruzeiro* um narrador combativo em seu diálogo dominical com os leitores, o que gera, sem dúvida, momentos de agressividade em relação ao leitor, em uma atitude

---

1 John Gledson (1996, p. 14 - 15) argumenta sobre a maior discrição de Machado nesta série em sua "Introdução" à edição das crônicas de *A Semana*. A citação encontra-se na página 14.

2 Cf. GRANJA, L. *Machado de Assis, escritor em formação*. A roda dos jornais (2000). Neste livro, um dos argumentos para análise das crônicas de Machado de Assis é o de que o narrador, a fim de aumentar o efeito e alcance de sua ironia, transforma o presente em comédia. Traz à cena comédias da tradição literária, as quais cita para parodiar as atitudes das personagens que desfilam na crônica, ou transforma em pequena cena, no contexto da crônica, a interação entre os políticos e personagens dela em geral.

3 Observe-se: "Intercalei nesta crônica de hoje algumas boas amostras do documento que trato, impresso com outros submetido ao presidente; e para em tudo conservar o estilo figurado das primeiras linhas, e porque o folhetim requer um tom brincão e galhofeiro, ainda tratando de coisas sérias, darei a cada uma dessas amostras o nome de um prato fino especial - Um extra - como dizem as listas dos restaurantes". Cf. MACHADO DE ASSIS. *Notas semanais*. **O Cruzeiro**, 7 de julho de 1878.

nada estranha a Machado cronista, crítico e dramaturgo da juventude. “Removidos os obstáculos que impedem a criação do teatro nacional, as vocações dramáticas devem estudar a escola moderna. Se uma parte do povo ainda está aferrada às idéias antigas, cumpre ao talento educá-la”, diz-nos o crítico vibrante de 1858<sup>4</sup>, que acredita na educação estética das plateias, como vemos também em um texto seu de 1859, onde está ainda mais explícita a relação entre o fazer artístico e o gosto do público:

A iniciativa em arte dramática não se limita ao estreito círculo do tablado – vai além da rampa, vai ao povo. As platéias estão aqui perfeitamente educadas? A resposta é negativa. Uma platéia avançada, com um talento balbuciante e errado, é um anacronismo, uma impossibilidade<sup>5</sup> (MACHADO DE ASSIS, 1986, p. 789 – 796).

Também no famoso ensaio “Instinto de Nacionalidade”, já da década de 1870, defende a mesma ideia, agora em relação a uma das funções da crítica, e não mais do texto literário:

Estes e outros pontos cumpria à crítica estabelecê-los, se tivéssemos uma crítica doutrinária, ampla, elevada, [...] Não a temos. Há e tem havido escritos que tal nome merecem, mas raros, a espaços, sem a influência quotidiana e profunda que deveriam exercer. A falta de uma crítica assim é um dos maiores males de que padece a nossa literatura; é mister que a análise corrija ou anime a invenção, que os pontos de doutrina ou de história se investiguem, que as belezas se estudem [...] que o gosto se apure e se eduque<sup>6</sup> (MACHADO DE ASSIS, 1986, p. 801 – 809).

Assim sendo, se Machado, ao longo de tantos anos, acreditou na Literatura e na crítica literária com função pedagógica e moralizadora, é natural que seu jornalismo apareça como espaço privilegiado para tal objetivo de escrita. Ainda na década de 1850, já havia escrito a respeito do jornal como meio de uma revolução social, no artigo “O jornal e o livro”,<sup>7</sup> que o jovem escritor dedicou a Manuel Antonio de Almeida. A crônica seria então uma espécie de palco da semana recentemente finda, no que houvera nela de mais extraordinário, como a realização do congresso agrícola em julho de 1878, e nas mínimas questões e acontecimentos, uma corrida de cavalos, por exemplo. Homem de seu tempo, o escritor-jornalista escolhia as notícias livremente no dia-a-dia dos jornais, as quais, acrescidas na crônica de seu comentário vivaz, comporiam o espetáculo das palavras surgidas no rodapé do jornal de cada domingo. Sob o pseudônimo “Eleazar”, de junho a setembro de 1878, Machado assinou esses textos dominicais e esteve vigorosamente envolvido com as questões que mobilizavam a sua pena. Operando em via de mão dupla, seu texto procurava instruir aqueles que desconheciam e, em adição aos textos críticos e literários, destruir os mal-intencionados.

Nesse sentido, voltando nossas atenções para o leitor do folhetim-variedades, observamos existir ali um narrador investido do poder de cobrá-lo e exigí-lo. O texto, saído em 16 de junho de 1878, que versava sobre as comemorações dos dias santos durante aquele mês, é um bom exemplo disso. Pedindo desculpas antecipadas pela longa citação, vamos a ele:

Venhamos à boa prosa, que é o meu domínio. Vimos o lado poético dos foguetes; vejamos o lado legal.

[...]

Duas coisas [...] perduram no meio da instabilidade universal: 1.º - a constância da polícia, que todos os anos declara editalmente ser proibido queimar fogos, por ocasião das festas de S. João e seus comensais; 2.º - a disposição do povo em desobedecer às ordens da polícia. A proibição não é simples vontade do chefe; é uma postura municipal

---

4 Em “O Passado, Presente e o Futuro da Literatura”, publicado em **A Marmota**, nos dias 9 e 23 de abril de 1858. Cf. MACHADO DE ASSIS. *Obras completas*, 1986, vol. 3, p. 785 - 789.

5 Cf. “Idéias sobre o teatro”, publicado em **O Espelho**, nos dias 25 de setembro, 2 de outubro e 25 de dezembro de 1859. In: MACHADO DE ASSIS. *Obras completas*, 1986, v. 3, p. 789 - 796.

6 Cf. “Notícia da atual Literatura Brasileira. Instinto de Nacionalidade”, publicado em *Novo Mundo*, em 24 de março de 1873. In: MACHADO DE ASSIS. *Obras completas*, 1986, v. 3, p. 801 - 809.

7 Cf. “O jornal e o livro”, publicado no **Correio Mercantil**, nos dias 10 e 12 de janeiro de 1859. In: MACHADO DE ASSIS. *Obras completas*, 1986, v. 3, p. 943 - 948.

de 1856. Anualmente aparece o mesmo edital, escrito com os mesmos termos; o chefe rubrica essa chapa inofensiva, que é impressa, lida e desrespeitada. Da tenacidade com que a polícia proíbe, e da teimosia com que o povo infringe a proibição, fica um resíduo comum: o trecho impresso e os fogos queimados.

Se eu tivesse a honra de falar do alto de uma tribuna, não perdia esta ocasião de expor longa e prudhommescamente o princípio da soberania da nação, cujos delegados são os poderes públicos; diria que, se a nação transmitiu o direito de legislar, de judiciar, de administrar, não é muito que reservasse para si o de atacar uma carta de bichas; diria que, sendo a nação a fonte constitucional da vida política, excede o limite máximo do atrevimento empecer-lhe o uso mais inofensivo do mundo, o uso do busca-pé.

Levantando a discussão à altura da grande retórica, diria que o pior busca-pé não é o que verdadeiramente busca o pé, mas o que busca a liberdade, a propriedade, o sossego, todos esses pés morais (se assim me pudesse exprimir), que nem sempre soem caminhar tranquilos na estrada social; diria, enfim, que as girândolas criminosas não são as que ardem em honra de um santo, mas as que se queimam para glorificação dos grandes crimes.

Que tal? Infelizmente não disponho de tribuna, sou apenas um pobre-diabo, condenado ao lado prático das coisas; de mais a mais míope, cabeçudo e prosaico. Daí vem que, enquanto um homem de outro porte vê no busca-pé uma simples beleza constitucional, eu vejo nele um argumento mais em favor da minha tese, a saber, que o leitor nasceu com a bossa da ilegalidade. Note que não me refiro aos sobrinhos do leitor, nem a seus compadres, nem a seus amigos; mas tão-somente ao próprio leitor. Todos os demais cidadãos ficam isentos da mácula, se a há.

Que um urbano, excedendo o limite legal das suas atribuições, se lembre de pôr em contato a sua espada com as costas do leitor é fora de dúvida que o dito leitor bradará contra esse abuso do poder; fará gemer os prelos; mostrará a lei maltratada na sua pessoa. Não menos certo é que, assinado o protesto, irá com a mesma mão acender uma pistola de lágrimas; e se outro urbano vier mostrar-lhe polidamente o edital do chefe, o referido leitor aconselhar-lhe-á que o vá ler à família, que o empregue em cartuchos, que lhe não estafe a paciência. Tal é a nossa concepção da legalidade; um guarda-chuva escasso, que, não dando para cobrir a todas as pessoas, apenas pode cobrir as nossas; noutros termos, um pau de dois bicos.

Agora, o que o leitor não compreende é que esse urbano excessivo no uso das suas atribuições, esse subalterno que transgride as barreiras da lei, é simplesmente um produto do próprio leitor; não compreende que o agregado nada mais representa do que as somas das unidades, com suas tendências, virtudes e lacunas. O leitor (perdoe a sua ausência), é um estimável cavalheiro, patriota, resoluto, manso, mas persuadido de que as coisas públicas andam mal, ao passo que as coisas particulares andam bem; sem advertir que, a ser exata a primeira parte, a segunda forçosamente não o é; e, a sê-lo a segunda, não o é a primeira. Um pouco mais de atenção daria ao leitor um pouco mais de equidade.

Mas é tempo de deixar as cartas de bichas<sup>8</sup> (MACHADO DE ASSIS, 1878).

No final do trecho recortado, que coincide com o final de uma parte da crônica, o narrador anuncia a hora de deixar as cartas de bichas. No entanto, ele não vinha falando de fogos de artifício exatamente. No trecho, observamos como a crônica equipara o leitor e o cidadão, exigindo-lhe que reconheça a soberania da nação, respeite o direito das decisões legais, judiciais etc. Por detrás dessa associação do leitor e do cidadão, está um ideal que Machado nos apresenta desde os textos da juventude, o de que a Arte em geral, dentro dela a Literatura, civiliza e educa. Com um público-leitor reduzido no Rio de Janeiro da época, fica claro que o leitor do jornal está em intersecção com o leitor do edital do chefe de polícia e Machado usa a tribuna do jornal, que o narrador da crônica, retoricamente, diz não existir, para buscar o “pé moral” daqueles que deveriam, por privilégio de entendimento, respeitar a liberdade, a democracia, a propriedade etc. É claro que a discussão, aqui, é mais ampla do que pode parecer a princípio. Não se trata de convencer o leitor a deixar de soltar fogos de artifícios – ou de achar razão ou não na determinação da polícia, mas de respeitar as determinações públicas, sem confundi-las com as decisões privadas, ou, ainda, fazê-lo saber que não é possível que uma dessas instâncias da vida social, a pública e a privada, ande bem se a outra também não andar. Essa educação do leitor pretende se dar, no caso desse texto, por meio do constrangimento causado pelas palavras públicas e privilegiadas do jornalista,

---

8 Machado de Assis. Notas semanais. **O Cruzeiro**, 16 de junho de 1878. Esclarecemos que todas as crônicas citadas neste artigo foram extraídas do jornal diretamente. No entanto, quando da publicação deste texto, já podem ser lidas com notas e estabelecimento de texto em Machado de Assis, *Notas Semanais*, 2008.

que pretendem mudar a concepção distorcida de legalidade que ele atribui ao leitor, "um guarda-chuva escasso, que, não dando para cobrir todas as pessoas, apenas pode cobrir as nossas".

Na função de jornalista, Machado põe em prática suas ideias como crítico. Por detrás da coerência entre esses dois papéis está o homem. Do alto de um dos espaços possíveis de tribuna naquela sociedade, dos mais privilegiados, Machado fala moral e politicamente ao público e exige daqueles que podem lê-lo as primeiras atitudes para uma necessária mudança. Que ele seja "míope" e "cabecudo", vá lá; mas está longe, é claro, do prosaísmo que se atribui, ou de ser um "pobre-diabo".

Uma outra forma de captar o homem por detrás do escritor é observar como a crônica, por detrás dela o cronista, desenvolvia suas críticas aos assuntos da semana, extrapolando a mensagem das notícias publicadas no mesmo jornal. No caso dos fogos, quanto mais entrava o mês de junho, mais e maiores anúncios de pontos de venda deles enchiam as páginas dos jornais, chegando a ocupar em *O Cruzeiro*, no mesmo dia 16 de junho, meia coluna entre as sete de que se compunham a página do jornal. Como repúdio ao hábito perigoso, no dia 16, além da crônica de Machado, sai, à segunda página, uma pequena matéria sobre o assunto, que reproduzimos, abaixo, praticamente na íntegra:

#### **Festejos de Santo Antônio e São João.**

O hábito de festejar estes dois santos do calendário [...] queimando foguetes e acendendo fogueiras é por tal forma contrário aos bons costumes que em parte vai ele se perdendo entre a população da cidade, reservando-o porém, e com certo entusiasmo, à dos arrabaldes.

Ainda assim, fora mister a bem da própria segurança e da alheia, que de uma vez para sempre se extinguisse.

Não sabemos, podemos mesmo dizer que ninguém sabe, o que quer dizer render louvores a um santo com pólvora, papel e barbante queimados.

Que é prejudicial o uso, ninguém há de contestá-lo.

Ninguém ignora quantos casos fatais se têm dado nesta capital, devido à queima de foguetes.

Chegam ao nosso conhecimentos alguns que, conquanto de pouca monta, bem acentuam a necessidade que há de se acabar com semelhante costume, que é um divertimento antes do que um modo de festejar um santo, que reclama um culto mais simples, menos estrondoso, que não cheire à pólvora e que não seja causa de desgraças, que, por pequenas, nunca deixem de ser lamentáveis"<sup>9</sup> (MACHADO DE ASSIS, 1878, p. 2)

O "tratado" de Machado sobre cidadania tem, sem dúvida, intersecção de sentido com a pequena matéria do jornal: a repreensão aos atos ilícitos em relação aos fogos de artifício. Essa última é, porém, muito menos abrangente em sua crítica ao público. Em primeiro lugar, alivia a participação da "população da cidade" no delito, deixando o entusiasmo à população dos "arrabaldes". Depois, faz ironia sem endereçá-la exatamente: diz que não conhece o significado de homenagear-se os santos com pólvora, papel e barbante queimado, atitude essa que parece, mesmo, bastante prosaica. A frase que se intercala à principal, porém, "podemos mesmo dizer que ninguém sabe", acaba por aliviar a carga da crítica. Ele, redator, não conhece o significado de se utilizarem fogos para homenagear os santos, mas todas as outras pessoas também não sabem. Essa inconsciência coletiva, na qual o redator se coloca lado a lado com o leitor, e com o festejador, configura-os a todos em uma situação mais esclarecida do que a de serem "queimadores de barbante". Já que ninguém conhece a origem ou motivo do ato, presta-se louvor aos santos com os fogos por tradição da cultura popular, o que não é, em si, um mal. A restrição estava em, no momento, tal uso não ser compatível com a vida nas cidades, por causa de incêndios e acidentes. Comparando, então, a crônica e a notícia, vemos que a intolerância do cronista em relação à falta de cidadania, implícita por esse

---

9 Cf. MACHADO DE ASSIS. Noticiário. **O Cruzeiro**, 16 de junho de 1878, p. 2, 1ª coluna. Sidney Chalhoub (2003) argumenta em favor dessa tese em suas análises dos romances machadianos.

tipo de atitude, está alinhada ao pensamento do jornal, mas a exasperação do cronista com o ato de desrespeito legal mostra-se, certamente, muito além do ponto em que parou a do redator do jornal. Nesse cruzamento, podemos, novamente, encontrar as ideias do homem que analisava os fatos e notícias da semana. Reconstruindo-a em seu comentário dominical, temos a oportunidade descobrir a subjetividade do comentarista da semana em pelo menos três lugares: a) a seleção das notícias/acontecimentos demarca a posição política, em sentido amplo, a partir da qual ele informa seu leitor; b) o aprofundamento de seus comentários em relação às notícias que lia nos jornais expõe suas próprias ideias em relação aos fatos; c) a forma como ele ocupa o espaço do rodapé do jornal, lembremo-nos de que o folhetim era preferencialmente um texto leve, mostra a crença que Machado tinha na função, ou missão talvez, de sua escrita.

Assim sendo, pelo final dos anos 1870, encontramos o homem Machado de Assis frente a uma sociedade em formação, aparentemente bastante insatisfeito com as contradições nela vigentes, e fazendo do jornalismo literário a sua forma de ação, a sua tribuna particular. Não admira que, nos anos seguintes, o escritor viesse a procurar um novo espaço para sua ação política: o próprio texto ficcional. Ou, acreditando que ele já o fizesse na prosa dos anos 1870, podemos considerar a existência de um investimento na criação da novidade para o texto ficcional. Se pudermos sugerir uma diferença fundamental entre os tipos de ação empreendidas pelo escritor, poderemos imaginar que ele, além de gritar na tribuna do jornal, de onde tenta educar e civilizar, passa a sussurrar em seus romances e contos, tal qual faz o ponto, no teatro. Diferentemente, no entanto, desse auxiliar de cena que, fora da vista do público, lembra o texto aos atores, o narrador construído por Machado endereça suas mensagens à plateia. Como elas são "comentários em voz baixa", só as escutarão os dotados de uma sensibilidade finíssima. Ou os que se sentarem nas primeiras filas. No caso da nova ficção de Machado, portanto, a escrita não definirá os desvios e sugerirá ações reparadoras para eles, mas passará a encená-los nas ações e diálogos das personagens e a parodiá-los nos desvios do narrador do texto. Na mudança de atitude formal em relação à função missionária da Literatura, está inscrita, pelo menos uma atitude do homem, a qual, cremos, fica bem indicada aqui: teria ele passado a acreditar que a pedagogia pela Arte era "biscoito fino" demais para a plateia em geral? Mais que isso, deveria ela ser adiada para a instrução das gerações futuras de leitores? Nesse caso, estaria ele desacreditando das mudanças produzidas em seu tempo?

A respeitável crítica que se debruçou sobre a ficção de Machado apontou os movimentos amplos da visão crítica do escritor, que escreve na forma literária as contradições sociais (SCHWARZ, 1990, p. 217). O olhar míope que exige o estudo das crônicas, no entanto, textos preocupados com questiúnculas tão cotidianas que o próprio Machado não quis eternizar, pretende mostrar que essa escrita de movimento miúdo, ao rés-do-chão como diria o mestre Antonio Candido (1993), ajuda a recuperar o passo a passo da construção da visão privilegiadamente crítica do escritor. Aí está a principal razão pela qual a crônica, o texto, nos mostra, também, o homem dentro de um tempo: mudando de ideia, buscando novas formas, irritando-se com as teimosias políticas do cotidiano, repetindo preocupações ao longo de anos. Seguramente, as transformações vividas pediram, sempre, ajustes entre o homem, o texto e o tempo.

GRANJA, L. Machado de Assis Journalist: the Man, the Text, the Time. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 1, n. 2, p. 75 - 81, 2009.

## Referências

ANTONIO CANDIDO. A vida ao rés-do-chão. In: \_\_\_\_\_. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 23 - 29.

CHALHOUB, S. *Machado de Assis, historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GLEDSON, J. Introdução. In: MACHADO DE ASSIS, J. M. *A Semana – Crônicas 1892-1893*. Introdução e notas de John Gledson. São Paulo: Hucitec; Unicamp, 1996. p. 14 - 15.

GRANJA, L. *Machado de Assis, escritor em formação. À roda dos jornais*. Campinas; São Paulo: Mercado de Letras, 2000.

MACHADO DE ASSIS, J. M. *Notas Semanais*. Organização, introdução e notas de John Gledson e Lúcia Granja. Campinas; São Paulo: Editora da UNICAMP, 2008.

\_\_\_\_\_. *A Semana – Crônicas 1892-1893*. Introdução e notas de John Gledson. São Paulo: Hucitec, 1996.

\_\_\_\_\_. O Passado, Presente e o Futuro da Literatura. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. 7 ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1986, v. 3. p. 785 – 789.

\_\_\_\_\_. Idéias sobre o teatro. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. 7 ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1986, v. 3. p. 789 - 796.

\_\_\_\_\_. Notícia da atual Literatura Brasileira. Instinto de Nacionalidade. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1986, v. 3. p. 801 - 809.

\_\_\_\_\_. O jornal e o livro. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1986, v. 3. p. 943 - 948.

\_\_\_\_\_. Notas semanais. Rio de Janeiro: **O Cruzeiro**, 16 de junho de 1878.

\_\_\_\_\_. Noticiário. Rio de Janeiro: **O Cruzeiro**, 16 de junho de 1878, p. 2.

\_\_\_\_\_. Obras completas, 31 vols. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc., 1938.

\_\_\_\_\_. O Cruzeiro. In: *Obras completas*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc, 1950, vol. 23.

\_\_\_\_\_. *Obra completa*. 7 ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1986 – 3 vols.

SCHWARZ, R. *Um mestre na periferia do capitalismo - Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

## Jornais

**Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, janeiro a junho de 1878.

**Ilustração Brasileira**. Rio de Janeiro, março de 1878.

**Jornal do Comércio**. Rio de Janeiro, janeiro a junho de 1878.

**O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, janeiro a setembro de 1878.

# VÍNCULOS DE PODER: "O CASO DA VARA", DE MACHADO DE ASSIS

Cláudio Aquati\*

## Resumo

São complicados os aspectos da teia de relações da sociedade que Machado transforma em conto. Quem mantém o poder em "O caso da vara"? Como se dá a transmissão de poder entre aqueles que o detém? A discussão de respostas a questões como essas é a tônica desta leitura do conto "O caso da vara".

## Palavras-chave

Conto; Machado de Assis; "O caso da vara"; Poder; Sociedade.

## Abstract

Machado de Assis is able to transform complicated aspects of social relation bonds into short-stories. Who holds the power in "O Caso da Vara"? How is power transmitted from one person to another? Discussing answers to such questions is the tone of this reading of the short-story "O Caso da Vara".

## Keywords

Machado de Assis; Power; Short-story; Society; "O Caso da Vara".

---

\* Departamento de Estudos Linguísticos e Literários – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – UNESP – 15054-000 – São José do Rio Preto – SP. E-mail: aquati@ibilce.unesp.br

Tinha uma cicatriz no meio da testa:  
Que foi isto, Siquê?  
Com voz de atrás da garganta, a boquinha tuíra:  
— Minha mãe (a madrasta) estava costurando  
Disse vai ver se tem fogo  
eu soprei eu soprei eu soprei não vi fogo  
Aí ela se levantou e esfregou com minha cabeça  
na brasa.  
Riu, riu, riu...

*Cunhantã,*  
Manuel Bandeira

Por que Damião entrega a vara a Sinhá Rita? Para aqueles que já tiveram o prazer e a surpresa de se defrontar com os contos de Machado de Assis, uma resposta como "Ora, é claro, Damião não queria desagradar a quem mandava e desmandava em tudo naquela ocasião" parece evidente demais. É que, a partir dessa, sobrevêm outras questões: será mesmo Sinhá Rita quem manda mesmo em tudo? Como ela faz isso? Enfim, quem haverá de manter o poder em "O caso da vara"?

Refletir acerca dessa última questão é revelar a ponta de um novelo: como sempre, em Machado de Assis, em vez de questões fechadas há alternativas e variações, e a atenção volta-se ora para Sinhá Rita, ora para o próprio Damião.<sup>1</sup>

Se não resta dúvida de que quem concentra o poder imediato é Sinhá Rita, limitar a leitura dessa forma, contudo, não é possível, pois as relações travadas pelas personagens, no conto, são muitas. Se em Sinhá Rita o autoritarismo é imanente e ela maneja as personagens à sua maneira, Damião espertamente a maneja segundo seu desejo. Mas o poder de Damião tem um limite, e o rapaz não pode desagradar Sinhá Rita com atitudes afrontosas, como, por exemplo, dar proteção a Lucrecia<sup>2</sup>. Deve-se considerar, também, que Damião tem o poder de salvar Lucrecia, dependendo disso a ruptura da relação de favor com Sinhá Rita que, segundo a visão de Damião, essa atitude implica.

Interessa, porém, observar que Damião tem, obviamente, noção da pessoa com quem vai travar relações quando recorre à Sinhá Rita, uma pessoa cujo despotismo, ele crê, pode ser trabalhado a seu favor. Esse despotismo característico de Sinhá Rita vem expresso no conto de três maneiras principais: por meio de seu discurso, por suas ações e por intermédio de sua relação com João Carneiro<sup>3</sup>.

Logo na primeira vez em que lhe é feita referência, Sinhá Rita já aparece ligada a um verbo típico do seu caráter: "Ela [Sinhá Rita] manda chamar meu padrinho" (MACHADO DE ASSIS, 1986, p. 274 - colchetes nossos)<sup>4</sup>. Em seguida, a expressão "diz-lhe que quer que eu saia do seminário" indica existir uma relação tal entre ela e João Carneiro que um desejo dela equivale a uma ordem. É, também, significativo que a viúva seja sempre chamada por "Sinhá", verdadeira 'patente', como se militar fosse. A ela ninguém se refere de outra forma que não intensifique a relação respeito/temor entre si e a matrona; por exemplo, o vocativo que se emprega preponderantemente é "Sinhá Rita", o que revela o reconhecimento (e a consolidação), pelas personagens, dessa relação. Mesmo João Carneiro, que se afigura como o mais íntimo dos que a frequentam, trata-a por "minha senhora". Além disso, inúmeros verbos e expressões que se referem à Sinhá Rita exprimem uma ideia ligada a poder, com ou sem a noção

---

1 Damião: a verificação etimológica mostra que esse nome é derivação do verbo grego *damnao*, "domar, vencer, subjugar". Do ponto de vista desta interpretação do conto, o nome parece adequadamente vinculado à personagem.

2 Lucrecia: do latim *Lucretius*: "que atrai, que lucra". Do ponto de vista desta interpretação do conto, a ideia representada pelo nome é oposta ao sucedido à personagem. Por outro lado, se ligarmos a *lucro*, presente nessa etimologia, a palavra *logro*, da mesma família, observaremos a analogia irônica figurada no nome da personagem, isto é, a que atrai, sim, mas o logro.

3 João Carneiro: fina ironia, é visível aqui a ligação do caráter dessa personagem com a imagem que acompanha aquele referido animal, a de eterno conduzido. E é, no mínimo, curioso o fato de Sinhá Rita morar no largo do Capim quando tem um "amigo" Carneiro.

4 Como todas as citações do conto foram retiradas do livro *Os melhores contos de Machado de Assis* (1986, p. 273 – 280), só faremos uso do procedimento padrão de citação, no corpo do artigo, quando estritamente necessário.

de truculência, ou, ainda, servem de base a ideias de condução e de repressão, como se vê nos exemplos seguintes, entre muitos outros:

- Santo nome de Jesus! Que é isto, **bradou** Sinhá Rita, sentando-se na marquesa, onde estava reclinada. [...]
- Sinhá Rita vivia principalmente de **ensinar**<sup>5</sup> a fazer renda, crivo e bordado. Enquanto o rapaz tomava fôlego, **ordenou** às pequenas que trabalhassem [...]
- **Pode, querendo.**” [Damião fala a Sinhá Rita]
- [...]
- Não atende? **interrompeu** Sinhá Rita ferida em seus brios. Ora, eu lhe **mostro** se atende ou não... [...]
- Chamou um moleque e **bradou-lhe** que fosse a casa do Sr. João Carneiro chamá-lo, **já e já.**[...]
- Há de ser possível, **afianço** eu. [...]
- Sinhá Rita presidia a todo esse mulherio de casa e de fora. [...]
- Sinhá Rita não querendo soltar a pequena, **bradou** ao seminarista. (MACHADO DE ASSIS, 1986, p. 274 - 280 - grifos e colchetes nossos).

Temos particularmente a fala de Sinhá Rita, marcada pela presença de imperativos e quejandos, além de certas expressões lacônicas que nitidamente traem seu caráter autoritário:

- Descanse, e explique-se. [...]
- Como assim? Não posso nada. [...]
- Anda, moleque [...]
- Ande lá, seu padrececo, descanse. [...]
- Lucrécia, olha a vara! [...]
- Vá, vá! [...]
- Ande jantar, deixe-se de melancolias. [...]
- Ande, Senhor Damião, não se faça de rogado, que as moças querem ir embora. Vocês vão gostar muito. [...]
- Não perdôo, não. Onde está a vara. [...]
- Sr. Damião, dê-me aquela vara, faz favor? (MACHADO DE ASSIS, 1986, p. 274 - 280).

Reforçando essa caracterização da personagem, a passagem em que Sinhá Rita persegue Lucrécia ao vê-la com a tarefa incompleta mostra como Sinhá Rita tem segurança em seu poder. A questão dessa passagem é a ambiguidade:

- Nhanhã, Nhanhã! Pelo amor de Deus! Por nossa senhora que está no céu!
- Malandra! Nossa Senhora não protege vadias! (MACHADO DE ASSIS, 1986, p. 279).

“Nossa Senhora” pode, aí, aparecer apenas para referir-se ao pedido de proteção à divindade no qual Lucrécia a invoca, mas por outro lado pode-se entender que Sinhá Rita aproxima de si mesma o denominativo “Nossa Senhora”, aproveitando-se da ligação entre o termo de tratamento que os escravos dispensavam a suas senhoras, a redução “sinhá”, com a forma culta “senhora”. Isto é, da mesma forma como João Carneiro, que à viúva dirigira-se da seguinte forma, “— Mas, minha senhora...”, “Nossa Senhora” estaria por “Sinhá Rita”, em suas próprias palavras, aqui, contudo como a projeção da própria divindade. Assim, àquela autoridade que ela mesma antes queria mascarar – nas palavras do narrador: “Damião suspirou alto e triste. Ela, para mascarar a autoridade com que dera aquelas ordens, explicou ao moço que o Sr. João Carneiro fora amigo do marido e arranjara-lhe algumas crias para ensinar” –, ela confere um estatuto que se quer divino.

Mas, se a insistência no caráter autoritário de Sinhá Rita leva-nos a sublinhar seu despotismo, é forçoso, por outro lado, ver nisso apenas uma meia verdade, pois também não seria falso afirmar que nesse conto há, propriamente, a representação de uma complexa rede de opressões: é assim que vemos Sinhá Rita oprimir João

---

5 Sabe-se bem quais são os instrumentos didáticos de que Sinhá Rita utiliza-se para esse fim.

Carneiro e Lucrecia, e, em certa medida, também Damião. Este, contudo, com uma relativa autonomia, consegue manejar a viúva a fim de alcançar seus objetivos. Ainda, considerando toda essa complexidade, João Carneiro pode ser considerado também um opressor de Damião, mas ao mesmo tempo é oprimido por este, que se vale da própria opressão de Sinhá Rita. Do lado do pai de Damião, vemos-lo opressor de Damião e João Carneiro, mas Sinhá Rita parece ter certa independência ou autonomia em relação a ele. Somente Lucrecia, preta e escrava, é que é a grande oprimida, alvo tanto de Sinhá Rita como de Damião.

Se temos, porém, uma Lucrecia oprimida pela própria condição de escrava, temos um João Carneiro oprimido pela própria condição de espírito. É fácil perceber que sua indecisão (que adiante será objeto de certa interpretação) está estreitamente ligada à sua opressão.

De qualquer forma, acorde com essa complexa rede de opressões, naturalmente iremos nos defrontar com a estrutura que se monta a partir do favor pelo qual almeja Damião, que precisa de um favor do pai, mas que o sabe tão inflexível. Para conseguir o favor, pois, deve apelar para o padrinho, que, na verdade, julgava "um moleirão sem vontade, que por si só não faria coisa útil". Portanto, faz-se necessário que alguém alente João Carneiro de modo a conduzi-lo até o pai de Damião. Dessa forma, surge, na mente do seminarista, a figura de Sinhá Rita.

Essa é a estrutura do favor no conto, que mostra a movimentação das personagens e as relações que travam no interesse de seus benefícios. Para Damião, o objetivo é o favor da liberdade, que, a rigor, é pleiteado por outra personagem, Lucrecia, mas inclina-se mais, é evidente, para o moço. A rigor, também, Damião e Lucrecia pouco diferem quanto a méritos para receberem o favor. Assim, explica-se a tendência de premiar o rapaz não só pela própria condição social como também — e essa questão é fundamental no conto — pelo fato de que Damião sabe como pedir o favor, sabe como lutar por ele naquele intrincado tecido de benefícios. O seminarista tem um plano, conhece o caminho a percorrer e a natureza daqueles a quem tem de apelar. Nesse sentido, a falta de Lucrecia, ironicamente, é um ícone: ela não consegue, manejando os bilros e bastidores, completar o seu tecido.

Assim, Damião explora a face tanto social como psicológica das pessoas que o podem favorecer, tirando proveito das ansiedades e das características de cada um. Uma tal tecedura de relações, em contraste com os pedidos desesperados da menina Lucrecia quando de castigo, afigura-se como a demonstração mesma da teoria da seleção natural, ou "a vitória cabe aos mais aptos". E se no conto não vemos Damião vencer, porque afinal isso não fica exatamente decidido, vemos, sim, Lucrecia inapelavelmente capitular.

Nessa luta pela sobrevivência, Damião e outras personagens se embrenham em atitudes que as caracterizam. Bosi (1982, p. 445) fala da vilania e da lógica que cercam os atos das personagens desse conto. De acordo com seu ponto de vista, Damião é um grande vilão, senão o grande vilão do conto. A vilania que experimenta está expressa em vários níveis. A princípio, penso na traição à Lucrecia. A lucidez com que enfrenta o momento crítico do conto, quando do castigo infligido à escrava, dá uma das dimensões dessa vilania. Sua impassibilidade diante de toda a cena e o conhecimento dos motivos da falta da menina lhe conferem um alto grau de desumanidade. Nesse sentido, há que se pensar na agravante de que é ainda um adolescente, ou, na opinião, pelo menos retórica de João Carneiro, "o grande homem que há de ser". Na verdade, tudo representa a quebra de um juramento — ele reconhecia que a culpa, caso a garota não completasse o serviço seria dele: "Sim, tinha jurado apadrinhar a pequena" — decorrente do desejo de não se indispor com o poder, nessas circunstâncias, o representado por Sinhá Rita. E como num sutil jogo de palavras, não se pode deixar de lado o toque de genial ambiguidade, para marcar a maldade de Damião: "Damião ficou frio... Cruel instante!". Ora, o rapaz teria ficado frio em razão da emoção de ter sido solicitado, ou o adjetivo se refere à "frieza", isto é, à indiferença quanto ao destino da menina? Ao lado disso, coroando o sentido, "cruel" referir-se-á ao conflito moral em que se estaria debatendo

Damião, ou estará simplesmente qualificando a decisão do seminarista? Evidentemente, se não é possível decidir a questão, é também por esse mesmo motivo que não se pode desconsiderar qualquer uma das possibilidades de resposta.

Outro nível de vilania de Damião pode ser visto no uso que faz das pessoas. O objetivo desse uso é, logicamente, a obtenção de benefícios, que, aqui, se representam pelo abandono de uma falta de liberdade se não igual, pelo menos, de certa forma, semelhante ao da escrava. Lucrécia, cria de Sinhá Rita, tem a liberdade tolhida, é claro, por sua condição social e, em última análise, pela repressão de Sinhá Rita. Já Damião tem sua liberdade contida por sua condição de filho de um homem que, quando menos, "dizem que é zangado". Sem contar com o aspecto emocional do ato de traição à Lucrécia, notamos que a vilania se traduz, ainda, por um princípio de conservação do tipo seleção natural, como já vimos, em que o mais apto (aqui, o que tece melhor a sua rede de relações) vence ou subjuga o mais fraco, ou seja, o "*mors tua, vita mea*" de que fala Bosi (1982, p. 456). A passagem da vara a Sinhá Rita serve para insistir no aspecto da lucidez de Damião, pois nesse dado disseminado por todo o texto vê-se a tônica da crueldade dessa personagem. É a luta pela vida.

A movimentação de Damião no conto indica a maneira de como trava as relações que o podem favorecer: Damião é, antes de tudo, um interesseiro astuto, e ainda "frio" e "cruel": "Sinhá Rita era uma viúva querida de João Carneiro. Damião tinha umas ideias vagas dessa situação e tratou de aproveitar". Obviamente, suas ideias não eram assim tão vagas e desde o início suas considerações refletem um pensamento arguto, de certa forma oposto às situações confusas em que é gerado. Como na situação da fuga, por exemplo. O narrador, a todo custo, procura transmitir a ideia de um "seminarista que ia espantado, medroso, fugitivo" ou "espantado, incerto", mas, ao mesmo tempo, revela que a personagem julga tudo com muita exatidão. Dir-se-ia que a necessidade a faz lúcida a ponto de, numa situação confusa como a da fuga, Damião alcançar um pensamento crítico e providencial: o seminarista "espantado" e "incerto" passou mentalmente por João Carneiro e logo lhe analisou os traços fundamentais de caráter: "o padrinho era um moleirão sem vontade, que por si não faria nada de útil". Damião também "percorre de memória as casas de parentes e amigos", pesando, em cada uma, a sua possibilidade de êxito. É ainda nessa situação que dá com Sinhá Rita, já tendo em vista as relações entre ela e o padrinho, e, também, já analisando o caráter autoritário que a viúva revelará e que poderá lhe valer: "Ela manda chamar meu padrinho, diz-lhe que quer que eu saia do seminário... Talvez assim...". Vale lembrar, ainda, o exame minucioso que faz da casa de Sinhá Rita, buscando pontos de fuga, quando pensa estar à mercê de alguma milícia que o pai tivesse convocado para que o buscassem e o devolvessem ao seminário. Contudo, é preciso atenção: se, a propósito, existe realmente uma lucidez que comanda Damião, ela não afasta uma outra ideia também constante do conto, que é a de uma transitoriedade de situações e decisões, a serem adiante abordadas nesta interpretação. Há, pois, em Damião uma consciência que observa atentamente as pessoas, os fatos e as relações entre os fatos e as pessoas. É assim para com João Carneiro, para com Sinhá Rita e, também, para com Lucrécia (no momento da entrega da vara, sobretudo). Quanto a João Carneiro, Damião percebe, nele, a necessidade da condução, e, em Sinhá Rita, percebe uma sede insaciável de conduzir; diante dessas circunstâncias, estabelece a relação entre seus dois favorecedores. Mas para estabelecer essa relação tem de ser sutil e, então, lança mão de um "teatro de ações e feições", de uma máscara como aquela ideada por Bosi (1982, p. 333).

Desde o primeiro momento em que encontra Sinhá Rita, Damião representa um papel afim com o favor que quer receber. Assim, faz já uma entrada triunfal, chegando de supetão à casa da viúva, "trêmulo, mal podendo falar". Logo depois, coloca-a a par da situação, falando num tom persuasivo que, provavelmente, não é o seu: "falou com paixão, pediu-lhe que o salvasse". Não era a chave para o coração da viúva. Isso, imediatamente percebe Damião, que se coloca totalmente submisso, dispensando àquela viúva "que vivia principalmente de ensinar a fazer renda" um tratamento semelhante ao que dispensaria a uma rainha, e assumindo uma posição de inferioridade que ratifica o

desejo de poder de Sinhá Rita: "Ajoelhou-se aos pés, beijou-lhes as mãos, desesperado". Assim, Damião dá-lhe todos os elementos e a oportunidade para que ela o proteja, além do que, dá-lhe as desejadas rédeas da situação. Em poucas palavras, Damião outorga-lhe, mesmo que com a devida dose de retórica, o poder de vida ou de morte: "salve-me da morte, porque eu mato-me se voltar para aquela casa". Que mais poderia esperar de submissão uma mulher como Sinhá Rita? E "lisonjeada", como aponta o narrador, já mostra o quão íntimo atingiu-lhe a atitude do moço; muito mais que agrado ela sentiu prazer, tocada no amor-próprio, como aos poucos vai revelando o narrador: "— Não atende? Interrompeu Sinhá Rita ferida em seus brios. Ora, eu lhe mostro se atende ou não". Será exagero supor que, nesse trecho de súplicas, Damião vai além de explorar "o desejo de poder" para ir estimular a sensualidade de Sinhá Rita? O fato de que o moço "ajoeilhou-se-lhe aos pés, beijou-lhe as mãos", leva-nos a imaginar um contato bem mais íntimo, estreito, tanto que Sinhá Rita "tentou chamá-lo a outros sentimentos" — numa alusão muito velada do narrador à questão da sensualidade — opondo, certamente, aquele momento a uma vida ("de padre") "santa e bonita". E é interessante notar que, enquanto ela hesitava "ainda muito tempo", Damião voltava a beijar-lhe as mãos, mostrando que o tempo gasto na cena foi longo e cheio de intenções. Além disso, a conversa animada que segue (e que será o anúncio da perdição de Lucrecia), outro toque físico — "[Sinhá Rita] puxou-lhe o nariz, rindo" (MACHADO DE ASSIS, 1986, p. 274 - colchetes nossos) —, a descrição dos "quarenta anos na certidão de batismo, e vinte e sete nos olhos", tudo isso vai indicando um trato mais afetuoso do que seria razoável supor a "pessoas estranhas", como diria João Carneiro.

O fato é que a viúva estava sendo habilmente preparada pelo moço para salvar-lhe a pele. Ela, que aparece sempre autoritária, aqui muda de postura, como nos mostram as expressões: "tentou chamá-lo a outros sentimentos" e "Sinhá Rita hesitou ainda muito tempo". "Tentar" e "hesitar", certamente, não são atitudes próprias de Sinhá Rita. Junto a esses expedientes, Damião usa também, muito sutilmente, colocar em dúvida o poder de Sinhá Rita: "Meu padrinho? [...] duvido que atenda a ninguém". É sempre, pois, com sutileza, com teatralidade que Damião vai tecendo uma rede de proteção. Por exemplo, faz questão de mostrar, não dizer, a sua aflição: "Damião suspirou alto e triste". O próprio narrador nos dá a pista da representação de Damião em frases dispersas pelo texto, segundo pode-se ver na obra de Machado de Assis, na qual dificilmente se encontra uma afirmação ou negação cabal. Pois é isso que se encontra nesta passagem, após a visita de João Carneiro: "Damião respirou, exteriormente deixou-se estar na mesma, olhos fincados no chão, acabrunhado"; e nesta, um pouco mais clara: "[Sinhá Rita] voltou a reanimar o seminarista, que estava outra vez no capuz da humildade e da consternação" (MACHADO DE ASSIS, 1986, p. 279 - colchetes nossos). Desse modo temos um Damião que se utiliza de uma máscara — já sugerida muito sutilmente por "capuz" nessa última referência — como instrumento para conseguir o favor. Um instrumento para usar as pessoas que, assim, também se transformam em instrumentos ou objetos.

Lucrecia entra na trama por via de reflexos. Deve ser punida para que Damião se beneficie. É, simplesmente, usada por ele. O castigo infligido a Lucrecia, por outro lado, leva-nos a pensar em outro problema, um dos motivos fundamentais do conto: a transitoriedade que se opera nos seres, o momento da decisão, da escolha, da afirmação. O momento da passagem da vara por Damião a Sinhá Rita, em si, cristaliza esse tema, que aparece no conto não sem uma cuidadosa preparação.

Parece-nos que por todo o texto está disseminada uma certa ideia de indecisão, um tom de quem vai fornecer todos os dados, as informações, as circunstâncias e acaba por não fornecer nada, deixando tudo velado. É próprio dos contos de Machado de Assis, que muitas vezes deixam ao leitor a tarefa de tudo decidir, interpretar, ou simplesmente o iludem acenando com essa possibilidade. Mas "os fatos são tudo, vamos aos fatos". O sempre sutil narrador logo no início, na primeira linha, deixa-nos na expectativa de uma decisão que não ocorre. Se o conto principia de maneira bem precisa, pelo menos quanto à indicação do tempo — "Damião fugiu do seminário às onze horas da manhã de uma sexta-feira de agosto" —, logo o narrador volta atrás, negando a chave de entrada,

indo de um extremo de precisão a um extremo de imprecisão. — “Não sei bem o ano, foi antes de 1850.” Isso, que notaremos acontecer muitas vezes, poderíamos chamar de ‘oscilação’ do texto.

Essa tendência de aproximar extremos pode ser observada, por exemplo, nos estado de espírito e nas reações de Damião, de João Carneiro e nas pistas que nos fornece o narrador. Deste modo, como já se observou, Damião, na confusão da fuga, quando deveria estar normalmente com o pensamento em desalinho, consegue fazer considerações detalhadas e, de certa forma, longas. As lembranças de sua entrada no seminário, por exemplo, que aproximam o momento da entrada e o da saída, são bem precisas e trazem elementos que corroboram com a ideia de aproximação de extremos, quando referem a fala do reitor ao receber o futuro seminarista: “A verdadeira grandeza é chã”. A expressão está, evidentemente, ligada ao futuro de Damião, que o padrinho já antevia apresentando-o ao reitor com “trago-lhe o grande homem que há de ser”. Ora, se para o termo “chã” existe o significado de “simples”, “sem enfeites”, também existe o de “rasteiro”, “vulgar” – o que, se, por um lado, propõe para Damião um futuro fundado em bases sólidas, vem a desqualificar em todo caso a atitude que tem o moço para com a escrava Lucrecia. E ainda na fala do reitor vemos quase uma oposição entre “grande homem” e “humilde e bom”, ligados por um “contanto”, que, se não exclui a possibilidade de um “grande homem” não ser humilde e bom, pode, também, ser uma referência ao futuro de Damião, que, assim como age no conto, “subirá na vida” tornando-se um ‘grande homem’, porém não necessariamente ‘humilde e bom’, tal e qual pode-se ver em outro conto de Machado de Assis, “Teoria do medalhão”. De acordo com esse ponto de vista, chama a atenção a fala de João Carneiro: “Trago-lhe o grande homem que há de ser” A ironia aqui não se esconde. Em primeiro lugar, como veremos adiante, João Carneiro pouco se importa com Damião, ao contrário, prefere-o “apoplético, morto” a indispor-se com o compadre; não gosta dele, pois julga-o “rebelde e vicioso”. Depois, a própria atitude de Damião para com Lucrecia dá, evidentemente, a dimensão do “grande homem que há de ser”.

Ainda com respeito à ‘oscilação’, podemos ver como isso se dá em relação às atitudes de Damião, como, por exemplo, em “[Sinhá Rita] Quis alegrar o rapaz, e, apesar da situação, não lhe custou muito” (MACHADO DE ASSIS, 1986, p. 275 - colchetes nossos): Damião, que há pouco suspirara “alto e triste”, logo depois contava anedotas rindo e fazendo trejeitos a ponto de, para infelicidade de Lucrecia, chamar-lhe a atenção. Observa-se a mesma questão aparecer quando se fala no “gênio galhofeiro de Sinhá Rita” e no “espírito leve” de Damião, e, ainda, quando, logo após, diz-se que Damião “esteve menos alegre ao jantar que na primeira parte do dia” e assim mesmo “jantou bem”. Trata-se, também, de ‘oscilação’ o momento de indecisão em que Damião pensa em fugir da casa de Sinhá Rita, e hesita entre escapar para a rua da Vala ou esconder-se na casa de um vizinho. O narrador, irônico, registra:

Saíram as vizinhas, e a tarde caiu de todo. A alma de Damião foi-se desfazendo tenebrosa, antes da noite. Que estaria acontecendo? De instante a instante, ia espiar pela rótula, e voltava cada vez mais desanimado. Nem sombra do padrinho. Com certeza, o pai fê-lo calar, mandou chamar dois negros, foi à polícia pedir um pedestre, e aí vinha pegá-lo à força e levá-lo ao seminário. Damião perguntou a Sinhá Rita se a casa não teria saída pelos fundos; correu ao quintal, e calculou que podia saltar o muro. Quis ainda saber se haveria modo de fugir para a rua da Vala, ou se era melhor falar a algum vizinho que fizesse o favor de o receber (MACHADO DE ASSIS, 1986, p. 278).

Se da ‘oscilação’ já lança mão o narrador para destilar sua ironia, como, por exemplo, em “Sinhá Rita dispunha justamente de um rodaque, lembrança ou esquecimento de João Carneiro”, com ela temos a caracterização de João Carneiro, a própria imagem da indecisão. Quando tem de sair, instado por Sinhá Rita, não se resolve: “João Carneiro não se animava a sair, nem podia ficar. Estava entre um puxar de forças opostas”. Mesmo os olhares com que fitava Sinhá Rita não tinham características definidas, eram olhares “de súplica, mesclados de um tênue raio de censura”. A própria quantidade de

orações alternativas que presidem seus pensamentos é significativa:

Não lhe importava, em suma, que o rapaz acabasse clérigo, advogado ou médico, ou de outra qualquer causa, vadio que fosse [...]  
Por que não lhe ordenava que fosse a pé de baixo de chuva, à Tijuca, ou Jacarepaguá.  
[...]  
Deus do céu! Um decreto do papa dissolvendo a Igreja, ou, pelo menos, extinguindo os seminários, faria tudo acabar bem (Machado de Assis, 1986, p. 276 – 277).

São notáveis as soluções em que pensa, pois nada daquilo seria possível. Além disso, a solução “Ah! Se o rapaz caísse ali, de repente, apoplético, morto! Era uma solução — cruel, é certo, mas definitiva” tem muito em comum com a lógica de Damiano ao entregar a vara para o castigo de Lucrecia. Fica bem claro que temos, aqui, a noção de *mors tua vita mea*, isto é, ambos os fatos, um puramente mental, outro real estão apoiados na lei natural do egoísmo, da autopreservação.

Além desse momento, João Carneiro aparece, depois, por intermédio de uma carta em que conta os resultados da entrevista com o pai de Damiano. Nenhuma solução, como seria de esperar; ao contrário, João Carneiro protela todas as decisões: “O negócio ainda não estava composto” ou “João Carneiro lutou muito para conseguir que o compadre não resolvesse logo”. Explicava na carta que assim falara para melhor ganhar a causa. Não a tinha por ganha, mas, no dia seguinte, lá iria ver o homem e teimar de novo. A própria conclusão da carta não merece essa denominação, pois não conclui nada: “Concluiu dizendo que o moço fosse para a casa dele”. Seu desejo, é evidente, era de entregá-lo ao pai para livrar-se de tudo.

Vimos, portanto, que um dos motivos principais do conto, senão o principal, é lenta e continuamente introduzido, de modo a criar um tom de indecisão (ou desejo de decidir), de alternativa de flutuação entre os extremos. Vimos, também, que a necessidade como que cria o pensamento crítico, de modo que a decisão dependerá em grande parte da necessidade. E veremos, adiante, que dependerá, também, do interesse do favorecido e do favorecedor. Para encararmos melhor o problema, devemos pensar em dicotomias básicas: vontade/possibilidade e moral/fortuna.

Quando tomamos a primeira delas - vontade/possibilidade -, vemos dois momentos básicos do conto: o momento em que, constituída a ameaça de Sinhá Rita e Damiano prometendo apadrinhar Lucrecia, representa a vontade, isto é, aquilo que de melhor pode o ser humano oferecer a seu semelhante, um valor absoluto, isolado, que nasce em uma situação de equilíbrio onde não há desejo ou interesse de qualquer gênero. E permanecerá até que o equilíbrio seja abalado, apareçam desejos ou interesses e se caracterize a necessidade. Surgirá desse movimento o outro momento, o da possibilidade, representado, no texto, pela ocasião em que Damiano é solicitado por Sinhá Rita para entregar-lhe a vara. Aqui, tudo que o ser humano pode oferecer será pesado numa balança em que o padrão é o desejo ou o interesse, tanto do favorecido como do favorecedor. Aquele que não estiver numa posição segura ou cair entre essas forças fatalmente sucumbirá.

Intimamente ligada a essa dicotomia, encontra-se outra, qual seja, moral/fortuna, que pode, respectivamente, ser representada no texto por meio de duas passagens: “— Sim, tinha jurado apadrinhar a pequena, que por causa dele, atrasara o trabalho...”; “— [...] mas ele precisava tanto de sair do seminário!”.

Assim, “moral” corresponderia a “vontade”, “fortuna” a “possibilidade” e, no momento em que se instala a dúvida ocasionada pela premência da decisão processa-se uma divisão — o que escolher? — na consciência de Damiano: optar por aquilo que a moral julga certo — proteção à menina — ou por aquilo por que a consciência egoísta clama — a salvação da própria pele?

Machado de Assis aborda esse eterno conflito humano por meio justamente de uma personagem que está em plena adolescência, o momento da vida do ser humano em que é mais cambiante o conceito de moral. A atenção dada a esse período da vida do homem talvez — pensamos mesmo que seja provável — não esteja aqui somente pela

falta de firmeza que caracteriza essa época da existência, mas é possível que Machado de Assis insista em mostrar como desde cedo o homem é presa fácil de seus instintos caçadores, diante do que pode pouco a moral. E Machado de Assis não aposta nessa moral, tênue fio que sofria a explosão do instinto, de modo que o jovem Damião, amarga e conscientemente — “Damião sentiu-se compungido mas precisava tanto sair do seminário!” — caminha para a liberdade enquanto condena a menina Lucrecia.

Portanto, quem é na verdade Damião? Que há por detrás daquela máscara que o reveste?

Roberto Schwarz, citado por Bosi (1982, p. 334), afirma que se em Machado de Assis a máscara contém o rosto, e vice-versa, é impossível o desmascaramento. Em “O caso da vara” Damião não tem um rosto, pois este se confunde com o papel que ele representa. A aparência é valorizada, não há dúvidas, tanto que o castigo recai sobre as costas da personagem que não representou um papel naquele teatro todo, mas que foi espontânea em todos os momentos: o sorriso e o desespero. Enfim: a máscara satisfaz ao favorecedor. Damião está tão integrado a essa máscara que não se o imagina descerrando-a.

Mas parece haver algo mais, pois é possível que a rede de relações, sobretudo a que se estabelece entre Damião e Sinhá Rita, escondam seu principal produto: o legado do poder. Tudo isso lembra certas ideias de Paulo Freire (1983, p. 107 - 109), o educador para quem o diálogo constitui uma relação em que há nivelamento das partes, uma relação horizontal de simpatia entre duas pessoas. Só nessas bases há comunicação, algo em comum que une as partes. Já o antidiálogo aparece como a forma oposta, uma relação vertical que, com a quebra da simpatia, não gera comunicação, mas comunicados lançados de cima para baixo.

Ora, não é o antidiálogo que caracteriza a relação ‘Sinhá Rita/Lucrecia’, relação de arrogância onde há grande distância entre as partes? E não é o diálogo que caracteriza a relação ‘Sinhá Rita/Damião’, relação de simpatia onde a distância é mínima (e vimos que e como o é) e onde as partes têm sempre algo em comum? E o que poderia ser comum entre Sinhá Rita e Damião senão o poder? Ou será gratuito o fato de Damião ter sido incentivado a agir sempre da forma como agiu para com Lucrecia? Incentivo que vem do resultado positivo obtido por Damião com seus atos: ele vestiu a máscara e favoreceu-se; ele traiu Lucrecia e, com isso, logrou o benefício de ser adotado pelo poder.

Ao acostumar-se aos termos do poder, Damião receberá seus benefícios de bom grado, ainda que “compungido”. O poder, dessa forma, incrusta-se-lhe legado pela própria sociedade. E é claro que a pista disso pode ser surpreendida na própria fala pressaga das personagens: “Trago-lhe o grande homem que há de ser”, diz João Carneiro ao reitor; “Há de alcançar tudo”, diz, “cheia de si”, Sinhá Rita a Damião.

Porém, o momento, entre todos, que mais causa impressão é mesmo o da passagem da vara — dirá Brás Cubas: “não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria” (MACHADO DE ASSIS, 1984, p. 97) —, quando Damião e Sinhá Rita, cada um a seu modo, condenam aquela menina à desgraça — seja social, moral ou mesmo física. O exato momento em que a vara une a mão do moço à mão da viúva, formando em Damião um vínculo entre o servil e o ser vil.

AQUATI, C. Power Bonds: Machado de Assis’ “O Caso da Vara”. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 1, n. 2, p. 83 - 92, 2009.

## Referências

BOSI, A (Org.) *et al.* *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1982.

# VIDA, VITALIDADE E ESPIRITUALIDADE: TEOLOGIA E LITERATURA EM MACHADO DE ASSIS

Douglas Rodrigues da Conceição\*

## Resumo

Depois da recepção do pensamento nietzschiano, sobretudo, com o problema da morte de Deus nos espaços da modernidade, o pensamento teológico, diante do colapso e superação da metafísica, perde a direção e sustentação de seu discurso acerca de Deus. A morte de Deus pôde apontar para um esvaziamento total da compreensão do divino como o lugar de efetivação e manutenção causadora, de correção do caráter aporético do real e de fundamentação absoluta de princípio. Admitimos, inicialmente, que parte da literatura do século XIX, frente ao impacto provocado sobre o pensamento teológico e seu evidente "silêncio" através do legado nietzschiano, configura-se como lugar que abriga novas possibilidades do falar sobre Deus, a partir da dimensão antropológica que emerge desses textos literários. Nosso olhar hermenêutico foca-se no legado machadiano, sobretudo, no que denominamos sua trilogia (*Dom Casmurro*, *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Memorial de Aires*). De tais romances eclode uma reorientação humana que se direciona ao transcendente, todavia, sem exceder os limites da vida imanente. Dessa forma, embora nos distanciando das formulações dogmáticas da teologia tradicional, seremos partidários do conceito de *transcendência imanente* de Jürgen Moltmann, que possibilita a busca e o encontro com o transcendente nos limites do mundo possível. Esta interface circunscreve-se dentro dos crescentes diálogos travados entre teologia e literatura.

## Palavras-chave

Deus; Espiritualidade; Finitude; Vida, Vitalidade

## Abstract

After the reception of Nietzsche's thought, especially with the problem of the death of God in the spaces of modernity, the theological thought, before the collapse and the overcoming of metaphysics, loses the direction and the foundation of its discourse about God. The death of God could point to an emptying of the understanding of the divine as the place of effective maintenance, of correction of the aporetic character of the real and of absolute grounds of principle. We assume initially that part of the nineteenth century literature, against the impact set on theological thinking and its apparent 'silence' through Nietzsche's legacy, appears as a place that holds new possibilities of speaking about God, from the anthropological dimension that emerges from these literary texts. Our hermeneutic eye focuses on Machado's legacy, especially in what we call his trilogy (*Dom Casmurro*, *Memórias Póstumas de Bras Cubas* and *Memorial de Aires*). In such novels arises a human reorientation which directs itself to the transcendent, yet without exceeding the limits of immanent life. Thus, although distancing ourselves from the dogmatic formulations of traditional theology, we shall support the concept of *immanent transcendence* of Jürgen Moltmann, which allows searching and finding the transcendent in the limits of the possible world. This interface is limited within the growing dialogues between theology and literature.

## Keywords

Finiteness; God; Life; Spirituality; Vitality.

---

\* Departamento de Filosofia e Ciências Sociais – Universidade do Estado do Pará – UEPA – 66113-200 – Belém – PA – Brasil. E-mail: abismos@gmail.com

## Introdução

O cenário acadêmico contemporâneo parece desejar a construção de debates e a produção do conhecimento a partir de uma demanda interdisciplinar. A busca pelas inter-relações acentua-se nos dias de hoje, culminado numa quebra harmônica das fronteiras disciplinares. O cruzamento de saberes, aqui representado pelo diálogo teologia e literatura, apresenta-se, no despontar do século XXI, como horizonte de uma importante articulação interdisciplinar. A proposta deste artigo determina-se nas possíveis confluências entre a teologia e a literatura. Se for possível uma aproximação entre elas, essa aproximação dar-se-á pela convergência temática. Os temas da literatura são, também, os temas da teologia. Adotaremos como princípio a seguinte questão: a literatura da transição século XIX - XX configura-se como *locus* do refluxo do tema "Deus", após as aparições das chamadas filosofias da suspeita, sobretudo, a partir da recepção do pensamento nietzschiano. Traremos para a discussão três romances machadianos (*Dom Casmurro*, *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Memorial de Aires*) como lugar da nova reorientação humana que busca a transcendência na imanência.

## A morte de Deus como crítica à teologia cristã

Os problemas advindos do mundo iluminista e suas críticas à religião parecem submeter a teologia a um processo de segregação e mutilação de seu pressuposto fundador: Deus. A filosofia de Nietzsche, acompanhada de sua crítica ao cristianismo, despeja literalmente sobre o pensamento teológico e metafísico, durante o séc. XIX, uma pá de cal, "decretando", dessa forma, a morte de toda tentativa de explicação acerca da realidade com base no fundamento último de todas as coisas: Deus. O maior eco do anúncio da morte de Deus em Nietzsche surge na obra *A gaia ciência* (2001), aforismo 125:

*O homem louco – Vós não ouvistes falar daquele homem desvairado que em plena manhã luminosa acendeu um candeeiro, correu até a praça e gritou ininterruptamente: "Estou procurando Deus! Estou procurando Deus!" – Uma vez que lá se encontravam muitos dos que não acreditavam em Deus, ele provocou uma grande gargalhada. Será que ele se perdeu? – dizia um. Ou será que ele está se mantendo escondido? Será que ele tem medo de nós? Ele foi passear de navio? Passear? – assim eles gritavam e riam em confusão. O homem desvairado saltou para o meio deles e atravessou-os como seu olhar. "Para onde foi Deus?" – ele falou. Gostaria de vos dizer: Nós o matamos – vós e eu! Nós todos somos assassinos! Mas como fizemos isso? Como conseguimos esvaziar o mar? Quem nos deu a esponja para apagar o horizonte? O que fizemos ao arrebentarmos as correntes que prendiam esta terra ao seu sol? Para onde ela se move agora? Para onde nos movemos? Não caímos continuamente? E para trás, para os lados, para frente, para todos os lados? Há ainda um alto e um baixo? Não erramos como que através de um nada infinito? Não nos envolve o sopro do espaço vazio? Não está mais frio? Não advém sempre novamente a noite e mais noite? Não precisamos acender candeeiros pela manhã? Ainda não escutamos nada do barulho dos covéis que estão enterrando Deus? Ainda não sentimos o cheiro da putrefação de Deus? – também os deuses apodrecem! Deus está morto! Deus permanece morto! E nós o matamos! Como nos consolamos, os assassinos entre todos os assassinos? O mais sagrado e poderoso que o mundo até aqui possuía sangrou sob nossas facas – quem é capaz de limpar este sangue de nós? Com que água poderíamos nos purificar? Que festejos de purificação, que jogos sagrados não precisaremos inventar? A grandeza desse ato não é grande demais para nós? Nós mesmos não precisamos nos tornar deuses para que venhamos a aparecer como apenas dignos deste ato? Nunca houve ato tão grandioso – quem quer que nasça depois de nós pertence por causa deste ato a uma história mais elevada do que toda história até aqui! O homem desvairado silenciou neste momento e olhou novamente para os seus ouvintes: também eles se encontravam em silêncio e olhavam com estranhamento para ele. Finalmente, ele lançou seu candeeiro ao chão, de modo que este se partiu e apagou. "Eu cheguei cedo demais" – disse ele então – "eu ainda não estou em sintonia com o tempo. Este acontecimento extraordinário ainda está a caminho e perambulando – ele ainda não penetrou nos ouvidos dos homens. O raio e a tempestade precisam de tempo, a luz dos astros precisa de tempo, atos precisam de tempo, mesmo depois de terem sido praticados, para serem vistos e ouvidos. Este ato está para os homens mais distante*

do que o mais distante dos astros: e porém, eles o praticaram!” – Conta-se ainda que o homem desvairado adentrou no mesmo dia várias igrejas e entoou aí o seu *Requiem aeternam deo*. Acompanhado até a porta e questionado energicamente, ele retrucava sem parar apenas o seguinte: “O que são ainda afinal estas igrejas, senão túmulos e mausoléus de Deus?” (NIETZSCHE, 2001, p. 147-148).

Nasce da experiência da morte de Deus um processo de desvalorização dos simulacros e, como consequência, a absolutização daquilo que, outrora, fora transformado em fábula: mundo verdadeiro. Entretanto, não se pode simplesmente abandonar o falar sobre Deus. Como deixar de falar de Deus depois das severas críticas proferidas por Nietzsche?

As reações do pensamento teológico parecem não possuir antídotos ao efeito do pensamento nietzschiano e partem para as reformulações teológicas conservadoras, a partir de um conceito de Deus cada vez mais vazio e sem sentido. Somente na segunda metade do século XX, percebe-se que a literatura da transição (séculos XIX - XX) capta com riqueza de detalhes tal problemática. O caráter (auto)conservador, criador de sentido a partir do próprio humano, também pode ser visto como uma exigência do próprio advento antropológico diante de um esfacelamento das antigas cosmovisões.

A literatura machadiana se encarna nesse movimento ao apresentar ressonâncias desse ambiente através de suas personagens. O romance *Dom Casmurro*, do ano de 1899, revela o desmoronamento do conceito “Deus” diante da vida humana, uma vez que essa vida, a partir de agora, se pretende autônoma e criadora de seu próprio sentido. Esse movimento, que admito ser um movimento circular naquilo que denomino trilogia machadiana, inicia-se com a relação Homem/Deus no romance *Dom Casmurro*, passando pela pergunta acerca da existência e pelo sentido da vida em *Brás Cubas*, culminando, então, no desencantamento de Aires no romance que carrega seu nome. Movimento semelhante se dá em autores de escrita alemã como Rilke. *O livro de horas* ao lado de *As histórias do bom Deus* parecem ainda pretender recuperar certo discurso acerca de Deus. (KUSCHEL, 1999, p. 213). Todavia, *As elegias de Duíno* apresentam traços de um mundo que segue uma nova reorientação, sem recuperar, de uma forma ou de outra, o falar sobre Deus. A aproximação entre a literatura machadiana e autores alemães como representação do que denomino literatura de transição, perpassa, em princípio, pela referência a uma crise espiritual generalizada causada pela tentativa de superação da metafísica. Entretanto, tais literaturas apresentam um efeito reverso ao abrigarem certo discurso acerca de Deus e, também, por lhe darem nova face. Teologicamente, nossa hipótese central reside na afirmação de que tais literaturas exigem uma nova configuração de Deus a partir de uma perspectiva da imanência. A reorientação humana em direção a Deus, num plano horizontal (Transcendência Imanente), exigirá que a experiência se dê nos limites da vida e da plena imanência. Portanto, entendemos que o trabalho da teologia é o de explicar a experiência humana (dentro ou fora do âmbito da Igreja) e, por isso, somos partidários do pensamento de Paul Tillich (2001), ao defender que na cultura também há teologia. Nesse sentido, compreendemos o porquê de a constituição pastoral *Gaudium et spes*, do Concílio Vaticano II, dar uma importante ênfase à literatura e às artes:

A literatura e as artes são também, segundo a maneira que lhe é própria, de grande importância para a vida da Igreja. Procuram elas dar expressão à natureza do homem, aos seus problemas e à experiência de suas tentativas para conhecer-se e aperfeiçoar-se a si mesmo e ao mundo; e tentam identificar a sua situação na história e no universo, dar a conhecer as suas misérias e alegrias e necessidades e energias, e desvendar um futuro melhor. Conseguem assim elevar a vida humana, que exprimem sob muito diferentes formas, segundo os tempos e lugares. Por conseguinte, deve trabalhar-se por que os artistas se sintam compreendidos, na sua atividade, pela Igreja e que gozando duma conveniente liberdade, tenham mais facilidade de contatos com a comunidade cristã (COSTA, 1997, p. 618-619).

## A crítica à esfacelada compreensão do conceito de Teologia

O conceito clássico de teologia parece não dar conta das questões humanas que surgem em consequência de um mundo aparentemente colapsado e sem sentido. Esse conceito, historicamente, circunscreveu-se no âmbito eclesiástico. Classicamente, a teologia pode ser entendida como processo de sistematização dos conteúdos da fé cristã. Fazer teologia cristã equivale a dar resposta à fé cristã no âmbito de um comprometimento científico. (BOFF, 1998, p. 14). A teologia, portanto, não produz experiências de fé, mas as torna possíveis. Quanto à literatura, ao longo de sua história, destacando sua elevada importância, a partir de seus diferentes usos e papéis no ocidente, parece-nos que ela, em maior grau, foi destacada para as esferas da fruição e do devaneio, e não para um lugar de hermenêutica da existência. (MAGALHÃES, 2000, p. 49 - 50). Ricoeur (1988) nos ajuda a compreender essa afirmação ao dizer que:

Ficção e poesia visam ao ser, mas não mais sob o modo do ser-dado, mas sob a maneira do poder ser. Sendo assim, a realidade cotidiana se metamorfoseia em favor daquilo que poderíamos chamar de variações imaginativas que a literatura opera sobre o real (RICOEUR, 1988, p. 57).

Entretanto, não é com o conceito de teologia – aquele que aprisiona os temas da fé dentro da teologia da Igreja – nem com o de literatura – aquele que destaca os temas literários da dinâmica da vida – que pretendemos operar. Para o esclarecimento do mistério da condição humana que se revela na literatura – questão central do diálogo teologia e literatura –, procuraremos operar com uma noção de teologia que confere mérito à percepção tillichiana de revelação. Tillich (2001) defende que o Incondicional está sempre ativo e espera ser redescoberto além das fronteiras da comunidade eclesial. Em nossa ótica, essa perspectiva teológica implica, entre outras coisas, a reformulação de um conceito de teologia que possa abarcar o que excede, o que transborda, o que a fé cristã e sua seleção de temas e conceitos rígidos não são capazes de dizer e compreender dentro de um ambiente específico e historicamente construído. A possível dimensão teológica emergida diante e dentro do que nomeio ser uma literatura de transição (séculos XIX - XX) impõe desafios à teologia clássica à medida que seus conceitos, sobretudo, o conceito de Deus enquanto elemento solucionador de toda aporia/fundamento, não oferecem explicações do estado daquele ambiente. Essa literatura, portanto, (poetas e escritores da época) recepciona o reflexo de Deus e temas advindos da fé, imputando-lhes novas exigências conceituais e novo(s) sentido(s), logo, um repensar teológico.

## Teologia e literatura em Machado de Assis

O que admitimos ser uma nova reorientação humana nasce da literatura Machadiana a partir de três romances, a saber: *Dom Casmurro*, *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Memorial de Aires*. O romance de 1899, *Dom Casmurro*, na análise conjunta que fazemos das três obras, aponta diretamente para as novas cosmovisões humanas surgidas da crise espiritual, à luz da recepção do pensamento Nietzscheano. Tentando nos distanciar das diversas especulações realizadas pela crítica literária machadiana, que envolveu o romance *Dom Casmurro* em temas novelescos – por exemplo, até hoje se discute a questão do adultério –, afirmaremos que a porta de entrada para o texto não é outra senão pela promessa, capítulo XI do romance.

### A PROMESSA

Tão depressa vi desaparecer o agregado no corredor, deixei o esconderijo, e corri à varanda do fundo. Não quis saber de lágrimas nem da causa que fazia verter a minha mãe. A causa eram provavelmente os projetos eclesiásticos, e a ocasião destes é a que vou dizer, por ser já então história velha; datava de dezesseis anos.

Os projetos vinham do tempo em que fui concebido. Tendo-lhe nascido morto o primeiro filho, minha mãe pegou-se com Deus para que o segundo vingasse, prometendo, se

fosse varão, metê-lo na Igreja. Talvez esperasse uma menina. Não disse nada a meu pai, nem antes, nem depois de me dar a luz; contava fazê-lo quando eu entrasse para a escola, mas enviuvou antes disso. Viúva, sentiu o terror de separar-se de mim; mas era tão devota, tão temente a Deus, que buscou testemunhas da obrigação, confiando a promessa a parentes e familiares (MACHADO DE ASSIS, 1985, p. 819 - 820).

Na promessa, temos uma relação revelacional do Deus da fé clássica com o lugar de efetivação dessa relação, o humano, D. Glória. Ela promete Bentinho à Igreja, se esse nascesse com vida. Ainda na adolescência, Bentinho toma conhecimento da promessa, todavia, sua vida nesse momento já é regida não por uma ordem mantenedora de toda causa, mas por um ideário autônomo, dionisíaco, que deseja uma vida criativa a partir dela mesma, ou seja, deseja a efetivação da pura imanência: Capitu.

Em *Brás Cubas*, o tema que atravessa a obra, em nossa ótica, é a apologia à vida. Cubas revela essa condição ao perceber que a vida tende à finitude. A finitude não revela uma perspectiva niilista diante da vida, mas a consciência da possibilidade de se (auto)conservar, porque a personagem sabe que "Estar aqui é magnífico" (RILK apud MOLTSMANN, 1998, p. 89). A revelação nasce do capítulo II, "O emplasto".

#### O EMPLASTO

[...]

Essa idéia era nada menos que a invenção de um medicamento sublime, um emplasto anti-hipocondríaco, destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade (MACHADO DE ASSIS, 1985, p. 515).

No romance de 1908, *Memorial de Aires*, a revelação da crise generalizada de que falamos também se dá com a consciência da finitude. Essa condição que evoca certo niilismo tem como fio condutor a velhice do conselheiro, que o remete à impossibilidade de explodir em direção à vida, frente à angústia provocada pela incapacidade de amar. Fidélia torna-se irrealizável para o velho conselheiro.

25 de janeiro

*I can give not what men call love.*

Assim disse comigo em inglês, mas logo respondi em prosa nossa a confissão do poeta, como um fecho da minha composição: eu não posso dar o que os homens chamam amor... e é pena! (MACHADO DE ASSIS, 1985, p. 1.104).

A centralidade antropológica que se evidencia nas obras aqui tratadas nos remete a considerar o tema da vida a partir da pura imanência. Não há alternativa para fugir dessa condição. Em *Dom Casmurro*, o processo de libertação da promessa se dá pela troca (*escobaderie*). Escobar tem a ideia da substituição de Bentinho por um menino qualquer. A quebra da promessa despeja sobre a vida de Bentinho uma dose insuportável de autonomia, que transforma seu mundo em um mundo sem sentido. Entretanto, a ausência de sentido se revela como certa inabilidade em lidar com as novas cosmovisões. O mundo de Bentinho não é mais regido por Deus. O Deus da promessa é morto.

Aqui, percebemos, com maior força, uma das três dimensões antropológicas tratadas por Nietzsche, no aforismo 125 da obra *A gaia ciência*, "O homem louco", o personagem principal sai pela rua com um candeeiro procurando Deus: caráter de correção de toda aporia estabelecida no real. Bentinho sucumbe à força da autonomia por não conseguir suportar a perda de todo horizonte mantenedor, pois, ao descumprir a promessa, cometeu o assassinato do Deus da vida. Entretanto, o que anteriormente considerávamos serem as consequências mais funestas, diante da vida de encantos pretendida por Bentinho – como, por exemplo, as consequências que verificamos no caso do homem louco nietzscheano, a saber: o não reconhecimento do outro; o estabelecimento de uma condição niilista no fim da vida; a perda da noção de reconhecimento do mundo natural por não reconhecer o mar como um ente e, por isso, sentir ciúmes –, torna-se, portanto, a possibilidade de encontrar um princípio que aponte a transcendência na imanência.

Cubas, Aires e Bentinho podem ser vistos como exemplos vivos da condição humana que busca a transcendência imanente, embora se apresentem em trânsito

para efetivação dessa condição. Eles sabem que toda experiência precisa se dar nos limites do sensível, não mais além dele. O amor à vida imanente é o que chamamos de "Vitalidade". Na vida só pode haver lugar para os processos de intensificação da própria vida. Isto se constitui numa verdadeira "Espiritualidade". Vitalidade e Espiritualidade são categorias teológicas que aproximam o ser humano do mundo da real existência. Vitalidade é Espiritualidade e, por isso, são elementos indissociáveis.

CONCEIÇÃO, D. R. da. Life, Vitality and Spirituality: Theology and Literature in Machado de Assis. **Olho d'água**. São José do Rio Preto, v.1, n.2, p. 93 - 98, 2010.

## Referências

BOFF, C. *Teoria do método teológico*. 4 ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

COSTA, P. L. (Org.). *Documentos do Concílio Ecumênico Vaticano II*. São Paulo: Paulus, 1997.

KUSCHEL, K-J. *Os escritores e as escrituras: retratos teológicos literários*. São Paulo: Loyola, 1999.

MAGALHÃES, A. *Deus no espelho das palavras: teologia e literatura e diálogo*. São Paulo: Paulinas, 2000.

MOLTMANN, J. *O espírito da vida: uma pneumatologia integral*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

MACHADO de ASSIS, J. M. *Obra completa*. 5 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.

NIETZSCHE, F. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RICOEUR, P. *Interpretação e ideologias*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

TILLICH, P. *Dinâmica da fé*. 6. ed. São Leopoldo: Sinodal, 2001.

# O DRAMÁTICO NA IRONIA DE MACHADO

Moema Cotrim Saes\*

## Resumo

Esta leitura do conto "A cartomante", de Machado de Assis, prioriza a ironia como elemento fundador do discurso, demonstrando o quanto este mecanismo subverte gênero, foco narrativo, personagens e máximas, gerando sentidos.

## Palavras-chave

Ambiguidade Irônica; Dramaticidade; Foco Narrativo; Ironia; Máximas; Narrador; Subversão.

## Abstract

This study is based on the reading of the short story "A Cartomante," by Machado de Assis, focusing on irony as the founding element of discourse. It shows that such mechanism could subvert literary genre, narrative focus, characters and maxims, creating meanings.

## Keywords

Dramatic; Ironic Ambiguity; Irony; Maxims; Narrative Focus; Narrator; Subversion.

---

\* Faculdade Integrada de Mirassol – FAIMI – 15130-000 – Mirassol – SP - Brasil. E-mail: [faimi@faimi.edu.br](mailto:faimi@faimi.edu.br)

Por sua própria natureza fluida, a ironia pode explorar tanto as figuras de linguagem e outros recursos sintáticos quanto a estrutura de uma obra, resvalando na intenção do narrador ou, mesmo, na visão do Autor (FOUCAULT, 1980). Esta relação dialógica entre discurso e ironia dá a esta uma maleabilidade, ou, mesmo, versatilidade, permitindo-lhe efetivar-se tanto em um simples enunciado como em uma construção narratológica.

Uma manifestação irônica, esteja ela no riso do cômico ou no amargo do sarcasmo, apoia-se em um processo de subversão que pode estar expresso nos gestos de uma personagem, no discurso de um narrador, na fala de um homem, na imagem de um pintor. O efeito, ou, mesmo, a função de uma ironia é, justamente, isto: subverter, transgredir o sentido comum. Há, nela, uma intenção de desmistificar, desvelar um pseudo-real, tanto no âmbito diegético quanto no extradiegético.

No conto "A Cartomante", de Machado de Assis (1992), a figura do narrador torna-se preponderante para a perspectiva irônica, pois é ele quem transgride e subverte o sentido primário do narrado. O distanciamento do narrador em relação ao universo diegético, permitindo uma visão mais crítica e ainda mais consciente de sua narração, dá ao discurso machadiano uma caracterização essencialmente irônica.

Na análise de Enylton de Sá Rego (1989), em "O calundu e a panacéia", este narrador distanciando é denominado *kataskopos*, ou, para sermos fiéis às palavras do autor, "o termo expressa o ponto de vista do observador desprendido que ironicamente vê o mundo do alto" (1989, p. 206). Relacionando o conceito do *kataskopos* com toda uma teoria da ironia, vê-se que é senso comum a ironia estar associada, intrinsecamente, à visão distanciada do ironista – no caso de Machado de Assis, o próprio narrador, pois é, justamente, esta visão superior dos acontecimentos diegéticos que permite uma ausência de sentimentos e uma visão objetiva.

Este *kataskopos*, que, para nós, pode ser apreciado como consequência do processo irônico, manifesta-se, também, com maior intensidade, na ironia romântica. Certamente, é a conscientização do caráter mimético da obra que faz com que o autor se distancie de sua criação. A ironia romântica amplia a distância autor-obra, aguçando a visão crítica do Autor, processo inverso ao da Lírica, em que o eu-poético está ligado, intimamente, ao poema. Como muito bem define Mücke (1973), ironia romântica é a ironia de "um autor consciente de que a literatura não pode ser mais simplesmente ingênua e irreflexiva, mas precisa se apresentar como consciente de sua natureza ambivalente e contraditória" (1973, p. 76).

Esta ironia romântica se destaca, soberbamente, no conto de Machado. Nele, o narrador se dispõe a contar como "Camilo e Rita chegaram ao amor" – processo que Camilo "não o soube ele nunca" – separando a paixão das personagens em dois momentos. Para tanto, o narrador se utiliza de sua prerrogativa de criador do texto para ordená-lo segundo sua vontade:

A verdade é que gostava de passar as horas ao lado dela: era a sua enfermeira moral, quase uma irmã, mas principalmente era mulher e bonita. *Odor di femina*: eis o que ele aspirava nela, e em volta dela, para incorporá-lo em si próprio. Liam os mesmos livros, iam juntos a teatros e passeios. Camilo ensinou-lhe as damas e o xadrez e jogavam as noites; - ela mal, - ele, para lhe ser agradável, pouco menos mal. Até aí as cousas. Agora a ação da pessoa, os olhos teimosos de Rita, que procuravam muita vez os dele, que os consultavam antes de o fazer ao marido, as mãos frias, as atitudes insólitas (MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 479).

Em um único trecho, podemos vislumbrar tanto o movimento das personagens quanto o mecanismo do narrador. O Autor conta sua história, primeiramente, detendo-se nos fatos superficiais, nos atos habituais e precisos de suas personagens: "Até aí as cousas". Mas, quando se prontifica a mostrar a ação das pessoas, ocupa-se de seus pequenos movimentos, detalhes sutis que acusam a intenção oculta das personagens, de Rita principalmente. De sorte que o narrador manipula "sua história" arbitrariamente, sugerindo ideias outras que aquelas expressas no enunciado, como se o narrador machadiano oscilasse entre o contar dos fatos e o revelar da intimidade das personagens, mesmo que este desvelar esteja contido em uma focalização minimalista dos gestos.

Neste mesmo movimento oscilatório entre narração e narrativa acontece a ruptura da linearidade dos fatos e das personagens. Utilizando-se de anacronias, no caso, a prolepse – antecipação de indícios e sinais da narrativa no discurso – o narrador constrói uma representação dramática da fábula que, além de gerar expectativas no leitor, coloca as personagens como frágeis seres à mercê de um destino incerto, cujos “avisos” elas mal conseguem decodificar. Como acontece na própria metáfora da ausência de “óculos de cristal”, ao referir-se a um possível aspecto da personagem Camilo, o narrador denuncia a limitação daquele diante da vida, a imagem do ser humano “cego” diante dos acontecimentos.

Assim, a ironia deste narrador, que rompe com a unilateralidade do contar, instaura uma conseqüente ambigüidade, jogando com o dito e o não-dito, com o saber e o não-saber das personagens e do leitor. Muito bem definida por D. S. Kaufer (1983), esta ambigüidade irônica, contrária à ambigüidade comum, é uma “arte consciente” de sua dissimulação artística, por meio da qual o autor amplia as possibilidades do significado de uma simples frase, deixando, ao leitor, a dúvida, ou, mesmo, a duplicidade, caso este se conscientize da ambigüidade frasal. Assim como o caráter plano das personagens é destruído pela ironia do narrador, este, também, distende as frases inseridas no enredo para a construção de sua narração irônica: uma única expressão é pertinente tanto para a narrativa quanto para a narração. Se considerada integrante da primeira, trata-se de mais um subsídio da fábula; caso seja observada como parte da narração, pode ser interpretada como uma ironia do narrador para com a situação com que se depara a personagem, enfatizando a distância entre narrador e personagem e aumentando a sensação de manipulação, própria da ironia romântica. Observemos, no texto de Machado, o momento em que Camilo espera que seja retirado um obstáculo da rua para que seu tÍlburi possa passar, ansioso que está por causa de um bilhete que recebeu, encaminhado por Vilela:

Na rua, gritavam os homens, safando a carroça:

— Anda! agora! empurrai vá! vá!

Daí a pouco estaria removido o obstáculo (MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 481).

Tanto a fala dos homens na rua quanto a observação seguinte encaixam-se perfeitamente na tensão psicológica da personagem. Devido à parada do carro, Camilo se vê diante da casa da cartomante. A possibilidade de consultá-la o tenta. Deste modo, o grito dos homens tanto é correto para a retirada do carro quanto para impulsionar a personagem angustiada a entrar na casa da cartomante, “a morada do Indiferente Destino”. Do mesmo modo, a referência do narrador à remoção do obstáculo tanto pode estar direcionada para o obstáculo real, caído na rua, quanto para o obstáculo que representa o bilhete de Vilela para Camilo, pois todas as dúvidas e anseios em relação ao estranho pedido estariam resolvidos com sua ida à casa do amigo.

Esta mesma ambigüidade irônica realiza-se em muitas outras passagens do discurso, das quais salientamos a seguinte, em que a dubiedade está sintetizada em um único advérbio: “— A mim e a ela, explicou vivamente ele” (MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 482).

Neste momento discursivo, Camilo se encontra diante da cartomante, e este, “vivamente”, tanto pode esclarecer o estado de ânimo da personagem como pode apontar para, numa leitura irônica, sua ingenuidade diante da mulher – ingenuidade facilmente percebida pelo leitor e, obviamente, pela cartomante. Vê-se que, enquanto falamos na ambigüidade, a figura do leitor torna-se fator primário, já que a relação leitor-narrador é uma característica básica da ironia: para que ela se realize, é imprescindível a existência de um receptor, estando ele no universo diegético ou no extradiegético. No caso de Machado, o papel do leitor em suas construções irônicas fica claro já na Advertência de “Papéis avulsos”, ao afirmar que “O livro está nas mãos do leitor” (MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 252).

Muitas vezes, o sarcasmo do Autor enquadra o leitor no mesmo patamar de suas personagens, ou seja, no da ingenuidade humana. Deste modo, em alguns momentos, o

leitor é “empurrado” para o mundo diegético, aproximando, por meio deste procedimento, ficção e realidade. No momento em que o narrador se dispõe a contar o início do romance entre Camilo e Rita, ele detalha os pequenos gestos e palavras das personagens e conclui seu longo parágrafo clamando ao leitor que sinta a paixão de Camilo: “A velha caleça de praça, em que pela primeira vez passeaste com a mulher amada, fechadinhos ambos, vale o carro de Apolo. Assim é o homem, assim são as cousas que o cercam” (MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 479).

Esta ambiguidade do discurso machadiano não é, apenas, um mero recurso composicional, visando, em seu contar, à imagem de um leitor virtual; mais do que isso, ela radica uma concepção cética da vida, elevando o viés irônico à estatura de visão de mundo.

A visão cética que resulta desta narrativa machadiana não é, apenas, uma forma de narrar, mas revela a visão desencantada do Autor diante da condição humana. O humor trágico, a construção irônica e o sarcasmo constituem, na realidade, mediações utilizadas pelo narrador para manter-se distanciado da fragilidade da vida: daí o desconforto, a sensação pessimista, provocados por sua narração.

Em “A Cartomante”, o narrador não se deixa dominar pela tragédia das personagens, demonstrando, de maneira tragicômica, até mesmo sarcástica, a ignorância (ou seria condição?) humana diante das próprias circunstâncias. Por meio desta visão irônica, o universo ficcional rompe com a unilateralidade do contar fidedigno para aliar-se à relatividade da visão cética, e, embasado nesta relativização, o narrador-ironista compõe o mundo de suas vítimas, as personagens, sob o enfoque da representação: “dramaticamente”, suas vítimas se movimentam inconscientes de seus papéis trágicos; assim como o homem, vivem submersas no tempo e no espaço, cegas e limitadas, alegremente (in)seguras de suas condições; enquanto ele, narrador, mobiliza-as livremente e as conduz a seu bel-prazer, pois não se encontra inserido no universo diegético da representação.

Esta ironia dramática parece apresentar uma focalização onisciente que privilegia a personagem Camilo (visão com).<sup>1</sup> A escolha desta personagem, por parte do narrador, para a focalização narratológica poderia fazer presumir uma provável afinidade entre eles, expectativa que, entretanto, não se concretiza. O pensar revelado de Camilo, gradualmente, é submetido às intromissões do narrador, transformando-o em um *ingênuo*. Este desnível entre narração e narrativa salienta, ainda mais, a ingenuidade da personagem, dado que fica claro na passagem em que se apresenta a descrição de Rita. Neste momento, a personagem Camilo faz uma apreciação que é, imediatamente, invalidada pelo juízo de valor que o narrador atribui à sua capacidade crítica, definindo-o como “um ingênuo na vida moral e prática” (MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 479).

Esta carência de percepção, ou, mesmo, intuição, da personagem Camilo é legitimada no momento em que a personagem, ciente do bilhete do marido de Rita, vai ao encontro de seu assassino sem qualquer temor, graças à ação de uma cartomante. Aliás, a passagem em que Camilo se encontra diante da cartomante para que ela veja seu futuro enfatiza a ingenuidade da personagem:

— As cartas dizem-me...

Camilo inclinou-se para beber uma a uma as palavras. Então ela declarou-lhe que não tivesse medo de nada. Nada aconteceria nem a um nem a outro; ele, o terceiro, ignorava tudo. Não obstante, era indispensável muita cautela; ferviam invejas e despeitos. Falou-lhe do amor que os ligava, da beleza de Rita... Camilo estava deslumbrado. A cartomante acabou, recolheu as cartas e fechou-as na gaveta.

— A senhora restituiu-me a paz ao espírito, disse ele estendendo a mão por cima da mesa e apertando a da cartomante (MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 482).

---

1 Baseamo-nos, aqui, na classificação das visões do narrador proposta por Jean Pouillon (1974): “visão com”, “visão por detrás” e “visão de fora”. Pouillon define a “visão por detrás” como característica da onisciência do narrador, que revela tudo saber sobre a vida e o destino da personagem; a “visão com” se define pelo saber da própria personagem sobre si mesma e sobre os eventos da narrativa; a “visão de fora”, por fim, se marca pela isenção do narrador, que se limita a descrever objetivamente os acontecimentos, apresentando-os ao leitor.

Vemos a franqueza simplória de Camilo expressa no ato de “estender a mão” e a malícia e a astúcia da cartomante no “olhar de viés, por baixo dos olhos”, atitude típica do malandro, que evita mostrar os olhos para não denunciar sua verdadeira natureza. Camilo torna-se uma grande vítima do narrador: assim como uma personagem dramática encontra-se “consciente” de seu tempo e espaço e conivente com eles, ironicamente, ele também se julga consciente de seus atos, enquanto a narração vai se encarregar de demonstrar a sua total ignorância.

O universo ficcional reflete, desse modo, com o narrador manipulando as personagens a seu bel-prazer, o mundo real, em que o homem, inúmeras vezes, sente-se, à sua revelia, manipulado por uma entidade abstrata, comumente identificada como Deus, transformando, assim, as personagens em marionetes ante a superioridade do ironista.

Como ironista, o narrador espelha três sentimentos básicos de sua condição: a superioridade, a liberdade e o divertimento, estabelecidos por meio da distância narratológica. Por meio de recursos narrativos como focalização, juízo valorativo, velocidade, mecanismos de ação que também são característicos da ironia romântica e da ironia dramática, as personagens (e, algumas vezes, o próprio leitor) são tratadas com certo desdém pelo narrador, como se fossem meros objetos de diversão.

A distância do narrador em relação às personagens vem marcada, também, pelo modo sarcástico de descrevê-las; demonstra a ingenuidade de Camilo ao destilar um tom mordaz na explicação da pseudo-religiosidade da personagem:

Camilo não acreditava em nada. Por quê? Não poderia dizê-lo, não possuía um só argumento; limitava-se a negar tudo. E digo mal, porque negar é ainda afirmar, e ele não formulava a incredulidade; diante do mistério, contentou-se em levantar os ombros, e foi andando (MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 478).

O “digo mal”, na fala do narrador, nada mais é do que uma expressão irônica, utilizada de modo eufêmico para delatar a incapacidade de expressão de sua personagem. A intromissão do narrador insere, neste caso, um certo juízo valorativo em relação aos preceitos e conceitos da personagem.

Percebemos, ainda, este, digamos, desprezo na figuração das personagens Rita e Vilela: a eles o narrador dedica uma visão pejorativa e dissimuladora, respectivamente. Em relação à primeira, apresentada como “dama formosa e tonta”, incapacitada de uma boa retórica, emprega-se a alegoria de uma serpente, repetindo, assim, a imagem de outros contos machadianos: a mulher madura e sedutora empenhada na conquista de um jovem inexperiente.

Quanto à segunda personagem, Vilela, após a anacronia em que apresenta seu passado, o narrador compõe, perfunctoriamente, o perfil da personagem. Apenas alguns sutis comentários fornecem indícios do sentir de Vilela:

A confiança e estima de Vilela continuavam a ser as mesmas. [...] Camilo teve medo, e, para desviar as suspeitas, começou a rrear as visitas à casa de Vilela. Este notou-lhe as ausências.[...] mas daí a algum tempo Vilela começou a mostrar-se sombrio, falando pouco, como desconfiado. [...] podia ser que Vilela conhecesse agora tudo (MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 479 - 480)

O discurso apenas sugere, sem afirmar, categoricamente, o conhecimento de Vilela sobre o adultério. Assim como vivem os amantes diante da mesma incerteza do desconhecimento de Vilela em relação a eles, permanece, também, o leitor diante da ambiguidade discursiva. Unem-se, deste modo, personagens e leitores na mesma dúvida.

Vimos que a personagem Rita é focalizada com certa distância e pintada de maneira um tanto quanto ridicularizada, carregando consigo traços antagônicos, pois sua astúcia na conquista de Camilo se contrapõe à sua ingenuidade na crença de uma cartomante. A personagem Vilela, por sua vez, já é mantida em uma significativa distância

narratológica, não se lhe delineando maiores características psicológicas, morais ou ideológicas. O ocultamento do pensar da personagem torna-se fator preponderante para o efeito do ato dramático final, pois é este silêncio, este não-saber, que propicia o elemento surpresa do desenlace. A surpresa plasma uma ironia final, a ironia cósmica, na terminologia de Mücke (1973), ou a ironia do destino, para a sabedoria popular. Assim, a tragicidade final enfatiza a marcante manipulação das personagens e a ironia cósmica do conto.

A inconsciência das personagens diante dos fatos da vida funciona como contraponto com relação à desencantada consciência do narrador, pois destoa do sarcasmo e da incredulidade da sua visão. Talvez se possa dizer que a figura da cartomante resvale na visão cética do narrador, uma vez que seu oportunismo e sua leitura das sutilezas do comportamento para adivinhar o futuro de seus clientes deixem-na distanciada e analítica ante os problemas humanos. A importância, já sugerida no título, completa-se com a sua configuração; a ela é atribuída uma maior contextura: a descrição pormenorizada de sua moradia, sua origem, seus atributos físicos e a insinuação de características espirituais. Na sua figura residem o místico e o lógico, mistério evocado no simples ato de comer uvas passas.<sup>2</sup> Mas, levando-se em conta toda a história humana e literária, a cartomante torna-se elemento renovador e parodístico na narração de um triângulo amoroso, pois cria uma nova expectativa no seu contar e revela uma das facetas da sociedade vista pela perspectiva romântica.

Deste modo, seu saber transcendental, buscado por seus clientes, nada mais é do que uma ilusão, pois são seu saber racional, sua perspicácia e aguda observação que burlam a confiança ingênua das personagens Camilo e Rita. Sua leitura se faz por baixo dos olhos, enquanto embaralha as cartas; suas observações são contidas pelas reticências, dando-lhe tempo para perceber o problema do cliente e deixando espaço para que este lhe dê indícios da razão de sua vinda.

A imagem da cartomante inserida em uma salinha acima do sótão, mal alumiada por uma janela, envolve a personagem em uma aparente aura mística, aproximando-a de uma sibila: entre os mistérios do Céu e da Terra, surge a figura da cartomante para desvendá-los. A sibila, porém, desnudada pelo olhar irônico, não passa de uma farsante que define o destino dos clientes, os quais, ingênuos seres, se deixam levar por um falso saber. Representam, eles, os seres humanos que, no claro-escuro da sua contingência, apegam-se a fingidos poderes ocultos na busca de explicações e razões para a vida. Assim, a trágica morte final das personagens espelha a culminância da ingenuidade humana.

A mesma ironia, que transforma uma história trágica em narração irônica, e o mesmo humor, que converte a dramaticidade das personagens em ingenuidade, desviam, também, a unilateralidade do épico e a problematização do dramático na obtenção da relatividade do irônico. Não há, aqui, uma única visão dos fatos, como nas versões dos heróis épicos, ou, mesmo, uma angústia latente do herói dramático para uma catarse final. Há, sim, uma relativização quase que integral, abrangendo discurso e personagens.

Pela dualidade da sua estrutura, ao dizer, ao mesmo tempo, uma coisa e seu contrário, a construção irônica destrói a visão simplista, a afirmação categórica, para ressaltar os múltiplos aspectos da realidade, a facetada superfície da verdade. Esta ação desenvolvida evidencia a feição crítica da ironia, pois é por meio dela que se constata a fugacidade de uma verdade, de um conceito, de um valor, muitas vezes aceitos, sem questionamento, como universais.

Esta torção do senso comum e do bom-senso, esta subversão praticada pelo texto machadiano, pode ser facilmente detectada na apropriação dos ditados populares,

---

2 Salvatore D'Onofrio, em "A ironia do destino no conto machadiano" (1979), ressalta a importância da cartomante neste conto, desenvolvendo uma leitura centralizada na personagem em questão.

numa leitura parodística e às avessas, que parece brincar com o senso comum de forma tal que é como se os preceitos justificassem suas próprias rupturas, como se o senso comum legitimasse sua própria estultice: “Adeus, escrúpulos! Não tardou que o sapato se acomodasse ao pé, e aí foram ambos, estrada fora, braços dados, pisando folgadoamente por cima de ervas e pedregulhos” (MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 479).

O discurso machadiano apropria-se, também, do mecanismo de criação dos provérbios para gerar uma ironia mais coesa: numa linguagem sintetizada e de tom sentencioso, ele utiliza construções frasais menores ou hipotáticas, evocando o tom dos ditados populares, ou para expressar pseudoverdades, ou para concluir um segmento narrativo em tom definitivo. Observemos as frases:

Uniram-se os três. Convivência trouxe intimidade. Pouco depois morreu a mãe de Camilo, e nesse desastre, que o foi, os dois mostraram-se grandes amigos dele. Vilela cuidou do enterro, dos sufrágios e do inventário; Rita tratou especialmente do coração, e ninguém o faria melhor.

Um dia, porém, recebeu Camilo uma carta anônima, que lhe chamava imoral e pérfido, e dizia que a aventura era sabida de todos, Camilo teve medo, e, para desviar as suspeitas, começou a rarear as visitas à casa de Vilela. Este notou-lhe as ausências. Camilo respondeu que o motivo era uma paixão frívola de rapaz. Candura gerou astúcia. As ausências prolongaram-se, e as visitas cessaram inteiramente (MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 479).

O narrador extrapola o universo particular da fábula de Camilo e Rita para tingir seu discurso de tons gerais, como se, ao contar a história, ele outorgasse, a si mesmo, o direito de concluir verdades absolutas sobre o ser humano, deslizando do particular para o geral. Este mecanismo torna-se evidenciado no trecho em que a generalização vai se intensificando até uma afirmação categórica:

Palavras vulgares; mas há vulgaridades sublimes, ou, pelo menos, deleitosas. A velha caleça de praça, em que pela primeira vez passeaste com a mulher amada, fechadinhos ambos, vale, o carro de Apolo. Assim é o homem, assim são as cousas que o cercam (MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 479).

As máximas criadas pelo Autor não reforçam os preceitos sociais, não se prendem ao conformismo e à normatividade próprios à limitada visão do homem comum. Muito pelo contrário, o humor negro do Autor rompe com qualquer intuito moral, negando padrões de comportamento, ou pautando-se por uma visão schopenhaueriana, desconstruindo a verdade aparente, sugerindo, ironicamente, os verdadeiros valores humanos.

Vislumbramos, deste modo, nesta narração de Machado, o processo da apropriação, técnica que vai ferver na literatura e nas artes plásticas deste século, na década de 60, segundo lemos em Affonso Romano de Sant’Anna (1988), o que atesta, mais uma vez, a modernidade do nosso Autor. Servindo-se da ironia e da apropriação, chegando às margens da paródia, o Autor, além das máximas apresentadas, emprega uma apropriação maior ainda – maior no sentido da extensão de seu significado para este conto –, talvez, aquela contida no resgate da frase de Shakespeare: “Hamlet observa a Horácio que há mais cousas no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia” (MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 477).

Levando em conta as considerações de Edgar A. Poe (1985) sobre a brevidade e a unidade do conto, é preponderante o fato de que “A Cartomante” seja iniciado com uma fala shakespeariana. Com ela, o narrador evoca o drama, e, logo a seguir, sua dramatização mantém-se em ágeis diálogos travados entre Camilo e Rita. Da mesma forma, as personagens, como heróis dramáticos, movimentam-se confiantes em seus atos. Assim como no drama, este conto machadiano trabalha com a tensão direcionada a uma ideia central, que terá sua resolução no final do ato dramático. As antecipações também acontecem em processo semelhante ao dos oráculos no drama grego, voltadas para a figura do leitor, ou seja, é o leitor quem se depara com os sinais premonitórios da história, corroborando os indícios de uma possível leitura trágica. O próprio discurso incorpora o clima dramático, explicitando-o em pequenos trechos: “Imaginarmente,

viu a ponta da orelha de um drama...” (MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 480); “E ele via as contorções do drama e tremia” (MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 481).

As mesmas antecipações citadas anteriormente, que podem ser lidas como indícios leitorais, tomam a forma de manifestações irônicas, se considerarmos a segunda intenção do Autor ao apresentá-las. Se não perceber os indícios do drama sugerido no discurso, o leitor pode transformar-se, então, em vítima da ironia do Autor, uma vez que o aspecto trágico do conto é percebido, em sua totalidade, somente ao final.

Apesar do teor dramático da história e da inicial invocação a um drama, o discurso machadiano apodera-se desta dramaticidade para subvertê-la: com suas manipulações irônicas, o narrador transforma o dramático em patético. Se permanecêssemos no campo da narrativa, teríamos a história de um triângulo amoroso em que o drama dá o tom: a tragicidade dos fatos, os diálogos iniciais, as atitudes seguras das personagens e a própria tensão criada no conto são recursos que nos remetem ao drama. Porém a ironia do narrador machadiano irrompe da narração de tal maneira que inverte toda esta visão dramática. Explorando a distância irônica, os fatos são narrados ao bel-prazer do narrador; os diálogos, quando contrapostos às observações da narração, tornam-se meras representações teatrais; as atitudes das heróicas personagens passam a ser vistas como fruto da incapacidade humana, uma vez que elas não apresentam todo o domínio da situação em que estão inseridas. A culminância desta tensão, gerada pelos indícios dramáticos, é aproveitada pelo narrador irônico para a concepção de uma ironia maior na estruturação do próprio conto.

Assim, o narrador machadiano, que, “inspirado” em Shakespeare, parece disposto a contar um drama, acaba por narrar a história patética de Camilo e Rita: suas intromissões não permitem que a catarse se efetue, provocando, na realidade, a mordacidade crítica do leitor. Com suas frequentes intervenções, o narrador acaba por se transformar em um personagem *ad hoc*: concomitantemente aos fatos do enredo, ele, narrador heterodiegético, introduz pequenos comentários, sutis informações, as quais alteram a visão final da narração.

Inversamente ao comportamento das personagens, para quem a vida se desvenda nas cartas de uma cartomante, o narrador machadiano conta sua fábula calcado em olhares, pequenas observações, ínfimos atos humanos, discorridos com sutis e mordazes comentários, como se os pequenos detalhes de um homem desvelassem muito mais do que sua face exposta.

Permanece, no texto, um substrato dramático constante, mas a ironia se apodera desta dramaticidade para transformá-la em humor, que, por sua vez, encontra-se a serviço da ironia cósmica, intensificando o trágico final do conto ao tingi-lo de patético.

Da mesma maneira como o leitor pode, ou não, ser ludibriado pelo narrador machadiano com suas anacronias e ironias, as personagens também sofrem o ludíbrio dos fatos: cabe a Camilo e a Rita acreditarem, ou não, nas previsões da cartomante.

SAES, M. C. The Dramatic in Machado’s Irony. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 1, n. 2, p. 99 - 107, 2010.

## Referências

D’ONOFRIO, S. A ironia do destino no conto Machadiano. In: \_\_\_\_\_. (Org.) *et al. Conto brasileiro: quatro leituras*. Petrópolis: Vozes, 1979. p. 11 - 38.

FOUCAULT, M. What is an Author? In: HARARI, J. V. (Org.). *Textual Strategies: perspectives in post-structuralist criticism*. London: Methuen and Co., 1980. p. 141 - 160.

KAUFER, D. S. Irony, Interpretive Form and the Theory of Meaning. **Poetics Today**, Tel

Aviv: Tel Aviv University, v. 4, n. 3, p. 451 - 464, 1983.

MACHADO DE ASSIS, J. M. A cartomante. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1992. v. 2. p. 477 - 482.

MÜECKE, D. C. *Irony*. London: Methuen, 1973.

POE, E. A. A filosofia da composição. In: \_\_\_\_\_. *Poemas e ensaios*. Rio de Janeiro: Globo, 1985.

POUILLON, J. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix, 1974.

SÁ REGO, E. *O calundu e a panacéia*. Rio de Janeiro: Forense, 1989.

SANT'ANNA, A. R. *Paródia, paráfrase & cia*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1988.

# **“ALTAMENTE LITERÁRIO” E O “ALTAMENTE MORAL”: MACHADO DE ASSIS E O CONSERVATÓRIO DRAMÁTICO BRASILEIRO (1859-1864)**

Rodrigo Camargo de Godoi\*

## **Resumo**

A partir de artigos publicados na imprensa fluminense e de pareceres de censura emitidos por Machado de Assis, este artigo investiga a atuação do jovem literato junto ao Conservatório Dramático Brasileiro, órgão oficial de censura teatral no Rio de Janeiro, entre 1859 e 1864.

## **Palavras-chave**

Machado de Assis; Teatro; Censura teatral.

## **Abstract**

From articles published in the press of Rio de Janeiro and censorship reports written by Machado de Assis, this article investigates the performance of the young writer in the “Conservatório Dramático Brasileiro”, an official agency of dramatic censorship in that city, between 1859 and 1864.

## **Keywords**

Machado de Assis; Theater; Theater censorship.

---

\* Mestre em Teoria e História Literária pela UNICAMP; Doutorando no Programa de Pós-Graduação em História – IFCH – UNICAMP. E-mail: rodrigocamargo21@hotmail.com

## 1. Reflexões machadianas sobre o Conservatório

Machado de Assis atuou, entre março de 1862 e março de 1864, como censor do Conservatório Dramático Brasileiro. O ingresso de Machado nessa associação relacionava-se estreitamente à sua militância, como cronista e crítico, em prol do desenvolvimento do teatro nacional brasileiro na imprensa fluminense, em periódicos como *O Espelho* e *A Marmota* e em jornais como *O Diário do Rio de Janeiro* (MASSA, 1971, p. 330). Porém, antes de seu ingresso no Conservatório, quando ainda colaborava no semanário *O Espelho*, Machado de Assis publicou, no natal de 1859, a terceira parte de seu artigo "Idéias sobre o teatro", onde se ocupava precisamente dessa instituição<sup>1</sup>. Mas, em virtude do fim da circulação da revista de Francisco Eleutério de Sousa, em janeiro de 1860, esse texto não foi, a princípio, publicado na íntegra. Desse modo, foi n'*A Marmota* do bom e velho amigo Paula Brito que Machado republica, em março de 1860, com pouquíssimas alterações, o texto originalmente impresso n'*O Espelho*, bem como sua continuação, ainda inédita naquele momento, sob o título "*O Conservatório Dramático*"<sup>2</sup>.

Neste artigo, Machado de Assis nos apresenta de maneira bem clara suas concepções sobre o Conservatório Dramático e, conseqüentemente, sobre a censura teatral, função que desempenharia em breve. Para Machado, o Conservatório deveria ter dois fins bem precisos: "o moral e o intelectual". Entretanto, passando a palavra ao cronista, observemos como, no que se refere tanto ao Conservatório como à censura, era a "literatura dramática" o que mais lhe preocupava e interessava:

A literatura dramática tem, como o povo constituído, um corpo policial, que lhe serve de censura e corretivo: é o Conservatório.

Dois são, ou devem ser os fins desta instituição; o moral e o intelectual. Preenche o primeiro na correção das feições menos decentes das concepções dramáticas; atinge ao segundo analisando e decidindo sobre o mérito literário – dessas mesmas concepções.

Com estes alvos um Conservatório dramático é mais que útil, é necessário. A crítica oficial, tribunal sem apelação, garantida pelo governo, sustentada pela opinião pública, é a mais fecunda das críticas, quando pautada pela razão, e despida das estratégias surdas (*A Marmota*, n. 1142, 13/03/1860, p. 2).

Uma instituição como o Conservatório Dramático apenas se firmaria como "tribunal sem apelação, garantida pelo governo [e] sustentada pela opinião pública", caso, de acordo com Machado, preenchesse seu duplo fim, moral e intelectual. Por moral, como podemos observar, o autor entende a "correção das feições menos decentes das concepções dramáticas", e por intelectual, a análise e decisão sobre "o mérito literário" das mesmas concepções dramáticas. No entanto, o que Machado definia por "fins", tanto moral como intelectual, pode igualmente ser entendido por "meios", isto é, meios para o aperfeiçoamento da literatura dramática nacional. Nesse sentido, o autor afirma em seguida que "nulificar uma instituição como [o Conservatório]" seria "nulificar o teatro", privando-o da "feição civilizadora, que por ventura lhe assiste" (*A Marmota*, n. 1.142, 13/03/1860, p. 2). Assim, tendo concluído este primeiro feixe de ideias introdutórias de seu artigo, Machado dirige a seu leitor duas perguntas que norteariam o restante de sua exposição. A primeira delas questionava se o Conservatório Dramático Brasileiro, naquele momento, correspondia a sua definição de um verdadeiro "tribunal de censura",

---

1 "Idéias sobre o teatro III: o conservatório dramático". *O Espelho*, n. 17, 25/12/1859, p. 1-2. As duas primeiras partes do artigo foram publicadas na mesma revista a 25 de setembro e 2 de outubro de 1859, respectivamente.

2 Em relação à versão da primeira parte do artigo publicada n'*O Espelho* e a versão publicada três meses mais tarde n'*A Marmota* encontramos, como observado, pouquíssimas alterações. Machado apenas substituiu alguns vocábulos como, por exemplo, na primeira frase, "A literatura dramática tem, como o povo constituído, um corpo policial, que serve de censura e pena: é o Conservatório", a palavra "pena" por "corretivo". Cf. *O Espelho*, n. 17, 25/12/1859, p. 1-2; *A Marmota*, n. 1.142, de 13/03/1860, p. 2-3. Já a segunda parte inédita do artigo, veio à luz no número seguinte da revista de Paula Brito. Cf. *A Marmota*, n. 1.143, 16/03/1860, p. 2-3. No que se refere ao retorno de Machado de Assis à *Marmota*, Massa (1971, p. 272) nos mostra que "depois do fracasso do *Espelho*", os colaboradores dessa revista foram mais uma vez acolhidos, "como filhos pródigos", por Paula Brito. Assim sendo, além de Machado de Assis, também Moreira de Azevedo voltou a colaborar no bissemanário do editor e livreiro.

empenhado no aprimoramento moral e literário do teatro no Rio de Janeiro. E, em seguida, caso não correspondesse, onde estaria “a causa deste divórcio entre a idéia e o corpo”. Adianto que a resposta a primeira pergunta foi negativa:

Dando à primeira pergunta uma negativa, vejamos onde existe essa causa. É evidente que na base, na constituição interna, na lei de organização. As atribuições do Conservatório limitam-se a apontar os pontos descarnados do corpo que a decência manda cobrir, risca as ofensas feitas às leis do país, e a religião... do estado; mais nada (*A Marmota*, n. 1142, 13/03/1860, p. 2).

Para Machado a atuação do Conservatório Dramático limitava-se somente ao fim moral, restando “nem uma concessão, nem um direito” às suas atribuições literárias. O autor concluía ser “inútil reunir homens de literatura nesse tribunal”, uma vez que, ante esse quadro adverso à censura literária, “um grupo de vestais bastava” (*A Marmota*, n. 1.142, 13/03/1860, p. 2).

Criado no Rio de Janeiro em 1843, a partir de uma Comissão de Censura Teatral formada em 1839 para fiscalizar os trabalhos do principal teatro subvencionado da cidade, o São Pedro, e tendo por modelos o *Conservatoire*, de Paris, e o Real Conservatório Dramático, de Lisboa, o Conservatório Dramático Brasileiro integrava, de acordo com Silvia Cristina Martins de Souza (2002, p. 144), uma de suas mais importantes estudiosas, “um amplo conjunto de iniciativas governamentais destinadas a ‘forjar’ uma nação mediante a mobilização de recursos culturais”. Souza inscreve a formação do Conservatório em um contexto histórico bem preciso, no qual, ao lado dessa instituição ligada às artes cênicas, pode-se igualmente situar o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), criado em 1838, e a Academia Imperial de Belas Artes que, embora fruto da missão francesa de 1816, também se encontrava a serviço deste projeto nacionalista em fins da década de 1830. Sob a proteção direta de dom Pedro II, enquanto o IHGB imbuía-se da tarefa de cunhar uma historiografia para a nação, a Academia Imperial empenhava-se em criar, segundo Souza (2002, p. 143), “um modelo pictórico-histórico grandiloqüente”. Nesse sentido, a historiadora identifica que muitos dos membros da Comissão de Censura Teatral de 1839 e, posteriormente, do Conservatório Dramático, como, por exemplo, o cônego Januário da Cunha Barbosa e Diogo de Bivar, que presidiu a instituição por quinze anos, também integravam o IHGB e/ou a Academia Imperial de Belas Artes. Contudo, diferentemente dessas duas importantes instituições, o Conservatório Dramático jamais teve à disposição subsídios governamentais estáveis e suficientes para seu custeio.

Originalmente concebido para atuar principalmente no plano literário, a instituição tinha por objetivos “promover os estudos dramáticos e o melhoramento da cena brasileira” (SOUZA, 2002, p. 145). Porém, no afã de seus membros em compartilhar da implementação de políticas oficiais, previa-se no artigo 12 de seus primeiros estatutos que o Conservatório se colocaria a disposição do governo imperial para censurar as peças “que subirem à representação nos teatros públicos da Corte” (SOUZA, 2002, p. 145). Dito e feito, pois, poucos meses após sua criação, em novembro de 1843, o governo delegava ao Conservatório a tarefa de analisar previamente as composições dramáticas a serem encenadas no Teatro de São Pedro, e, por intermédio de um decreto de 19 de julho 1845, também nos demais teatros em funcionamento no Rio de Janeiro. No entanto, diante de inúmeras dificuldades, sobretudo de ordem financeira, o projeto inicial do Conservatório Dramático, de colaborar para o aprimoramento do teatro e da literatura dramática nacional, foi gradativamente se restringindo à atividade da censura, o que o aproximava em demasia da Polícia do Rio de Janeiro, gerando, segundo Souza, um delicado convívio.

Seguramente, o episódio que melhor ilustra o descompasso entre o Conservatório Dramático e a Polícia da Corte ocorreu em 1858 com a peça *Asas de um anjo*, de José de Alencar, retirada de cartaz pela Polícia após a terceira representação, o que

deixa claro que foi previamente analisada e licenciada pelo Conservatório, sob alegação de imoralidade<sup>3</sup>. Esse episódio ilustra bem como, no interior do Conservatório, não encontrávamos pleno consenso entre seus membros. Para alguns deles, como, por exemplo, Luis Honório Vieira Souto, a comédia de Alencar, outro importante membro da instituição, bem como todo o repertório realista a qual ela se filiava, concorriam de fato para a "corrupção dos costumes" (SOUZA, 2002, p. 170). Nesse sentido, no campo da moral, do decoro e dos bons costumes, bem como no da ordem social e política, não era possível encontrar entre os censores critérios a definir uniformemente esses valores, o que suscitava impasses no momento de se decidir o que seria, ou não, impróprio para os tablados (SOUZA, 2002, p. 181).

Contudo, não obstante a falta de recursos, as tensões com a Polícia do Rio de Janeiro e as divergências internas, convergiam também para o crescente desprestígio do Conservatório a ação de atores, diretores e empresários teatrais. Deste modo, havia intérpretes que em inúmeras ocasiões ignoravam as emendas ou supressões realizadas pelos censores em textos dramáticos já licenciados, reproduzindo em cena trechos "indecorosos" suprimidos pela censura. Existiam também diretores e empresários teatrais que remetiam ao Conservatório Dramático peças cuja licença já havia sido negada apenas substituindo-se o título, em uma clara aposta na desorganização interna da instituição, ou ainda os que estabeleciam o que Souza (2002, p. 157) denomina por "censura teatral paralela", visto que selecionavam quais composições deveriam chegar às mãos dos censores.

Notemos, nesse sentido, que o procedimento "legal" para se submeter uma composição dramática a este órgão oficial de censura teatral dava-se da seguinte forma: primeiramente o autor, que poderia manter-se no anonimato, ou mesmo nomear um representante para esse fim, remetia, juntamente com os originais, um pedido de licença ao Conservatório. No passo seguinte, já na instituição, designava-se um censor para avaliar a composição e emitir um parecer. Caso o parecer fosse favorável, em até três dias o solicitante teria sua peça liberada para encenação em qualquer dos teatros do Rio de Janeiro. Caso contrário, indicava-se um segundo censor para avaliar a composição novamente. Deste modo, a licença seria negada caso os dois pareceres fossem unânimes em reprovar a composição. Em caso de pareceres divergentes, um reprovando e outro aprovando a peça, cabia ao presidente do Conservatório deliberar sobre o caso (SOUZA, 2008, p. 214).

Contudo, temos que o Conservatório Dramático, a princípio concebido tendo-se em vista o aperfeiçoamento da literatura dramática brasileira, apresentava-se, em fins da década de 1850, sob considerável desprestígio. Fica, portanto, mais fácil compreendermos, voltando ao artigo "O Conservatório Dramático", os motivos que levaram Machado de Assis a afirmar não saber "que razão se pode alegar em defesa da organização atual do nosso Conservatório" (*A Marmota*, n. 1.142, 13/03/1860, p. 2).

Machado considerava que "julgar de uma composição pelo que toca às ofensas feitas à moral, às leis, e à religião" não era suficiente, pois não colocava em pauta "o mérito puramente literário". E para julgar apropriadamente o mérito literário de uma composição – o que, de acordo com o autor, consistia em observá-la "no pensamento criador, na construção cênica, no desenho dos caracteres, na disposição das figuras, no jogo da língua" – "há mister de conhecimentos mais amplos", ou seja, apenas "homens de literatura" seriam habilitados a desempenhar e "habilitar uma magistratura

---

3 Vendo-se obrigado a "quebrar o silêncio" sobre esse episódio, José de Alencar, em um artigo publicado originalmente no *Diário do Rio de Janeiro*, a 23 de junho de 1858, que mais tarde serviu de prólogo a primeira edição da peça em 1859, assim registrou: "Ninguém ignora que uma composição dramática qualquer não pode ser levada à cena nos teatros desta corte sem duas formalidades essenciais: a licença do Conservatório, e a permissão da Polícia. Ambas as formalidades foram preenchidas na comédia *As asas de um anjo*; o despacho do Conservatório é de 14 de janeiro, e o visto da Polícia é de 25 de maio do corrente ano. /A proibição da comédia depois de ter subido três vezes à cena e sem uma manifestação reprovadora da parte do público, importa pois não só uma censura muito direta a uma corporação como o Conservatório Dramático, que não é subordinado a Polícia; como de uma contradição com o ato anterior; pois quando uma autoridade põe o seu visto em qualquer papel, é presumida haver lido e tomado conhecimento do conteúdo" (*apud* FARIA, 2001, p. 478).

intelectual". Deste modo, nosso autor, demonstrando mais uma vez comprometimento com a transformação social por meio dos palcos, defendia que "julgar do valor literário de uma composição, é exercer uma função civilizadora, ao mesmo tempo que praticar um direito do espírito: é tomar um caráter menos vassalo, e de mais iniciativa e deliberação" (*A Marmota*, n. 1.142, 13/03/1860, p. 2). Porém, o Conservatório Dramático ao invés de um "tribunal de censura" convertera-se, para indignação de Machado de Assis, em "uma sacristia de igreja".

No número seguinte d'*A Marmota* o autor publicava a parte ainda inédita de seu artigo. No núcleo deste texto, no entanto, não mais orbitavam somente questões relativas às finalidades morais e intelectuais do Conservatório, fazendo-se também presentes problemas mais concretos, como a omissão do governo imperial em relação à instituição e ao teatro de modo geral, assim como a necessidade de se reformar o atual Conservatório. No que se referia ao governo, o recado era claro:

Ora, os governos que têm descido o olhar e a mão a tanta cousa fútil, não repararam ainda nesta nesga de força social, apeada de sua ação, arredada de seu caminho por caprichos mal entendidos, que a fortuna colocou por fatalidade à sombra da lei. Criaram um Conservatório Dramático por instinto de imitação, criaram uma cousa a que tiveram a delicadeza ou mau gosto de chamar teatro normal, e dormiram descansados, como se tivessem levantado uma pirâmide do Egito (*A Marmota*, n. 1143, 16/03/1860, p. 2).

Para Machado, o governo imperial era negligente ao desconhecer, ou desconsiderar, a envergadura da missão civilizadora do teatro e, por conseguinte, de seu principal "tribunal de censura", o Conservatório. Neste ponto, o autor mantinha-se coerente com a formulação de que o teatro ia para "além da rampa", influenciando diretamente na sociedade.

Com esta guerra civil no mundo dramático, limitadas as decisões de censura, está claro, e claro a olhos nus, que a arte sofria e com ela a massa popular, as platéias. A censura estava obrigada a suicidar-se de um direito a subscrever as frioleiras mais insensatas que o teatro entendesse qualificar de composição dramática (*A Marmota*, n. 1143, 16/03/1860, p. 2).

Antes de concluir que "os governos em matéria de arte e literatura olham muito de alto; não tomam o trabalho de descer à análise para dar a mão ao que o merece", Machado fazia menção a um projeto referente à literatura dramática apresentado "há tempos" na câmara dos deputados. Esse projeto, de acordo com o autor, "dando um caráter mais sério ao teatro, abria as suas portas às inteligências dramáticas por meio de um incentivo honroso". Mas, embora trazendo "em si um princípio de vida, lá foi para o barbante do esquecimento".

Naquele momento, no entanto, nem tudo estava perdido, pois ainda restava a possibilidade de se reformar o Conservatório Dramático:

Entretanto o que se pede não é uma vigilância exclusiva; ninguém pretende do poder emprego absoluto dos seus sentidos e faculdades. Nesta questão sobretudo é fácil o remédio: basta uma reforma pronta, inteiriça, radical, e o Conservatório dramático entrará na esfera dos deveres e direitos que fazem completar o pensamento de sua criação.

Com o direito de reprovar e proibir por incapacidade intelectual, com a viseira levantada ao espírito na abolição do anônimo, o Conservatório, como disse acima, deixa de ser uma sacristia de igreja para ser um tribunal de censura (*A Marmota*, n. 1143, 16/03/1860, p. 3).

Desse modo, após se ter definitivamente convertido a "sacristia de igreja" em "tribunal de censura", por meio do qual se poderia pôr um termo "às bacanais indecentes e parvas que ofendessem a dignidade do tablado", quem verdadeiramente se beneficiaria, segundo Machado, era a "literatura dramática":

Não podia o Conservatório tomar encargo no sentido de fazer desenvolver o elemento

dramático na literatura? As vantagens são evidentes – além de emancipar o teatro, não expunha as platéias aos barbarismos das traduções de fancaria que compõe uma larga parte dos nossos repertórios.

Mas, entendam bem! inculco encargo ao Conservatório, mas a um Conservatório que eu imagino, que além de possuir os direitos conferidos por uma reforma, deve possuir esses direitos de capacidade, conferidos pela inteligência e pelos conhecimentos. [...] Um Conservatório ilustrado em absoluto, é uma garantia para o teatro, para a platéia e para a literatura (*A Marmota*, n. 1143, 16/03/1860, p. 3).

Machado de Assis conclui seu artigo afirmando que não seria satisfatório qualquer modelo de reforma, mas sim uma reforma esclarecida, arquitetada e realizada por “homens de literatura” que, no entender do autor, seriam os únicos sujeitos qualificados a pôr em prática um “Conservatório ilustrado em absoluto”, conseqüentemente favorável ao público e às letras.

## **2. Da reflexão à ação: Machado de Assis e o Conservatório Dramático Brasileiro**

O engajamento de Machado de Assis em favor do Conservatório Dramático, no entanto, não se restringiria à publicação deste artigo, sendo sua participação efetiva na instituição a partir de 1862, quando passa a fazer parte de seu corpo de censores. Por isso, antes de cuidarmos dos dezesseis pareceres emitidos por Machado, cumpre-nos retomar a história do Conservatório, reconstituída por Silvia Cristina Martins de Souza, no intuito de verificarmos como se operou a aproximação do crítico teatral e jornalista do órgão de censura, principalmente entre os anos de 1859 e 1862.

Como observamos, o Conservatório Dramático Brasileiro foi aos poucos se afastando de seu projeto inicial, tornando-se ao termo de quinze anos de atividade, em 1858, apenas uma instituição auxiliar da censura policial. Neste ano, Diogo de Bivar, que presidia o Conservatório desde sua fundação, em 1843, demitia-se do cargo sob pesadas acusações de favorecimentos ilícitos e uso impróprio de recursos<sup>4</sup>. Deste modo, após o afastamento de Bivar, o cargo de presidente foi ocupado por Felix Martins. Já em 1860, Martins enviava a Ângelo Muniz da Silva Ferraz, ministro do Império na ocasião, a proposta de um novo programa para o Conservatório. Neste ponto, notemos como Machado de Assis parecia estar bem próximo dos anseios da instituição nesse momento, uma vez que o programa de Félix Martins, datado de 16 de janeiro de 1860, se aproximava bastante das ideias defendidas pelo crítico em seu texto publicado parcialmente n’*O Espelho*, em dezembro de 1859, e, posteriormente, na íntegra, n’*A Marmota*, em março de 1860. De acordo com Souza, a proposta enviada ao ministro Silva Ferraz nada mais era “do que uma tomada radical dos objetivos traçados em 1843 e abandonados ao longo daqueles 17 anos”:

Planejava-se, mais uma vez, criar um jornal para publicar os trabalhos da entidade, estabelecer a crítica literária das peças escritas por brasileiros, corrigir a parte lingüística de todas as composições enviadas à censura e elaborar e aprovar um projeto de lei sobre a propriedade literária (SOUZA, 2002, p. 195).

Nada disso se concretizaria, segundo o presidente do Conservatório, sem o auxílio, traduzido em recursos financeiros, substanciais e regulares, do governo Imperial. Todavia, Felix Martins, não obteve resposta alguma do ministério. Chegava, pois, a vez de Joaquim Manuel de Macedo, importante romancista, dramaturgo e também membro

---

4 O afastamento de Bivar da presidência do Conservatório está intimamente ligado ao favorecimento da licença, por parte do presidente, para uma tradução dramática realizada por seu filho Luiz Garcia de Bivar que também atuava como tesoureiro, procurador e secretário da instituição, em abril de 1858. Já as graves acusações de uso indevido de recursos foram proferidas por Luiz Honório Vieira Souto, o mesmo associado do Conservatório que defendeu a anulação dos despachos que licenciavam, indevidamente, a peça traduzida por Luiz Garcia de Bivar. Cumpre também lembrar que, por muitos anos, o Conservatório Dramático literalmente funcionou na casa de Diogo de Bivar, onde aconteciam as assembléias e os demais expedientes da censura (SOUZA, 2002, p. 186-195).

do Conservatório, ir a campo em defesa da reforma da instituição por intermédio de artigos publicados no *Jornal do Commercio* em 1861. Possivelmente sensibilizado por esses artigos, como defende Souza (2002, p. 195), o novo ministro do Império, José Ildefonso de Souza Ramos, nomeia uma comissão, composta pelo próprio Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar e João Cardoso de Meneses e Souza, cujo principal objetivo consistia em informar o governo sobre a atual situação do teatro dramático na capital do Império. Contudo, esses literatos aproveitaram o ensejo para, em seus respectivos relatórios, refletirem também sobre a situação do Conservatório Dramático<sup>5</sup>. Mais uma vez, no entanto, as ideias não saíram do papel.

Por fim, temos que, em assembléia realizada a 31 de janeiro de 1862, os membros do Conservatório Dramático Brasileiro deliberaram pela criação de uma comissão, cuja finalidade seria a reformulação dos estatutos da entidade. E, entre os componentes dessa comissão, lá estava Machado de Assis (SOUZA, 2002, p. 197).

Sete meses mais tarde, em agosto de 1862, a comissão apresentava à diretoria do Conservatório seus novos estatutos, remetidos, em seguida, também ao ministro do Império da vez, o marquês de Olinda. Entre os temas apresentados na ocasião, alguns são fundamentais para entendermos os princípios que regiam os pareceres de Machado de Assis emitidos durante e depois de sua participação na elaboração do novo regulamento. Como podemos observar na Tabela 1, o período em que o jovem literato auxiliava na formulação dos novos estatutos do Conservatório Dramático, ou seja, no primeiro semestre de 1862, foi sem dúvida o mais produtivo de sua atividade como censor. Dos dezesseis pareceres emitidos por Machado, nada menos que a metade se concentra nesse período.

Entre outras medidas, previa-se, nos novos estatutos, a redução do número de associados, estabelecendo-se regras mais rígidas quanto ao perfil dos novos membros. Nesse sentido, aos homens de letras deveriam ser destinadas as principais funções do Conservatório – demais sujeitos, como atores, atrizes e diretores teatrais poderiam participar na qualidade de sócios correspondentes – e a censura deveria voltar-se, para além das questões eminentemente literárias, vitais para o aprimoramento da literatura dramática nacional, às ligadas a manutenção da moral e dos bons costumes. Quanto à polícia, antiga pedra no sapato do Conservatório, esta deveria se preocupar somente com as questões políticas presentes nas composições a serem analisadas (SOUZA, 2002, p. 198-199). Interessante notarmos também o conteúdo expresso no parágrafo oitavo do documento, que estipulava, por intermédio de uma taxa imposta aos empresários teatrais, a remuneração dos membros da diretoria e do júri dramático do Conservatório. Nesse sentido, Machado poderia estar esperançoso quanto ao aumento de suas rendas tão logo o marquês de Olinda aprovasse o novo regulamento.

Contudo, o ministro dignou-se a liberar, apenas uma única vez, e em caráter emergencial, a magra quantia de 250\$000. Não obstante os apelos de Félix Martins junto ao ministério, a implementação dos novos estatutos teve de ser adiada. Assim sendo, o resultado de sete meses de trabalho daquele grupo de literatos, dentre os quais Machado de Assis, foi engavetado (SOUZA, 2002, p. 200). Talvez desenganado com os destinos do Conservatório, mas certamente muito ocupado com suas novas atribuições na revista *O Futuro*, observamos, a partir de então, um significativo decréscimo no número de pareceres emitidos por Machado de Assis. Depois de agosto de 1862, e da resposta negativa do marquês Olinda, temos apenas dois pareceres; em 1863, mais quatro; e em 1864, ano em que o Conservatório Dramático Brasileiro é finalmente dissolvido por seus membros, somente dois pareceres assinados por nosso censor (ver Tabela abaixo). Entretanto, passando a análise desses pareceres, observemos como

---

5 Resultou dos trabalhos dessa comissão dois relatórios, um assinado em conjunto por José de Alencar e João Cardoso de Meneses e Souza e outro por Joaquim Manuel de Macedo. A respeito do Conservatório Dramático, Alencar e Meneses de Souza defendiam em seu texto que a instituição deveria atuar como uma comissão de censura de costumes presidida pelo inspetor de teatros, e que a indicação de seus membros seria feita diretamente pelo ministro do Império. Já Macedo se afastou substancialmente de Alencar e Meneses e Souza defendendo que o Conservatório deveria atuar na formação de atores e na proteção de direitos autorais (SOUZA, 2002, p. 196).

Machado de Assis, atendo às regras que ajudava a elaborar, almejava fazer da censura, assim como fazia da crítica, um instrumento para o desenvolvimento do teatro e da literatura dramática nacional.

| PARECERES EMITIDOS POR MACHADO DE ASSIS<br>PARA O CONSERVATÓRIO DRAMÁTICO BRASILEIRO (1862-1864)* |   |            |
|---|---|------------|
| Nº  | PARECER   | DATA       |
| 1   | Sobre o drama em três atos <i>Clermont ou A mulher do artista</i> .   | 16/03/1862 |
| 2   | Sobre a comédia <i>Finalmente</i> , em um ato, de Antonio Moutinho de Souza.  | 20/03/1862 |
| 3   | Sobre o drama <i>Um casamento da época</i> , em cinco atos, de Constantino do Amaral Tavares.   | 04/04/1862 |
| 4   | Sobre a comédia <i>Os íntimos</i> , em quatro atos, de Victorien Sardou. Tradução.  | 09/05/1862 |
| 5   | Sobre a comédia <i>Os nossos íntimos</i> , em quatro atos, de Victorien Sardou. Tradução.   | 11/06/1862 |
| 6   | Sobre a comédia <i>Os descarados</i> , de E. Augier. Tradução.  | 15/06/1862 |
| 7   | Sobre a comédia <i>As garatujas</i> , de Victorien Sardou. Tradução de A. E. Zaluar.  | 20/07/1862 |
| 8   | Sobre o drama <i>Mistérios sociais</i> . Original português de César de Lacerda.  | 30/07/1862 |
| 9   | Sobre a comédia <i>A mulher que o mundo respeita</i> , de Veridiano Henrique dos Santos Carvalho, em dois atos.   | 27/10/1862 |
| 10  | Sobre a comédia <i>As leões pobres</i> , em cinco atos, de E. Augier e E. Fossier. Tradução.  | 24/11/1862 |
| 11  | Sobre a farsa em um ato: <i>A caixa do marido e a charuteira de mulher</i> , por J. P. B.   | 12/01/1863 |
| 12  | Sobre o drama <i>As conveniências</i> , em quatro atos, original brasileiro de Quintino Francisco da Costa.   | 03/1863    |
| 13  | Sobre o drama <i>O anel de ferro</i> , em cinco atos, original brasileiro de Arcires.   | 20/06/1863 |
| 14  | Sobre a comédia-drama em quatro atos, <i>As mulheres do palco</i> , original brasileiro.  | 14/09/1863 |
| 15  | Sobre a comédia-drama em quatro atos, <i>O filho do erro</i> , e sobre o drama em cinco atos, <i>Os espinhos de uma flor</i> , original brasileiro de J. R. Pires de Almeida. | 08/01/1864 |
| 16  | Sobre a comédia <i>Ao entrar na sociedade</i> , em um ato, de Luís C. P. Guimarães Jr.  | 12/03/1864 |
| Fonte: MACHADO DE ASSIS (2008), p. 264 - 275; 297 - 301; 317 - 320.                               |   |            |

### 3. Machado de Assis, censor dramático

Podemos identificar certa coerência interna nos dezesseis pareceres emitidos

por Machado de Assis<sup>6</sup>. Em alguns deles, seguramente tolhido pela resolução do Conservatório de 28 de agosto de 1849, que prescrevia que nos casos em que as composições dramáticas apenas pecassem “contra a castidade da língua, e aquela parte que é relativa à ortografia, devia-se notar os defeitos, mas não negar a licença” (SOUZA, 2002, p. 182), o censor muitas vezes se viu na obrigação de liberar composições pouco ou nada conformes com suas preferências literárias. Nesse sentido, a primeira impressão que temos ao nos debruçarmos sobre os pareceres machadianos é que o espaço da censura era ao mesmo tempo espaço privilegiado para o exercício da crítica teatral (GRANJA, 1997, p. 213-218). Portanto, fica patente que Machado reprovava, caso lhe fosse permitido, em virtude do pouco ou nenhum mérito literário, composições como o drama em três atos, *Clermont ou A mulher do artista*, analisado em seu primeiro parecer, de 16 de março de 1862:

Sinto deveras ter de dar meu assenso a esta composição porque entendo que contribuo para a perversão do gosto público e para a supressão daquelas regras que devem presidir ao teatro de um país de modo a torná-lo uma força de civilização. Mas como ela não peca contra os preceitos da nossa lei, não embaraçarei a exibição de *Clermont ou A mulher do artista*, lavrando-lhe todavia condenação literária e obrigando pelas suas custas autor e tradutor (ASSIS, 2008, p. 265).

O mesmo se deu com a farsa em um ato *A caixa do marido e a charuteira da mulher*, em parecer datado de 13 de janeiro de 1863:

[...] Quem lê a comédia vê logo que é ela uma péssima tradução do francês, deturpada evidentemente, sem forma portuguesa nem de língua nenhuma. Disse comédia, quando ela é farsa, pela indicação do frontispício e pelo contexto. É uma farsa grotesca, sem graça, lutando a grosseria com o aborrecimento. Se tivesse nas minhas obrigações a censura literária, com certeza lhe negaria o meu voto; mas não sendo assim, julgo que pode ser representada em qualquer teatro (ASSIS, 2008, p. 297).

Massa (1971, p. 331-332) definiu duas categorias de censores atuantes no Conservatório Dramático naquele momento: os “silenciosos”, com seus pareceres contidos e em “estilo telegráfico”, e os “espalhafatosos”, ou seja, “prolíficos e palavrosos”. Machado de Assis, segundo seu biógrafo, se inscrevia entre os últimos. Porém, seus pareceres “prolíficos e palavrosos”, se justificavam, de acordo com Massa (1971, p. 337), na medida em que Machado caracterizava-se como um censor comprometido, antes de mais nada, com o destino do teatro brasileiro. Esta disposição do censor pode ser visivelmente observada no caso do parecer sobre o drama *Clermont*, uma vez que Machado, mantendo-se coerente com sua crença no teatro como “força de civilização”, temia dar azo à “perversão do gosto do público”. Desse modo, como também defende Lúcia Granja (1997, p. 218), a censura machadiana pode muito bem ser entendida como um “meio crítico, através do qual pretendia impulsionar o teatro nacional e, em sentido mais amplo, a Literatura voltada para questões nacionais, procurando uma forma através da qual se expressar”.

Nesse sentido, as pesquisas de Márcia Abreu sobre a atuação de censores e órgãos da censura lusitana entre os séculos XVIII e XIX, são extremamente esclarecedoras. Abreu nos mostra como, no momento do aparecimento e difusão do romance, podemos observar nos discursos produzidos no interior dos tribunais de censura, incumbidos de avaliar o que deveria, ou não, ser impresso e circular nos domínios do Império português, um esforço de compreensão e definição do gênero então emergente. De acordo com esta autora os censores, homens letrados que além de discutirem o conteúdo das obras, redigiam pareceres sobre elas, ultrapassavam em muitos casos os limites impostos pela lei, visto que “examinando a adequação política, religiosa e moral das obras, [...]

---

<sup>6</sup> Importante salientar que os pareceres manuscritos foram encontrados por Eugenio Gomes, em 1952, na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, e publicados pela primeira vez nos números 1 e 2 na *Revista do Livro*, em junho de 1956. Nesta análise, no entanto, serão utilizados os publicados em ASSIS, 2008, pp. 264 - 275; 297 - 301; 317 - 320.

também apresentavam o julgamento das qualidades internas dos textos e especulavam sobre seus possíveis efeitos sobre os leitores” (ABREU, 2008). Desse modo, também podemos, em alguns casos, entender o discurso censório como uma modalidade de discurso crítico.

Nesse caso, traduções consideradas de má qualidade como, por exemplo, a da comédia em quatro atos *Os nossos íntimos*, de Victorien Sardou, analisada a 11 de junho de 1862, causavam verdadeiros calafrios no censor:

Em geral a forma da expressão é toda francesa; o emprego dos pronomes que é da índole daquela língua foi usado e abusado pelo tradutor. Encontram-se a cada passo frases dessa ordem: - "... e criou-o de maneira que lhe provasse que não é necessário dever-se o ser a um homem para ser-se seu filho". Por último assinalarei a introdução de um termo novo na língua: *eficacidade*! Parece que o tradutor ignora que a palavra *efficacité* traduz-se por eficácia. E se ignora tal, lamento que se haja abalanchado a fazer uma tradução (ASSIS, 2008, p. 270, grifos do autor).

No entanto, se questões literárias não podiam impedir a licença de uma peça, o mesmo não ocorria às questões que tangiam à moral. Encontramos inclusive situações em que, talvez para alívio do censor-literato, podia-se reprová-la tendo-se em vista tanto o critério moral como o literário. Este foi o caso da comédia em dois atos *A mulher que o mundo respeita*, de Verediano Henrique dos Santos Carvalho, sumariamente reprovada por Machado por ser considerada imoral e, digamos, iletrada, em 27 de outubro de 1862:

A comédia *A mulher que o mundo respeita* não está no caso de obter a licença pedida para subir à cena. É um episódio imoral, sem princípio nem fim. Pelo que respeita as condições literárias, ser-me-á dispensada qualquer apreciação; é uma baboseira, passe o termo (ASSIS, 2008, p. 275).

Outro autor brasileiro, Quintino Francisco da Costa, teve sua composição, o drama em quatro atos *As conveniências*, reprovada por Machado de Assis em termos bem semelhantes:

Não posso dar o meu voto de aprovação ao drama – *As conveniências*. – Tais doutrinas se proclamam nele, tal exaltação se faz da paixão diante do dever, tal é o assunto, e tais as conclusões, que é um serviço à moral proibir a representação desta peça. E se o pudor da cena ganha com essa interdição, não menos ganha o bom gosto, que não terá de ver à ilharga de boas composições esta que é um feixe de incongruências, e nada mais. Assim julgo e assim opino (ASSIS, 2008, p. 297 - 298).

Seguramente, os princípios morais defendidos por Machado de Assis em seus pareceres, encontravam-se previamente delineados na cartilha do teatro realista francês, presente no Rio de Janeiro desde meados da década de 1850, após a inauguração do Teatro Ginásio. Esse teatro almejava transformar os palcos em tribunas onde se debatiam e se tentava propagar valores eminentemente burgueses como o casamento, a família, o trabalho e o dinheiro. Paralelamente a história da consolidação da classe burguesa na França pós-1830, podemos observar, no plano teatral, a ascensão e queda do Romantismo, cujo expoente máximo era Victor Hugo, e, em seguida, o surgimento da denominada *École du bon sens*, em 1843, representada por autores como Ponsard e Augier. Não obstante o retrocesso formal, que resgatava versos alexandrinos e temas característicos da tragédia clássica francesa, os adeptos da *École* procuravam aproximar suas composições dos anseios de seu público composto pela burguesia parisiense. A Escola Realista, que sucedeu a *École du bon sens* em 1852, com a encenação da *Dama das camélias* de Dumas Filho, dispensou definitivamente os alexandrinos, bem como a temática inspirada na antiguidade, para, por meio de uma verdadeira revolução cênica, impor o princípio da realidade e da naturalidade nos palcos. Mantendo-se, contudo, os valores burgueses que inspiravam sua antecessora (FARIA, 1993, p. 1-65)<sup>7</sup>.

Fundamentando-se certamente nesses princípios, Machado de Assis negou a licença ao drama em cinco atos *Os espinhos de uma flor*, original brasileiro de José Ricardo Pires de Almeida, em parecer assinado a 8 de janeiro de 1864:

Ora, o dever manda arredar da cena dramática todas aquelas concepções que possam perverter os bons sentimentos e falsear as leis da moral. No ponto de vista em que, sem dúvida, se coloca o autor de *Espinhos de uma flor*, a sua peça não tem nenhum desses caracteres perniciosos. Mas eu não penso assim e creio que penso a verdade. O drama, apesar do desenlace, é destinado a fazer de Helena uma heroína. Mesmo no lodo, vê-se que o autor lhe põe na cabeça uma auréola. Ora, em que merece Helena semelhante veneração? A vingança tomada por ela é um ato condenável e insensato. Nas orgias em que a vemos, a mesma falta de razão a acompanha. Parece às vezes que o autor lhe quer supor um sentimento e uma desculpa. Mas tudo isso é vão; Helena, criminosa no princípio, é criminosa no meio e no fim; é criminosa quando não é desarrazoada. Nada lhe pode conquistar a menor dose de simpatia. Acresce que a execução acompanha fielmente o pensamento, se o pensamento nos desgosta, não menos nos desgosta a execução; cito apenas o 2º ato, onde o autor nos faz assistir a uma orgia, para a qual todas as tintas carregadas, todas as descrições minuciosas, são dispostas de modo a tornar demasiado patentes o aspecto insalubre e as cenas aflitivas da devassidão.

[...]

É com pesar que nego o meu voto para a representação deste drama (ASSIS, 2008, p. 318 - 319).

A personagem Helena, de acordo com o breve resumo do enredo feito pelo censor, fora seduzida e entregara-se a Ernesto em um baile. Depois de ser repudiada pelo pai, Travassos, e tentar vingar-se de seu malfeitor por intermédio de um "amor criminoso", a anti-heroína corre "de orgia em orgia, de miséria em miséria, até morrer em uma esteira". Desse modo, o que apoquentava Machado de Assis nesta composição, além das orgias pintadas com todas as tintas, relacionava-se ao fato de Helena ter comprometido a instituição familiar, logo se tornando, por não ter sido devidamente punida por seu criador, um mau exemplo para o público teatral fluminense.

Já o drama em cinco atos, também original brasileiro, *Um casamento da época*, de Constantino do Amaral Tavares, analisado em um longo parecer datado de 8 de abril de 1862, mesmo tendo sido considerado por Machado como de "estilo fácil e corrente" e licenciado para se "representar em qualquer dos teatros desta corte", recebeu algumas restrições quanto a seu conteúdo. Uma delas referia-se ao divórcio, sugerido, no entender de Machado, indevidamente por uma personagem, a baronesa, a outra, Elvira:

[...] A baronesa exprobra a Elvira a sua tenacidade. Elvira cai-lhe nos braços debulhada em lágrimas, e declarando não poder mais conter-se, confia à madrinha os segredos da sua infelicidade.

A baronesa responde a Elvira lembrando-lhe o divórcio. Nenhum exame, nenhuma esperança, nenhuma tentativa de trazer o marido transviado a bom caminho, nenhuma palavra de resignação, nada disso que aquela matrona que ali representava a sociedade devia fazer ou dizer antes de aconselhar esse triste e último recurso.

A meu ver, de outro modo devia proceder a baronesa (ASSIS, 2008, p. 268).

Entretanto, Amaral Tavares ainda conseguiu resguardar a moral e os bons costumes em seu drama, colocando na boca de Elvira "belas palavras", com as quais mostrava à madrinha, e ao público presente à encenação, "com vivas cores a posição da mulher desquitada". Deste modo, ouvidas "as belas palavras" de Elvira, como nos conta Machado, a baronesa termina por lhe recomendar "toda a prudência". No entanto, para o censor, rígido em seus princípios morais, a simples enunciação da palavra divórcio bastava "para tirar à baronesa esse caráter de retidão e nobreza que lhe dá a idade e a pureza dos costumes" (ASSIS, 2008, p. 268). Quanto à comédia em um ato *Finalmente*, de Antonio Moutinho de Souza, Machado nos adverte sobre sua filiação a certo repertório pernicioso do Palais-Royal de Paris, "cuja base é o escândalo doméstico, sem fins moralizadores" (ASSIS, 2008, p. 265-266).

---

7 Interessante notarmos, como demonstra Valéria Augusti (2008, p. 393 - 414), que também o gênero romance em sua fase de consagração no Brasil, no período anterior à década de 1870, teve também de corresponder a certas finalidades instrutivas e moralizadoras.

Porém, a admiração de Machado de Assis pelo teatro francês fica patente em algumas peças licenciadas sem restrições. Este foi o caso da primeira tradução da comédia em quatro atos *Os Íntimos*, de Victorien Sardou, analisada por Machado a 9 de maio de 1862. Diferentemente da segunda tradução dessa mesma comédia, intitulada *Os nossos íntimos*, censurada pela péssima tradução, esta, ao contrário, foi considerada “altamente literária e altamente moral”:

A comédia dos *Íntimos* que me vem sujeita a julgamento é uma das mais verdadeiras que se há visto desde Molière, e por justo título aplaudida. Dando-lhe o meu assento e louvando-a como obra literária, acho que não só pode, mas deve ser representada e assim outras desta força que traduzam para o público a verdadeira comédia, a única digna deste nome (ASSIS, 2008, p. 269).

Outra comédia de Sardou, desta vez traduzida por A. E. Zaluar e licenciada por Machado a 20 de julho de 1862, foi *As garatujas*. Mesmo não comprometida em desenvolver em cena nenhuma tese, essa comédia foi descrita por Machado de Assis como “três atos graciosos e vivíssimos, cheios de interesse e de lances, conduzidos com paciência e desenvolvidos com habilidade”. Machado também registrou neste parecer que costumava “acompanhar o movimento literário da França e sabia desta composição assim como do estrondoso efeito que ela produziu no público e na crítica” (ASSIS, 2008, p. 273).

No que se refere ao teatro realista, Machado foi igualmente favorável à licença da tradução da comédia em cinco atos *As leoas pobres*, de Augier e Fouscier, em seu último parecer de 1862, datado de 24 de novembro. A representação de *As leoas pobres* reflete um contexto em que a escola realista já demonstrava nítidos sinais de abatimento perante o público teatral fluminense. Machado, por sua vez, registrava e se opunha a esse movimento afirmando que “seria deplorável o caso em que o julgador por intolerância de escola fosse levado a pôr-lhe interdito”. Diante da possibilidade real de algum jurado censurar a comédia de Augier e Fouscier por “intolerância de escola”, pode-se concluir que a “escola realista” também encontrava sérias resistências entre os membros do Conservatório. Mas, Machado de Assis se esforçava por impedir o veto a essa comédia, afirmando que não encontrara “através dos cinco atos um ponto único em que pudesse julgar a peça suscetível de modificações” (ASSIS, 2008, p. 276). E completava essa manifesta defesa d’*As leoas pobres*, estabelecendo uma espécie de manual prático da moral em cena:

É simples a razão desta vitória do autor das *Leoas pobres*. Sempre que o poeta dramático limitar-se à pintura singela do vício e da virtude, de maneira a inspirar, esta a simpatia, aquele o horror, sempre que na reprodução dos seus estudos tiver presente a idéia que o teatro é uma escola de costumes e que há na sala ouvidos castos e modestos que o ouvem, sempre que o poeta tiver feito esta observação, as suas obras sairão irrepreensíveis no ponto de vista da moral (ASSIS, 2008, p. 276).

Novamente Machado de Assis retoma a concepção do teatro como “escola de costumes” a influir sobre os “ouvidos castos e modestos” que o frequentam. Objetivava, no entanto, por meio desse procedimento, também salvar *As leoas pobres* de algum censor pouco tolerante com os dramas de casaca. Já outra comédia de Augier, intitulada *Os descarados*, também inscrita na plêiade realista, foi licenciada por Machado a 15 de junho de 1862. Esta tradução, “feita em português correto e elegante”, caracteriza-se não apenas como uma comédia, mas antes como um libelo:

A comédia de Emílio Augier *Os descarados* é um libelo contra a classe elevada pela revolução de julho. O poeta não fez personagens, fez símbolos. Charrier e Vernouillet simbolizam a nobreza financeira, d’Auberive a nobreza de sangue, Sergine e Giboyer a nobreza intelectual. Grupando assim as suas figuras, o poeta, entre a classe vencida e a classe aspirante, colocou a classe vencedora. A primeira é despeitosa, sarcástica, altiva e mordaz; trama contra o estado das coisas, afronta o triunfo dos adversários, remorde-se e zomba. A classe aspirante está definida sob dois aspectos: o primeiro, puro, sincero e legítimo, é Sergine; o segundo, gasto, descarado e imoral é Giboyer.

Aquele não afronta, protesta; este nem protesta nem afronta, transige (ASSIS, 2008, p. 271).

De acordo com o resumo do enredo de *Os descarados*, elaborado por Machado, o painel social pintado por Augier, nesta peça, é extenso. Podemos também inferir que a *question d'argent*, tópico frequente da escola realista, relacionado ao dinheiro, apresentava-se no cerne dessa comédia. No entanto, no que se relaciona às questões sociais em cena, foi no parecer redigido sobre a composição do dramaturgo português Cesar de Lacerda, intitulado, não de maneira despropositada, de *Mistérios sociais*, que Machado teve de lidar com o tema da escravidão.

Presença constante nas peças de Cesar de Lacerda, como *A Probidade* e *Os filhos do trabalho*, o "elemento democrático" outra vez surgia em os *Mistérios sociais*. O enredo, brevemente resumido pelo censor, narra a trajetória de Lucena, um escravo que fora vendido ainda menino, juntamente com sua mãe, por seu pai, no México. Anos mais tarde, após ter alcançado a liberdade, Lucena viaja à Portugal em busca de seu pai e ex-senhor. Lá, porém, conhece uma baronesa com quem acaba por se casar. Machado de Assis, cético em relação à verossimilhança deste enlace concluiu: "A teoria filosófica não reconhece diferença entre dois indivíduos que como aqueles tinham as virtudes no mesmo nível; mas nas condições de uma sociedade como a nossa, este modo de terminar a peça deve ser alterado" (ASSIS, 2008, p. 274). Em seguida, acabava por sugerir um novo fim.

Primeiramente, Machado aconselha a supressão do casamento entre a baronesa e o liberto, mas essa alteração exigiria muito trabalho, como a eliminação de cenas inteiras, culminando até com a inutilidade da baronesa para a ação do drama. Porém, na hipótese do visconde, pai do liberto, ter vendido o filho e a amante, na qualidade de pessoas livres, além de "Lucena [ter se considerado] sempre como legalmente escravo", teríamos aumentada a carga dramática da composição, uma vez que esta ganharia um vilão "mais repulsivo":

Este expediente é simples. Na penúltima cena e penúltima página, Lucena depois de duas palavras: "Ainda não acabou"; diria: "Uma carta de minha mãe dava-me parte de que éramos, perante a lei, livres, e que entre a prostituição e a escravidão ela resolveu guardar silêncio e seguir a escravidão cujos ferros lhe deitara meu pai" (ASSIS, 2008, p. 274).

Parte da recepção crítica dos pareceres machadianos lançou mão precisamente desta passagem na tentativa de demonstrar como Machado, neste aparente deslize, se contradizia em relação a seus manifestos princípios liberais, que lhe proporcionaram, por exemplo, o ingresso no *Diário do Rio de Janeiro*. Para Eugenio Gomes (1958, p. 14 - 15), o descobridor dos pareceres em 1952, Machado demonstrou "preconceito social" ao sugerir a mudança de status do personagem Lucena, de liberto a livre. Em suas palavras: "o que se infere desse parecer é que o censor decidiu francamente com a sociedade intolerante de sua época [...]. Lúcia Miguel-Pereira (1994, p. 28), em um artigo publicado originalmente em 1956 no "Suplemento literário" d'O *Estado de São Paulo*, afirma que nesse parecer Machado se afastava do combativo cronista liberal para apresentar-se como "timorado e conservador, atingindo a extremos de conservadorismo, de acatamento às instituições, fossem embora nefastas". Jean-Michel Massa (1971, p. 338), por seu turno, afirma que, enquanto cronista liberal, Machado portava-se como "advogado" e, enquanto censor, como "ministério público", assim, no seu entender, o autor "não endossava a aceitação legal da escravatura. Resignava-se somente". João Roberto Faria, ao que tudo indica, endossa as posições de Eugenio Gomes e Lúcia Miguel-Pereira, ao afirmar em nota, na edição por ele organizada dos escritos machadianos sobre o teatro, que este parecer é "desconcertante por revelar no jovem Machado um conservadorismo exagerado e uma visão da escravidão nada condizente com sua postura liberal nos jornais em que escrevia" (ASSIS, 2008, p. 274, nota 23).

No entanto, para além das questões políticas, o principal "defeito" do drama de

César de Lacerda, para um censor formado de acordo com os preceitos da estética teatral realista, como Machado de Assis, encontrava-se principalmente na falta de verossimilhança. Em nenhum momento o censor afirmava opor-se a “teoria filosófica” que reconhece a igualdade entre os indivíduos, considerava somente inverossímil, ou anti-realista, que um liberto, “em uma sociedade como a nossa”, ascendesse socialmente ao ponto de conseguir desposar uma baronesa. Desse modo, para Machado, esta questão, controversa para a crítica posterior, circunscrevia-se principalmente ao campo literário.

Como foi possível observar, ao desempenhar a função de censor de Conservatório Dramático, Machado de Assis, convicto em relação às possibilidades de transformação social por meio dos palcos, buscava contribuir para o aperfeiçoamento da literatura dramática e do teatro nacional brasileiros. Esta disposição do censor apresenta-se de forma mais evidente na apreciação de alguns originais brasileiros que chegaram às suas mãos. Este foi, por exemplo, o caso do drama em cinco atos *O anel de ferro*, definido por Machado como “mais um esforço da nossa nascente literatura dramática”. Neste caso, tendo “por fim indicar de passagem ao autor os escolhos a evitar no futuro”, o censor registrava, em seu parecer datado de 20 de junho de 1863, observações como: “a mão do autor não é firme, e vê-se bem que vacila muitas vezes em certas cenas mal trazidas e mal provadas” (ASSIS, 2008, p. 298). Assim sendo, para Machado de Assis, a função de censor revestia-se de tamanha responsabilidade em relação aos destinos da literatura dramática brasileira que autores nacionais requeriam procedimentos especiais de análise e censura:

*Um casamento da Época*, drama em 5 atos do Sr. Constantino do Amaral Tavares, é mais uma composição que vem tomar lugar entre as pouquíssimas que conta o teatro nacional.

Esta qualidade impõe à crítica mais severidade do que a costumada. Sou dos que pensam que a análise deve ser mais minuciosa, e porventura mais rigorosa com as composições nacionais. Só por este modo pode a reflexão instruir a inspiração (ASSIS, 2008, p. 266).

Por distração talvez, Machado acabou por atribuir-se a função de crítico teatral, não de censor, como deveria aparecer na sentença: “Esta qualidade impõe à crítica mais severidade do que a costumada”. Talvez, por isso, reprovar uma composição brasileira, como *Os espinhos de uma flor*, de J. R. Pires de Almeida, parecia uma tarefa custosa para Machado de Assis:

Apesar de toda a simpatia que me inspiram os moços laboriosos não posso conceder a licença que se pede para este drama cujo autor procura adquirir um nome na literatura dramática. Louvo-lhe os esforços, aplaudo-lhe os conseguimentos, mas não me é dado sacrificar os princípios e o dever (ASSIS, 2008, p. 318).

Em seu último parecer, emitido a 12 de março de 1864, aproximadamente dois meses antes da dissolução do Conservatório Dramático, referente à comédia em um ato *Ao entrar na sociedade*, de seu amigo Luís Carlos Pinheiro Guimarães Jr., Machado ainda se esmerava em animar um “moço de talento”.

## Considerações finais

Como observamos, entretanto, não obstante as solicitações do novo presidente do Conservatório, Félix Martins, o projeto de reorganização da associação jamais foi colocado em pauta pelo ministério do Império. Em decorrência disso, decidiu-se finalmente, em assembléia realizada a 11 de maio de 1864 pela dissolução do Conservatório Dramático Brasileiro. A 15 de maio o *Diário do Rio de Janeiro* publicava uma nota dando conta aos seus leitores do fim da instituição (SOUZA, 2002, p. 200 - 201). Porém, para além da periodização estabelecida neste artigo, não terminava necessariamente aí a história do Conservatório Dramático, uma vez que o Decreto n. 4.666 de 4 de janeiro de 1871 o

reativaria. Os membros do novo Conservatório seriam praticamente todos egressos da antiga instituição, dentre os quais, Machado de Assis. Em um contexto teatral muito diverso daquele da primeira metade da década de 1860, marcado principalmente pela presença maciça de diversas modalidades de teatro musicado (MENCARELLI, 2003), o novo Conservatório sobreviveria até 1887, quando foi, por fim, oficialmente extinto (SOUZA, 2002, p. 201 - 213).

Não sabemos se a participação de Machado de Assis se estendeu até essa data. Contudo, nesta nova fase do Conservatório, Machado teve participação efetiva, por exemplo, no caso envolvendo a representação de *Os Lazaristas*, peça polêmica do dramaturgo português Antonio Enes que agitou a opinião pública do Rio de Janeiro em 1875 (MONTEIRO, 2006). Contudo, este já seria um novo Conservatório Dramático Brasileiro, e, conseqüentemente, uma outra história.

GODOI, R. C. The 'Highly Literary' and 'Highly Moral': Machado de Assis and the 'Conservatório Dramático Brasileiro' (1859 - 1864). **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 1, n. 2, p. 109 - 124, 2009.

## Referências

ABREU, M. Concepções sobre romance. In: **Anais do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada** - Tessituras, Interações, Convergências. São Paulo, ABRALIC, 2008, s/p.

AUGUSTI, V. Do gosto inculto à apreciação douda: a consagração do romance no Brasil do oitocentos. In: ABREU, M. (Org.). *Trajetórias do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX*. Campinas: Mercado de Letras, 2008. p. 393 - 413.

FARIA, J. R. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

\_\_\_\_\_. *O teatro realista no Brasil (1855 - 1865)*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

GOMES, Eugenio. Machado de Assis: censor dramático. In: \_\_\_\_\_. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958. p. 14 - 15.

GRANJA, L. *À roda dos jornais (e teatros): Machado de Assis, escritor em formação*. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) - IEL, Unicamp, Campinas, 1997.

MACHADO DE ASSIS, J. M. *Machado de Assis do teatro*. Textos críticos e escritos diversos. Organização, estabelecimento do texto, introdução e notas por João Roberto Faria. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MASSA, J-M. *A juventude Machado de Assis (1839 - 1870): ensaio de biografia intelectual*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

MENCARELLI, F. A. *A voz e a partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868 - 1908)*. 305 f. Tese (Doutorado em História) - Unicamp, IFCH, Campinas, 2003.

MIGUEL-PEREIRA, L. Colcha de retalhos. In: \_\_\_\_\_. *Escritos da maturidade*. Rio de Janeiro: Graphia, 1994.

MONTEIRO, V. C. *A querela anticlerical no palco e na imprensa: Os lazaristas*. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) - IEL, Unicamp, Campinas, 2006.

SOUZA, S. C. M. de. Decepções de um aprendiz de dramaturgo: Machado de Assis e suas primeiras incursões no teatro. *Asas da Palavra: Revista de Letras*. Manaus, UAM, v. 11, n. 24, 2008. p. 205 - 219.

\_\_\_\_\_. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832 - 1868)*. Campinas: Editora da Unicamp/Cecult, 2002.

Periódicos

**O Espelho**, Rio de Janeiro, 1859.

**A Marmota**, Rio de Janeiro, 1860.

# OS FRACASSOS DE JOÃO ROMÃO E RUBIÃO

André Dutra Boucinhas\*

## Resumo

No texto, procura-se compreender o papel do consumo e do comportamento apropriados entre as condições para uma pessoa ser vista como membro da mais alta hierarquia social, no Rio de Janeiro, no último quartel do século XIX. Para isso, compara-se a trajetória de personagens elaboradas por dois autores conhecidos pela preocupação em representar a realidade social brasileira e sua época: Aluísio de Azevedo e Machado de Assis.

## Palavras-chave

Ascensão Social; Literatura Brasileira; Práticas de Consumo; Segundo Reinado.

## Abstract

This article aims to understand the role of appropriate consumption habits and social behavior as conditions for someone to be seen as part of the elite, in Rio de Janeiro in the last quarter of the nineteenth century. It compares the path of characters created by two writers well known for their concern to represent social reality in their time: Aluísio de Azevedo and Machado de Assis.

## Keywords

Brazilian Literature; Brazilian Second Reign; Consumer Habits; Social Climbing.

---

\* Mestre em História pela Universidade Federal Fluminense - UFF - Niterói - RJ - Brasil. E-mail: andredb@hotmail.com

## Introdução

Um português, proprietário de um grande e lucrativo estabelecimento em Botafogo, enriquecido no comércio, no Segundo Reinado, seria considerado um membro da mais alta hierarquia social? E um brasileiro, branco, morador da Praia de Botafogo, herdeiro de uma quantia de mais de trezentos contos, vivendo de rendas como sócio de um comerciante bem sucedido? São dois exemplos distintos, mas resposta é a mesma: não necessariamente.

O que alguém, que não pertencesse às grandes famílias, deveria fazer para ser visto e aceito como um par entre as pessoas de maior prestígio no Brasil, ao final do II Reinado? A ascensão social tornou-se um fenômeno muito comentado naquele momento, pois nunca fora tão comum. A literatura da época é uma ótima fonte para investigarmos o tema, até porque não são muitos os documentos que nos permitem acompanhar detalhes da vida de uma mesma pessoa ao longo do tempo, enquanto que, por outro lado, romances, contos, crônicas não tardaram em retratar o processo. Evidentemente, – mas isso vale para qualquer fonte histórica – é preciso usá-la com cuidado, para não tomarmos o ponto de vista e intenção do autor pela realidade. Ao mesmo tempo, não há como negar que elas são parte dessa mesma realidade.

Como não existem regras explícitas para a ascensão social, analisar como um escritor pensou o fenômeno – indicando em suas obras o que se fazia (ou o que deveria ser feito) e quais as chances de sucesso – nos dá uma chave para entender a ascensão social em si e, principalmente, uma visão contemporânea sobre ela. Comparar dois ou mais autores, sob esse aspecto, também nos ajuda a examinar a própria literatura do final do Oitocentos, pois se trata de um tema recorrente, e permite compreender um dos motivos (dentre vários, decerto) da boa ou má aceitação da obra. Um romance que apresentasse uma situação pouco verossímil, no contexto realista em que vivia a literatura brasileira daquele momento, provavelmente teria uma acolhida mais fria do público.

Passemos então aos pretendentes ao mundo da elite.

## João Romão

O nosso primeiro candidato é João Romão, protagonista do romance de Aluísio de Azevedo, *O cortiço*, considerada por muitos como o principal romance naturalista escrito no Brasil. Segundo Alfredo Bosi, somente nela o autor

atinou de fato com a fórmula que se ajustava ao seu talento: desistindo de montar um enredo em função de pessoas, ateve-se à seqüência de descrições muito precisas onde cenas coletivas e tipos psicologicamente primários fazem, no conjunto, do cortiço a personagem mais convincente do nosso romance naturalista. Existe o quadro: dele derivam as figuras (BOSI, 1994, p. 190).

O próprio cortiço, portanto, ocupa o papel de principal personagem do livro, e representa todo e qualquer cortiço da Corte na década de 1870<sup>1</sup>. Trata-se de observação fundamental, pois esse tipo de habitação abrigava grande parte dos segmentos mais pobres da sociedade e suas condições de vida eram extremamente precárias, sendo por isso responsabilizadas – pelas elites, evidentemente – pela disseminação de diversas epidemias e também de males morais. Azevedo, aparentemente concordando com esse diagnóstico, criou uma história onde todas as personagens são afetadas pela condição de moradoras do cortiço, que os faz passar por um inevitável processo de degradação. Como afirmou Bosi, “existe o quadro: dele derivam as figuras”.

---

1 A história narrada parece se passar na década de 1870 porque, apesar de não existir uma datação específica, alguns personagens discutem, logo no início do romance, sobre “o movimento abolicionista que principiava a formar-se em torno da Lei do Rio Branco” (p. 26), de 1871.

Vamos às figuras. Assim como o estabelecimento, também as personagens humanas procuram representar determinados estratos sociais, como as prostitutas, os capoeiras, as lavadeiras, os portugueses operários, as mulatas etc. Não obstante, não podemos perder de vista que o naturalismo pretendia ser realista, e por isso seus enredos e personagens deviam ser o mais verossímil possível.

Em *O cortiço*, o nosso foco estará voltado para João Romão e Miranda. Ambos pretendem ascender socialmente, mas a maneira pela qual tentam e o resultado obtido na empreitada são díspares e significativos. Começemos pelo primeiro deles, cuja apresentação ocorre logo na abertura do romance:

João Romão foi, dos treze aos vinte cinco anos, empregado de um vendeiro que enriqueceu entre as quatro paredes de uma suja e obscura taverna nos refolhos do bairro de Botafogo; e tanto economizou do pouco que ganhara nessa dúzia de anos, que, ao retirar-se o patrão para a terra, lhe deixou, em pagamento de ordenados vencidos, nem só a venda com o que estava dentro, como ainda um conto e quinhentos em dinheiro.

Proprietário estabelecido por sua conta, o rapaz atirou-se à labutação ainda com mais ardor, possuindo-se de tal delírio de enriquecer, que afrontava resignado as mais duras privações. Dormia sobre o balcão da própria venda, em cima de uma esteira, fazendo travesseiro de um saco de estopa cheio de palha. A comida arranjava-lha, mediante quatrocentos réis por dia, uma quitandeira sua vizinha (AZEVEDO, 1997, p. 13).

Subalterno em um estabelecimento 'sujo e obscuro', vê sua situação melhorar quando o patrão, ao decidir retornar a Portugal, – o que, de fato, ocorria com freqüência no Brasil oitocentista, – resolveu recompensá-lo deixando-lhe "nem só a venda com o que estava dentro, como ainda um conto e quinhentos". O mais interessante é que, mesmo estando bem financeiramente, permanece vivendo como se fosse pobre, em busca de mais dinheiro. Vejamos mais de sua trajetória: João Romão acerta em cheio quando resolve comprar alguns terrenos vizinhos e abrir um cortiço que alcança o número impressionante de 95 casinhas, pois, naquela época, "subiam os aluguéis; as propriedades dobravam de valor [...] e mal vagava uma das casinhas, ou um quarto, um canto onde coubesse um colchão, surgiam pretendentes" (AZEVEDO, 1997, p. 21 - 22). Além disso, com a abertura de uma fábrica de massas italianas e outra de velas, no bairro, a sua taverna passou a prosperar ainda mais. "E o dinheiro a pingar, vintém por vintém, dentro da gaveta, e a escorrer da gaveta para a burra, aos cinqüenta e aos cem mil-réis, e da burra para o banco, aos contos e aos contos" (AZEVEDO, 1997, p. 21).

Mesmo com todo esse lucro, o estilo de vida de João Romão continua igual. Ainda que esporadicamente se permita algum luxo, como na hora de celebrar a (falsa) liberdade de sua companheira Bertoleza – "Contra todo o costume, abriu-se nesse dia uma garrafa de vinho do Porto" (AZEVEDO, 1997, p. 14) –, a tônica continua sendo a da privação. Isso fica claro em diversos trechos, como, por exemplo: "a roupa (de João Romão) não era tanta e nunca passava em todo o mês de alguns pares de calças de zuarte e outras tantas camisas de riscado" (p. 15); "Das suas hortas recolhia para si e para a companheira os piores legumes, aqueles que [...] ninguém compraria; as suas galinhas produziam muito e ele não comia um só ovo, do que no entanto gostava imenso [...]" (AZEVEDO, 1997, p. 20).

Provavelmente o autor exagerou quanto às duras condições que João Romão se impôs, justamente porque seu objetivo era realçar um determinado tipo de atitude, mas a idéia de uma pessoa como ele abrir mão de conforto simplesmente para ficar mais rico devia fazer sentido aos contemporâneos. Ou seja, alguém que, por suas condições econômicas, poderia ser considerado como pertencente aos setores médios, – afinal de contas, era branco, proprietário de uma venda e de uma hospedagem popular, – vivia exatamente como se estivesse na pobreza, e isso não o afetava.

Aluísio Azevedo, entretanto, sabia que não poderia colocar uma personagem de qualquer estrato social e de qualquer ofício para exercer o papel de João Romão. Soaria estranho para seus leitores se criasse, por exemplo, um titular do Império, um barão do café ou um senador que abrisse mão de seus luxos cotidianos pela simples vontade de enriquecer ainda mais. Se fizesse parte dessa elite tradicional, o vendeiro teria

feito como o proprietário de outro cortiço de Botafogo que surge no romance, “um abastado conselheiro, homem de gravata lavada, a quem não convinha, por decoro social, aparecer em semelhante gênero de especulações, [...] e por isso figurava como seu dono um português” (AZEVEDO, 1997, p. 114). Caso fosse de uma família de grande prestígio, certamente nosso ganancioso amigo compraria logo um sobrado para morar, ou correria para as lojas de tecidos ingleses, móveis franceses, relógios americanos, talheres, talheres de prata etc. Sabereria, portanto, que os hábitos e costumes também determinavam o *status* de uma pessoa, e não somente os recursos financeiros. Este último era simplesmente um pré-requisito, necessário mas não suficiente, para penetrar no topo da sociedade. Aqueles que não entendiam essa regra estavam excluídos. Mas não nos adiantemos.

## O rival: Miranda

A personagem que faz o contraponto a João Romão é Miranda. Português e dono de uma casa de negócio como o outro, ele aparece na história ao comprar um sobrado ao lado da venda de João Romão. O desejo de ambos de adquirir o imóvel vizinho serve como o motivo aparente para o conflito entre eles, porém percebemos que há mais por detrás disso. O autor caracteriza o Miranda como alguém com outro estilo de vida, mais sofisticado, com um comportamento próximo do que se espera das camadas altas. Quando soube, por exemplo, que o terreno ao lado se transformaria em cortiço, ficou enfurecido. A simples idéia de ter de esbarrar com a clientela desses estabelecimentos desagradava o Miranda, enquanto João Romão, desde que “enchesse seus burros de dinheiro”, não se incomodava de conviver e tratar com “toda a gentinha das redondezas (que) ia cair lá” (AZEVEDO, 1997, p. 21). O tipo de crítica que endereçava ao taverneiro também nos diz muito sobre ele: “aquele tipo! Um miserável, um sujo, que não pusera nunca um paletó, e que vivia de cama e mesa com uma negra!” (AZEVEDO, 1997, p. 23) Os dois elementos levantados para desmoralizar João Romão partiam da observação sobre com quem convivia e o que comprava, típicos de alguém de sua condição social.

Outro ponto merece destaque, por sua centralidade tanto para o romance como para estas observações: Miranda aspira a um título de nobreza. Ele acredita que isso servirá como compensador por ser casado com uma mulher que não ama (e que não o ama também), mas à qual está preso por necessidade do dote e por ter uma filha (de cuja paternidade ele desconfia). Essa aspiração só pode ser entendida como um projeto de alguém que compartilha determinadas práticas e expectativas típicas de uma elite do final do Oitocentos, pois estava completamente fora dos objetivos da maioria do povo. Já o Miranda faz desse sonho “o objeto querido da sua existência, muito satisfeito no íntimo por ter afinal descoberto uma coisa em que podia empregar dinheiro, sem ter, nunca mais, de restituí-lo à mulher, nem ter de deixá-lo a pessoa alguma” (AZEVEDO, 1997, p. 24). Mais tarde, o autor nos revela qual foi a estratégia adotada para alcançar o título, nos contando que João Romão vira o vizinho

cercado de amigos e rodeado de aduladores, vira-o dar festas e receber em casa as figuras mais salientes da praça e da política; vira-o luzir, como um grosso pião de ouro, girando por entre damas da melhor e mais fina sociedade fluminense; vira-o meter-se em altas especulações comerciais e sair-se bem; vira seu nome figurar em várias corporações de gente escolhida e subscrições, assinando belas quantias, vira-o fazer parte de festas de caridade e festas de regozijo nacional; vira-o elogiado pela imprensa e aclamado como homem de vistas largas e grande talento financeiro (AZEVEDO, 1997, p. 90).

Novamente encontramos o comportamento – cercar-se das pessoas “certas”, recebê-las em casa, participar de atos de caridade – e o consumo – ter a casa à altura dos convidados, doar dinheiro para causas nobres, realizar grandes festas – como a porta de entrada para atingir o topo. Gastar dinheiro, como pretendia o Miranda, para se tornar um titular do Império fazia sentido a pessoas de posição social elevada, e não

simplesmente ter o objetivo de acumular mais dinheiro, como João Romão.

Miranda, no entanto, também não seria o tipo ideal para aspirar a um posto tão alto de nossa sociedade, afinal, era um negociante português que viera para o Brasil sem muitos recursos, e que dependia do dote da esposa para manter seu padrão de vida. Ele, entretanto, percorre um caminho comum: o casamento com uma família tradicional. Em relação ao período colonial, Sheila de Castro Faria, entre outros historiadores, afirmou ter sido recorrente a união de comerciantes portugueses com proprietários de terra, levando prestígio aos primeiros e recurso aos segundos (FARIA, 1998, p. 212). Como não estamos tratando da mesma época ou de uma zona rural, como era o caso, encontramos diferenças relevantes. Ali, o prestígio era alcançado principalmente através do controle do acesso à terra, ainda que a tradição já desempenhasse um papel crucial. João Fragoso (2009) demonstrou como, em meados do século XVIII, pelo menos em algumas freguesias do Rio de Janeiro, descender dos primeiros conquistadores concedia um prestígio que não era reconhecido a outras famílias, mesmo sendo proprietárias de mais escravos, por exemplo.

Na Corte em 1870, o acesso à terra não era um fator relevante – e, de qualquer maneira, após a Lei de Terras, ela estava aberta a todos aqueles com dinheiro. A posse de escravos também perdia progressivamente seu papel, por estar com seus dias contados pela Lei Eusébio de Queirós. Nesse novo contexto, a tradição crescia de importância, o que o próprio Miranda reconhece quando afirma que só pode nutrir a esperança de titularidade porque sua mulher “herdara sangue nobre” (AZEVEDO, 1997, p. 24). É bem verdade que, ao lado de um nome de prestígio, os laços matrimoniais com esse grupo davam acesso privilegiado a pessoas que poderiam conceder favores como a indicação para uma candidatura ou para um cargo de destaque e o apoio público para o recebimento de um título ou publicação de uma obra. E, por último, pertencer a essas famílias permitia conhecer o código de comportamento necessário para ser um deles.

A tensão entre João Romão e Miranda funciona perfeitamente, mas ao leitor de hoje podem escapar detalhes cruciais que deram credibilidade a ela. Caso se tratasse o Miranda de algum nobre pertencente a uma família tradicional e com posição estabelecida há gerações, certamente a disputa entre ele e João Romão pareceria falsa aos contemporâneos. Ninguém poderia conceber um senador “batendo boca” com um dono de cortiço por uma disputa de imóvel, muito menos que se incomodasse com seu progresso financeiro. A rixa se torna verossímil, em primeiro lugar, por causa das semelhanças criadas pelo autor: portugueses, negociantes, vizinhos e sem ascendentes importantes. Miranda faz parte de outro nível social, mas sua ascensão era recente e, portanto, compreensível ao público o seu rebaixamento e comportamento desconjuntado com a sua posição. Aluísio Azevedo acrescentou ainda outro elemento fundamental para dar vida a essa rivalidade: Miranda, preso a um casamento infeliz, inveja a liberdade de João Romão. Esses fatores tornam plausível o ódio que sentem um pelo outro e, mais tarde, a aceitação mútua – ainda que apenas aparente.

## **A tentativa de ascensão**

São esses pontos em comum que possibilitam a grande virada na história de João Romão, ocorrida no dia em que o vizinho alcançou a tão almejada meta e obteve o título de nobreza.

Ah! (João Romão) esse dia estava intolerante com tudo e com todos; por mais de uma vez mandara Bertoleza à coisa mais imunda, apenas porque esta lhe fizera algumas perguntas concernentes ao serviço. Nunca o tinham visto assim, tão fora de si, tão cheio de repelões [...].

E ninguém seria capaz de acreditar que a causa de tudo isso era o fato de ter sido o Miranda agraciado com o título de Barão.

Sim senhor! aquele taverneiro, na aparência tão humilde e miserável; aquele sovina que nunca saíra dos seus tamancos e da sua camisa de riscadinho de Angola; aquele animal que se alimentava pior que os cães, para pôr de parte tudo, tudo, que ganhava

ou extorquia; aquele desgraçado, que nunca jamais amara senão ao dinheiro, invejava agora o Miranda (AZEVEDO, 1997, p. 90).

O que estava em jogo, contudo, não era a condecoração em si, mas a própria rivalidade, tanto que não há qualquer referência a João Romão ter pensado nisso até aquele momento, assim como também não se menciona a vontade de nenhum dos moradores do cortiço de se tornar barão ou algo que o valha. O que existe não é cobiça pelo título, e sim despeito pelo vizinho ter conquistado uma vitória importante. Como afirmou o historiador Giovanni Levi para o Antigo Regime, mas que tem validade para uma sociedade de pouca mobilidade social como a que estamos vendo,

os conflitos e as solidariedades freqüentemente ocorriam entre iguais; estes competiam no interior de um segmento dado que se caracterizava pela existência de formas de consumo organizadas, hierarquizadas e intensamente investidas de valores simbólicos; que constituíam também uma ligação de solidariedade diante dos outros corpos ou estados (LEVI, 1992, p. 212).

O autor teve que criar uma situação bastante peculiar para fazer surgir em João Romão o desejo por um título de nobreza, mas, ao fazê-lo, nos deu a oportunidade de observar alguém como ele tentando pertencer a um grupo social mais elevado. Os seus temores, ao se dar conta do que teria que fazer para alcançar sua meta, são extremamente reveladores. A personagem mostra um conhecimento razoável do que deveria fazer: basicamente repetir as ações que vira o Miranda praticar; no entanto, intui que talvez a tarefa estivesse acima das suas capacidades, e também que não dependia totalmente dele o sucesso da empreitada. Nisso ele estava coberto de razão, como bem sabia Aluísio Azevedo, pois alguém só se torna membro de um grupo se assim é reconhecido pelos seus pares.

**Estaria ele habilitado a possuir e desfrutar tratamento igual ao do vizinho?...**

Dinheiro não lhe faltava para isso... Sim, de acordo! mas teria ânimo de gastá-lo assim [...] em troca de uma tetéia para o peito?... Teria ânimo de dividir o que era seu, tomando esposa, fazendo família e cercando-se de amigos?... Teria ânimo de encher de finas iguarias e vinhos preciosos a barriga dos outros, quando até ali fora tão pouco condescendente com a própria?... E, caso resolvesse mudar de vida radicalmente, unir-se a uma senhora bem educada e distinta de maneiras, montar um sobrado como o do Miranda e volver-se titular, estaria apto para o fazer?... **poderia dar conta do recado?... Dependia tudo isso somente de sua vontade?...** "Sem nunca ter vestido um paletó, como vestiria uma casaca?... com aqueles pés, deformados pelo diabo dos tamancos, criados à solta, sem meias, como calçaria sapatos de baile?... e suas mãos, calosas e maltratadas, duras como as de um cavouqueiro, como se ajustaria com a luva?... E isso ainda não era tudo! o mais difícil seria o que tivesse de dizer aos seus convidados!... Como deveria tratar as damas e cavalheiros, em meio de um grande salão cheio de espelhos e cadeiras douradas?... Como se arranjar para conversar, sem dizer barbaridades? ..." (AZEVEDO, 1997, p. 92 - 93 - grifos nossos).

Poderia estender ainda um pouco mais a citação, pois João Romão se alonga bastante nas queixas acerca dele mesmo, culpando-se por não ter investido no seu bem-estar e por não ter tentado adquirir hábitos mais polidos. Adicionemos somente o seu lamento final: "Teria gasto mais, é verdade!... Não estaria tão bem!... mas, ora adeus! estaria habilitado a fazer do meu dinheiro o que bem quisesse!... Seria um homem **civilizado!...**" (AZEVEDO, 1997, p. 93 - grifo nosso). Ao utilizar o termo "civilizado", Aluísio Azevedo escreveu como sendo de João Romão aquilo que ele próprio devia pensar sobre a situação, pois a oposição entre elite "civilizada" e povo "primitivo" ou "selvagem" era um produto intelectual da própria elite, não internalizado pelas camadas populares. De qualquer maneira, o fato de aparecer na obra comprova que uma parte da sociedade pensava sob aqueles parâmetros.

Ainda há algumas palavras a serem ditas em relação ao projeto de ascensão social de João Romão. Em um determinado momento, ele se dá conta da necessidade de alterar não só suas roupas e seus hábitos, mas também a sua convivência cotidiana. Começa se afastando do gerenciamento diário do cortiço – tal e qual o proprietário do cortiço vizinho –, depois resolve mudar o próprio público da estalagem aumentando os

preços do aluguel, e, por fim, volta a atenção para a amásia, a negra Bertoleza. Precisa livrar-se dela, primeiro porque não pode mais conviver com esse tipo de pessoa – negra, pobre e (falsa) liberta –, e também por pretender se casar com a filha de Miranda, para finalmente entrar no mundo que tanto deseja, copiando novamente o método do vizinho. A este interessavam as riquezas de João Romão, e por isso tentavam os dois estreitar os laços, ainda que, na realidade, continuassem a se detestar. Sem saber como lidar com a situação, o ex-taverneiro acaba por entregar Bertoleza à polícia como escrava fugida, mesmo tendo sido ele mesmo o forjador da carta de alforria, sem contar-lhe nada para ficar com o dinheiro. O resgate acaba em suicídio da negra, cuja narração praticamente fecha o livro. Não ficamos sabendo, portanto, o desfecho da história de João Romão, e se conseguiu ou não a ascensão e o desejado título. Se dependesse da opinião da única representante legítima de famílias tradicionais que aparece no livro – D. Estela, a esposa de Miranda – ele não obteria sucesso. Mesmo no final do romance, quando os hábitos de João Romão já estavam bastante diferentes, ela ainda fazia questão de demonstrar sua indisposição com o futuro genro. Talvez porque ele, até o final do romance, parece confundir os hábitos de consumo adequados com gastos altos e aleatórios, pois

Se tinham de tomar alguma coisa, ele fazia vir logo três, quatro garrafas ao mesmo tempo, pedindo sempre o triplo do necessário e acumulando compras inúteis de doces, flores e tudo que aparecia. Nos leilões das festas de arraial era tão feroz a sua febre de obsequiar a gente do Miranda, que nunca voltavam para casa sem um homem atrás, carregado com os mimos que o vendeiro arrematava (AZEVEDO, 1997, p. 148).

Devia ser muito fácil para um observador “de fora” julgar que todos aqueles gastos em talheres, roupas importadas, pianos, entre outros, eram aquisições com o único intuito de exibir o poder econômico, e por isso pensar que qualquer compra alcançaria o mesmo resultado. De qualquer forma, cabe a cada um de nós imaginar o final de João Romão, pois nada fica indicado.

Algumas lições devem ser apreendidas dessa comparação entre a trajetória de João Romão e de Miranda. João Romão – um português, proprietário de imóveis e extremamente bem sucedido financeiramente – nos mostra que os costumes estão intimamente ligados ao círculo de convivência social que se mantém. Mesmo tendo dinheiro, ele permaneceu com o mesmo padrão de vida que tinha anteriormente. Claro que essa personagem específica era extremamente mesquinha e economizava mais do que seria razoável imaginarmos, contudo, aos leitores contemporâneos, isso devia parecer mais admissível do que alguém que convivia com ex-escravos, operários, desempregados e “toda a gentinha das redondezas”, se preocupar em ter um aparelho de jantar diversificado e importado da Inglaterra. Se há exagero na história de João Romão, ele está na sua mudança de comportamento, passando a ser mais sofisticado com demasiada pressa e sem maiores explicações. Em *Quincas Borba*, poderemos ver melhor a delicadeza e dificuldade dessa transição.

## **Consumo e hierarquia social**

Mesmo descontada a falta de cuidado com a descrição da ascensão – ainda que parcial, já que o autor, inteligentemente, não definiu se ela foi completa –, não podemos deixar de verificar que estamos falando de uma sociedade com possibilidades de ascensão social até o topo, ainda que restritas. Isso se trata, no entanto, de mera manutenção de uma antiga característica da sociedade brasileira, que sempre permitiu em alguma medida essa escalada. Porém, havia algo de diferente naquele momento. Como vimos, durante parte do período colonial, a nobreza da terra regulava a entrada em seu grupo através da posse de terras e escravos em grandes quantidades, o que lhe permitia manter uma superioridade ao mesmo tempo social e econômica. A partir de meados da Regência, esse quadro foi complementado com a hegemonia política: passaram a governar o Estado. Essa elite, que se identificava como a “boa sociedade”,

“constituía o *mundo do governo*, um mundo que não apenas se via como tendendo a ser naturalmente ordenado, mas também portador da incumbência de ordenar o conjunto da sociedade” (MATTOS, 2004, p. 130).

No final do século XIX, os fatores econômicos (controle do acesso à terra e posse de escravos) não eram mais tão relevantes. Como compensação, as elites passaram a valorizar outros aspectos que, de acordo com sua própria visão, diferenciavam-na do resto da população: a tradição e um comportamento sofisticado e específico. Evidente que esse comportamento pressupunha uma ótima condição financeira, mas o que contava não era o dinheiro. O que antes aparecia como um complemento ou mesmo uma consequência de uma supremacia conquistada por fatores políticos e econômicos passou a ser um dos fundamentos dessa supremacia, daí seu papel crucial.

Não se tratou da primeira ou da última vez que consumo e comportamento foram alçados a parâmetros importantes de distinção social. Segundo a antropóloga Mary Douglas,

Aquilo que se disfarça como uma esfera de consumo desinteressada, amigável, hospitaleira, na prática traça linhas divisórias entre os que estão no controle e aqueles que eles excluem. A etnografia sugere que encontraremos essas esferas de consumo, distintas e hierarquizadas, aqui como entre os tiv e os yurok<sup>2</sup>, e que elas devem fornecer uma base para discernir grupos entre os bens (DOUGLAS, 2004, p. 215).

Para a autora, o consumo é, por excelência, uma área de hierarquização social onde “os ricos que dão o tom continuamente, [e] também o mudam” (DOUGLAS, 2004, p. 147). Essa capacidade de definir as regras do que pode ser considerado um comportamento adequado, Mary Douglas define como controle de informação:

Formulamos nosso argumento sobre os bens em termos do acesso à informação. Os que podem controlar esse acesso agem racionalmente ao procurar uma vantagem monopolística. Sua estratégia racional seria então erigir barreiras contra o acesso, consolidar o controle das oportunidades e utilizar técnicas de exclusão (DOUGLAS, 2004, p. 141).

Por um caminho totalmente diferente, Norbert Elias também chamou atenção para o papel dos hábitos cotidianos como forma de identificação (e distanciamento) de uma elite em relação a outros grupos. Em seu estudo sobre o que chamou de processo civilizador, afirmou:

Essa dependência (da nobreza francesa para com o rei absolutista) explica também o aspecto duplo que os padrões de comportamento e os instrumentos de civilização assumem, pelo menos nesse estágio formativo. Expressam, é certo, um grau de compulsão e renúncia, mas também se transformam imediatamente em arma contra os inferiores sociais, em uma maneira de separar. O lenço, o garfo, os pratos individuais e todos seus implementos correlatos são, no início, artigos de luxo dotados de um valor de prestígio social especial (ELIAS, 1994, p. 154).

Vemos, portanto, que as elites da Corte brasileira estavam em boa e numerosa companhia.

## Rubião

Em *Quincas Borba*, encontraremos um pretendente ao mundo da elite em condições completamente distintas. A primeira personagem a merecer nossa atenção é, sem dúvida, o protagonista Pedro Rubião de Alvarenga. Logo na abertura do romance, recebemos informações chave para começarmos a decifrá-lo:

---

2 Yurok era uma tribo de pescadores e caçadores que vivia no norte da Califórnia em 1920, e os Tiv uma tribo nigeriana existente também no século XX.

O que era, há um ano? Professor. Que é agora? Capitalista. Olha para si, para as chinelas (umas chinelas de Túnis, que lhe deu recente amigo, Cristiano Palha), para a casa, para o jardim, para a enseada, para os morros e para o céu; e tudo, desde as chinelas até o céu, tudo entra na mesma sensação de propriedade (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 643).

Trata-se então de alguém que enriqueceu rapidamente e que tem a sensação de possuir “desde as chinelas até o céu”. Essa inclinação pela propriedade rapidamente se revela um gosto pelo que é caro, pois afirma, no segundo parágrafo, que se tivesse de escolher entre a sua bandeja de prata e as suas figuras de bronze de Mefistófeles e Fausto, ficaria com a primeira. “Prata, ouro, eram os metais que amava de coração” (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 643). Só aceitara as estatuetas depois de convencido pelo Palha de que “era matéria de preço”. E, no terceiro parágrafo, descobrimos também que Rubião gostaria de ter serviçais negros, por estar acostumado aos seus crioulos de Minas, contudo fora convencido a empregar um espanhol pelo mesmo Cristiano Palha, que lhe demonstrou “a necessidade de ter criados brancos”. Ou seja, além da falta de sofisticação – confundida com altos gastos –, Rubião mostrava estar fora de sintonia com os novos tempos, porque preferia ter negros à sua volta, mesmo podendo optar por brancos.

Avançando um pouco mais, sabemos que ele vivera sempre em Barbacena, interior de Minas Gerais, e que lá regia uma escola de meninos. “Antes de professor, metera ombros a algumas empresas, que foram a pique” (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 645). Um homem, portanto, sem uma grande vocação, pois bailara do mundo dos negócios para a educação; sendo que, em outro momento, ainda se faz menção a uma possível passagem sua pela vida política<sup>3</sup>.

Após ganhar inesperadamente uma herança milionária do amigo Quincas Borba, resolve morar na Corte, onde toda a trama se desenvolve. Lá, sua vida é conduzida pela tentativa de ser aceito, de um lado, como igual por uma elite e, de outro, por Sofia, a mulher que ama. Esta vem a ser a esposa do seu amigo tantas vezes citado Palha, que conheceu no trem, na sua viagem para o Rio de Janeiro.

## **O falso amigo: Palha**

Em *Quincas Borba*, assim como em *O Cortiço*, a interação entre duas personagens, que é também entre dois grupos sociais, está no centro das transformações do protagonista. Seguindo a dica do historiador italiano Edoardo Grendi, que afirmou que “a história social é a história das relações entre pessoas e grupos” (GRENDI, 2009, p. 36), nos manteremos atentos a esse processo. De forma sempre indireta, Cristiano de Almeida e Palha também é caracterizado nos três parágrafos iniciais do romance. Significativamente, ele aparece três vezes em um momento em que se está apresentando o protagonista. Sabemos que foi ele quem deu as chinelas de Túnis a Rubião; que o fez aceitar as figuras de bronze de Mefistófeles e Fausto; e, por último, que lhe explicou a importância de ter criados brancos, convencendo-o mais uma vez a fazer algo a que não estava disposto. Há a sugestão, portanto, de que estamos falando de um membro das camadas mais altas – pois dá presentes de bom gosto e sabe que o momento pede que se evite o convívio com negros – e também de alguém que exerce forte influência sobre Rubião. Esta última idéia torna-se mais forte se aceitarmos a indicação de Marta de Senna de que, com a escolha daquelas duas figuras específicas de bronze, “o narrador prenuncia [...] a dissolução mental de Rubião que, de certa maneira, perderá a alma, sob a tutela de Cristiano Palha, arremedo tropical da sofisticação civilizada do Mefistófeles goethiano” (SENNA, 2003, p. 45).

Ao longo da narrativa, ambas as sugestões se confirmam. Durante todo o tempo em que lhes é útil, Palha e sua mulher manipulam Rubião. Quanto ao prestígio de Palha, também teve início com o casamento. A família da esposa era proprietária de terras

---

3 Em um determinado momento Rubião se refere a um tal Bernardo como “um rival político da localidade” (p. 645).

(ainda que no período em que se passa a história não seja mais do que uma fazendola) e já tinha estado próxima dos círculos mais altos da hierarquia, pois a tia-avó de Sofia era afilhada do vice-rei Luís de Vasconcelos. "Que queria mais?" (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 696). Além disso, trata-se de um comerciante extremamente bem-sucedido, cujo comportamento está de acordo com as expectativas da boa sociedade, e talvez por isso mesmo sua ascensão seja constante ao longo do romance. A situação torna-se tão confortável que ele pode e passa a aspirar a um título de nobreza que, como vimos, estava ao alcance e nos sonhos de uma minoria.

Desde o momento em que Rubião e Palha se encontram, aparecem as diferenças entre as duas personagens:

Cristiano foi o primeiro que travou conversa, dizendo-lhe que as viagens de estrada de ferro cansavam muito, ao que Rubião respondeu que sim; para quem estava acostumado a costa de burro, acrescentou, a estrada de ferro cansava e não tinha graça; não se podia negar, porém, que era um grande progresso (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 658).

Primeiro descompasso estabelecido: Palha, somente para criar assunto, reclama das viagens de trem, provavelmente por ser algo demorado e, por isso, entediante; Rubião concorda com a afirmação, mas por preferir se locomover "a costa de burro". Nada mais distante do urbaníssimo Palha, ou de seus pares, do que gostar de viajar em animais; enquanto que, para o outro, morador de cidade pequena do interior, nada mais comum. O contraste mais interessante vem a seguir.

Da lavoura passaram ao gado, à escravatura e à política. Cristiano Palha maldisse o governo, que introduzira na fala do trono uma palavra relativa à propriedade servil; mas, com grande espanto seu, Rubião não acudiu à indignação. Era plano deste vender os escravos que o testador lhe deixara, exceto um pajem [...]. Demais, a fala do trono, que ele também lera, mandava respeitar a propriedade atual. Que lhe importavam escravos futuros, se não os compraria? O pajem ia ser forro, logo que ele entrasse na posse dos bens. Palha desconversou (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 658).

Machado pôs os dois emitindo suas opiniões sobre a escravidão já na primeira conversa, pois sabia que, naquele contexto histórico específico, não havia matéria mais apropriada para definir posições. Rubião não se importa com o futuro da escravidão porque não possui cativos, e planeja vender ou alforriar aqueles que recebera pelo testamento. Ora, a partir da Lei Eusébio de Queirós, o preço dos escravos subiu tanto que saiu do alcance da maioria da população. Assim, tendo vivido por muito tempo sem ser senhor (se é que o foi algum dia), continuar assim não seria um problema. E o Palha? Sua fortuna não estava vinculada à escravidão, entretanto a fala do trono deixara-o indignado, mesmo tendo sido cautelosa e se referindo apenas à necessidade de se tratar da emancipação. Como homem de negócios, ele sabia que não devia investir em escravos, e de fato não ficamos sabendo sequer se ele os possui; todavia, como um homem da sua posição, não podia tolerar a intromissão – mesmo partindo do imperador – no *status quo*<sup>4</sup>. A situação no final da década de 1860 permanecia muito distinta daquela verificada às vésperas da Lei Áurea, quando a elite urbana da Corte distanciou-se da rural e passou a se mostrar indiferente e, finalmente, favorável à abolição.

O que torna a oposição entre as duas personagens ainda mais reveladora é que, mesmo defendendo com afinco a escravidão, Palha sabe que deve tentar, na medida do possível, evitar a convivência com negros, daí o seu aviso a Rubião da necessidade de contratar criados brancos. Já este, mesmo sendo indiferente em relação ao destino da instituição, preferia continuar rodeado por negros, pois estava "acostumado". O

---

4 Robert Conrad comentou uma carta publicada no *Correio Mercantil*, provavelmente por um grande fazendeiro, em resposta a essa mesma fala do trono, que poderia ter sido escrita pelo Palha. Segundo Conrad, o autor anônimo afirmara que a "escravidão era um erro, uma limitação contra a natureza, [...] mas era 'um erro, uma violência, sancionados, tolerados e legalizados'. 'O governo', advertiu ele, 'não conhece o perigo que corre, pondo-se à frente da idéia (aboliconista), como apóstolo'" (CONRAD, 1975, p. 99 - 100).

posicionamento social de ambos estava marcado desde o princípio, a partir de suas idéias e comportamentos. E, como vimos no caso de João Romão, o comportamento adequado era uma das condições necessárias para ser aceito entre os segmentos mais altos da sociedade, o que nos mostra que a tentativa de ascensão de Rubião será, no mínimo, complicada.

## Herança maldita

Comparando as três versões de *Quincas Borba*<sup>5</sup>, Gledson aponta três elementos da história que estavam definidos de antemão: “a herança de Quincas Borba, o triângulo Palha-Sofia-Rubião, a divisão na personalidade de Rubião que acabaria por levá-lo à loucura” (GLEDSON, 2003, p. 123). Examinando com cuidado, vemos que o enlouquecimento em forma de megalomania ocupa também o plano central da trama, pois seu processo está indicado desde a abertura do romance, seja na sua sensação de posse do céu, seja nas referências a Fausto e Mefistófeles. O fato de ser rejeitado pela esposa de seu amigo será um dos fatores responsáveis pela “divisão na sua personalidade”, assim como o recebimento da herança. Este último tem, para este trabalho, extrema importância.

A herança é um dos elementos cruciais para o desenrolar do enredo. Mesmo tendo recebido uma gigantesca fortuna – de “não menos do que trezentos (contos)” (p. 660) – sem ter tido praticamente mérito algum para isso, Rubião considera o fato uma vitória. Tanto é assim que repete acerca de si mesmo o famoso lema de humanitas – ao vencedor as batatas! – que, não satisfeito em não entendê-lo, ainda utiliza-o com sentido inverso ao original. A filosofia pressupunha que a recompensa chegaria depois de uma luta ou de uma ação qualquer pela sobrevivência, o que não ocorreu no seu caso. Esse enriquecimento descomunal e completamente passivo, mas do qual ele se julga merecedor, pode ter contribuído para a sua megalomania, porém existe ainda outro aspecto mais relevante. Na Corte, com muito dinheiro e sem conhecer ninguém, ele se envolve com pessoas sem caráter dos segmentos mais altos da sociedade. Na verdade, acaba sendo envolvido por eles, pois nunca é de fato reconhecido como um par. Faltam-lhe elementos essenciais: o comportamento adequado e/ou o laço com uma família tradicional. O fato de Rubião ter enriquecido instantaneamente, sem passar por um lento processo de aproximação dessa elite, é o principal causador do choque a ser vivido por ele. Por ser do interior de Minas Gerais, essa dificuldade se torna ainda maior. Além disso, sua paixão não correspondida por Sofia inviabiliza o acesso ao topo pela via mais fácil, a do casamento. Dessa forma, o protagonista se encontra rodeado por pessoas que não o vêem como igual, porém ele não consegue compreender o motivo. Seu problema foi bem definido por Marta de Senna:

A personagem central, que não é o Quincas Borba do título [...], Pedro Rubião de Alvarenga, perde a identidade na passagem de professor a capitalista, vítima do olhar dos outros, a quem se entrega na tentativa de encontrar-se e, em função mesmo dessa entrega, acaba por desintegrar-se, irrecuperavelmente (SENNA, 1998, p. 87).

Sem querer reduzir essa definição existencialista da questão de Rubião, mas, ao contrário, pretendendo agregar-lhe uma perspectiva sociológica e histórica, poderíamos colocá-la nos seguintes termos: tentando sair do papel de homem simples do interior e tornar-se parte do *crème de la crème* da Corte, Rubião perde sua identidade antiga, mas não ganha uma nova, já que para isso precisaria da aprovação de seus pretensos pares – o que não consegue devido ao seu comportamento inadequado. Sua origem

---

5 O romance aparece pela primeira vez em formato de folhetim sendo publicado até julho de 1889, quando sua publicação é interrompida sem que tivesse chegado ao fim. Em novembro do mesmo ano, o autor retoma a narrativa, mas não começa do ponto em que deixara, reescrevendo uma série de capítulos. Finalmente, a versão em livro sai em 1891, com algumas alterações em relação ao que havia saído nos jornais (GLEDSON, 2003, p. 89 - 90).

socioeconômica humilde, somada à questão geográfica, faz com que tenha uma visão de mundo diferente daquela das elites do Rio de Janeiro, gerando interpretações díspares sobre determinados aspectos sociais e culturais, e sua consequente exclusão daquele grupo. Transforma-se assim, como afirmou Senna, em “vítima do olhar do outro”. Machado, entre outros incontáveis fatores, foi genial por conseguir tratar de problemas essenciais do ser humano, sempre atento às condições específicas da sociedade em que vivia. Por isso é significativo que, ao procurar retratar um homem que enlouquece em função de sua personalidade dividida, tenha elaborado uma personagem que tenta insatisfatoriamente ascender socialmente. Isso somente confirma a idéia de que se tratava de um processo em que as elites, em grande medida, ditavam as regras. Se o escritor tivesse escolhido um operário ou uma lavadeira para ocupar o papel de Rubião, a história não funcionaria, pois eram mundos claramente distintos. O drama se justifica porque, aparentemente, ele tinha tudo para ser aceito – rico, branco, vivia de rendas, morava na Corte –, no entanto, a aceitação passava pelo aprendizado de um código específico, que ele, apesar de próximo, nunca conseguiu dominar. A narrativa está repleta de exemplos desse comportamento inapropriado, vejamos alguns.

Rubião confunde o consumo sofisticado com gastos descontrolados. Isso fica claro em diversos trechos, como quando contou que recebeu de um amigo uma garrafa de licor de que “gostou tanto que já encomendara três dúzias”. (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 664) Poderíamos também lembrar inúmeros presentes que distribuía, como os charutos que oferecia sempre em grande quantidade aos convidados de sua casa, ou as refeições que fazia questão de servir aos companheiros, mesmo quando ele próprio se ausentava. Havia também os grandes empréstimos a amigos, com pouquíssimas chances de serem pagos, como os que fez ao jornal *A Atalaia*, além da assinatura de outros jornais e contribuições para subscrições. Todos os investimentos rentáveis foram feitos pelo Palha, administrador da fortuna de Rubião, que não se preocupava em tomar conhecimento deles. Aqueles decididos pelo próprio se mostravam desastrosos, como a Empresa Melhoradora dos Embarques e Desembarques no Porto do Rio de Janeiro ou Companhia União dos Capitais Honestos, cujas ações (obviamente) só viram seus valores despencarem. Fez questão também de comprar uma porção de moedas de ouro, porque “tinha a mania de as colecionar, para a contemplação” (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 734). Claro que esses hábitos excêntricos atraíam os aproveitadores — e talvez dissimulasse a solidão profunda em que vivia Rubião —, mas é significativo que, novamente, achasse que se aproximaria das pessoas gastando muito dinheiro. E não devemos nos iludir pensando que se tratava de generosidade, pois, um pouco depois de dar seis notas de vinte mil-réis à mãe de um amigo doente — “um caco de velha” — logrou ter “dado uma ou duas notas demais” (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 718).

Por outro lado, examinando o Palha, temos um quadro bastante diferente.

Era dado à boa-chira; reuniões freqüentes, vestidos caros e jóias para a mulher, adornos de casa, mormente se eram invenção ou adoção recente, — levavam-lhe os lucros presentes e futuros. Salvo em comidas, era escasso consigo mesmo. Ia muita vez ao teatro sem gostar dele, e a bailes, em que se divertia um pouco, — mas ia menos por si que para aparecer com os olhos da mulher, os olhos e os seios (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 669).

Aparentemente, ele também tinha muitas despesas supérfluas, contudo a impressão é enganadora. Em primeiro lugar, porque, ao contrário de Rubião, que termina pobre, Palha em nenhum momento passa por aperto financeiro e, na verdade, vive um constante enriquecimento, devido ao seu ótimo tino para negócios — também em oposição a Rubião. E, enquanto o gasto de Rubião era desprovido de qualquer lógica — moedas para contemplação, dúzias de garrafas licor, cinco contos para ajudar os flagelados de Alagoas, charutos para os amigos —, o Palha investe em sua imagem social. Ele sabia que devia ser visto; e sempre no lugar certo e da maneira apropriada. Daí, pelo menos em parte, a sua preocupação com a aparência de sua esposa e de sua casa, assim como a atenção com os locais que frequentava. Oferece grandes festas, selecionando bem

os convidados. Lembremos do Major Siqueira, que vai deixando de receber convites do casal à medida que os Palha sobem na escala social. Para receber pessoas importantes em sua casa, enfeita-a com os adornos mais modernos. Além disso, vai a teatro e bailes, certamente também escolhidos com critério. Claro que não podemos ignorar a caracterização psicológica de Palha, que gosta de exibir a mulher e vê-la admirada pelos outros homens; porém a forma como evidencia esse aspecto é específica de seu grupo social.

A preocupação do casal com a sua imagem perante os pares tem ainda outros aspectos. Como não poderia deixar de ser, Sofia toca muito bem piano e fala corretamente o francês, língua que Rubião não domina. A importância dos dois itens é tanta que ela, diante da recusa da prima de dezenove anos em aprendê-los, “mal lhe podia desculpar” (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 697). Esta não compreendia a insistência de Sofia, dizendo “que eram coisas supérfluas, que moça de roça não precisa de prendas da cidade” (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 700). No entanto, não se tratava de “coisas supérfluas”, mas da reprodução de um comportamento específico, identificador da condição daquela família como distinta das outras. Da mesma forma que não era à toa que Sofia “acostumava habilmente a prima às distrações da cidade; teatros, visitas, passeios, reuniões em casa, vestidos novos, chapéus lindos, jóias” (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 701).

Creio que tenha ficado clara a distinção entre Rubião e o casal Palha e, portanto, as razões que determinaram em grande parte o sucesso do último e o fracasso do primeiro, contribuindo para o seu enlouquecimento. Tratemos então da sua loucura.

## O consumo na loucura

Não é muito fácil indicar o momento exato em que os sonhos de grandeza se transformam em insanidade. Aqueles estão presentes na narrativa desde o princípio, com a sensação “de propriedade do céu”, mas há uma sequência específica extremamente relevante. No capítulo LXIX, Rubião se dá conta de um rombo em seu cabedal. Seus “gastos particulares eram já grandes; o capital precisava do regime do bom juro e alguma poupança, a ver se recobrava as cores e as carnes primitivas” (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 702). Logo depois, desconfia que Sofia tem um caso com Carlos Maria, e fica atordoado com “a possibilidade de um rival de fora” (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 705). Terminado esse episódio e seus desenlaces imediatos, Rubião, pensando na possibilidade de casar-se, parece intuir o dilema da divisão de personalidade que está vivendo.

Sim, [um casamento] podia ser também um modo de restituir à vida a **unidade que perdera, com a troca do meio e da fortuna** [...]. Rubião sentia-se disperso; os próprios amigos de trânsito, que ele amava tanto, que o cortejavam tanto, davam-lhe à vida um aspecto de viagem, em que a língua mudasse com as cidades, ora espanhol, ora turco. Sofia contribuía para esse estado; era tão diversa de si mesma, ora isto, ora aquilo, que os dias iam passando sem acordo fixo, nem desengano perpétuo (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 712 - grifos e colchetes nossos).

No entanto, no capítulo posterior aos dois sustos – amoroso e financeiro – e ao momento de extrema lucidez, aparece o primeiro sintoma de que a mania de grandeza está tomando vultos de maluquice.

Antes de cuidar da noiva, cuidou do casamento. Naquele dia e nos outros, compôs de cabeça as pompas matrimoniais, os coches, — se ainda os houvesse antigos e ricos, quais ele via gravados nos livros de usos passados. Oh! grandes e soberbos coches! [...] Mas, enfim, iria de *coupé*; imaginava-o forrado magnificamente, de quê? De uma fazenda que não fosse comum, que ele mesmo não distinguia, por ora; mas que daria ao veículo o ar que não tinha. Parelha rara. Cocheiro fardado de ouro. Oh! mas um ouro nunca visto. Convidados de primeira ordem, gerais, diplomatas, senadores, um ou dois ministros, muitas sumidades do comércio; e as damas [...]. Carruagens após carruagens... Lá vinham os condes de Tal, um varão guapo e uma singular dama

[...].

De repente, o internúncio... Sim, esqueceram-se que o internúncio devia casá-los; lá estaria ele com as suas meias roxas de monsenhor, e os grandes olhos napolitanos, em conversação com o ministro da Rússia. Os lustres de cristal e ouro alumando os mais belos colos da cidade [...]. Cristais da Boêmia, louça da Hungria, vasos de Sèvres, criadagem lesta e fardada, com as iniciais do Rubião na gola (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 713).

Se estendêssemos a citação um pouco mais, descobriríamos que “as noivas que apareciam ao lado de Rubião, naqueles sonhos de bodas, eram sempre titulares”, porém “todas traziam a cara de Sofia” (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 713 - 714).

A loucura resolve justamente as duas necessidades da vida de Rubião: o amor de Sofia e a ascensão social. O fato de o casamento ser prestigiado por inúmeros “condes de Tal”, ministros, senadores etc., é a comprovação, em seu delírio, de que todos pertencem ao mesmo mundo. Ele próprio já se vê um titular, como podemos perceber pelas noivas que imagina para si, mas que se torna mais claro quando passa a acreditar que é Napoleão III. A maior ironia é que, ao realizar em sonho as suas grandes ambições, Rubião continua a cometer um dos mesmos erros que o levaram a fracassar na vida real: o consumo de bens caríssimos e sem valor simbólico algum. Exemplos não faltam: um *coupé* forrado com uma fazenda que não fosse comum; um cocheiro fardado de um ouro nunca visto; louça da Hungria; entre outras. Como não conhecia outra, mesmo delirando ele continuava a usar a lógica de quando estava são, julgando que a sua aceitação se daria através de gastos altos e irracionais. Cabe aqui a citação de *Hamlet* feita pelo narrador de Quincas Borba: “Desvario embora, lá tem seu método” (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 736).

Falta ainda um último episódio da sequência a que me referi acima. Quando foi visitar o amigo doente, em um bairro mais pobre, resolve ir andando para observar as pessoas e paisagens diferentes daquelas a que estava acostumado:

Viu ruas esguias, outras em ladeira, casas apinhadas ao longe e no alto dos morros, becos, muita casa antiga, algumas do tempo do rei, comidas, gretadas, estripadas, o cais encardido e a vida lá dentro. E tudo isso lhe dava uma sensação de nostalgia... Nostalgia do farrapo, da vida escassa, acalanhada e sem vexame. Mas durou pouco; o feiticeiro que andava nele transformou tudo. Era tão bom não ser pobre! (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 717).

O conflito entre as duas personalidades de Rubião se dá pela última vez, engendrando uma terceira, fruto da situação que vivera até ali. Não podemos confundir a causa do seu enlouquecimento simplesmente com a vida na Corte no meio dos inescrupulosos da alta sociedade. Como afirmou Marta de Senna, em *Quincas Borba* “não há idealização de nada, já que Barbacena não é espaço de melhora alguma” (SENNA, 1998, p. 90). O problema não residia na influência do local ou das pessoas ao seu redor, mas no choque entre duas visões de mundo diferentes, intercambiáveis somente até certo ponto.

Poderíamos nos estender analisando os desvarios de Rubião, mas eles obedecem sempre à mesma lógica. A única alteração é que, a partir daquele momento, eles acontecem em intervalos cada vez menores e tornam-se progressivamente mais grandiloquentes.

## Considerações finais

Primeiro, mais algumas palavras sobre o Palha. Ele representa um tipo importantíssimo no Brasil, especialmente no final do século XIX. Era um fato comum portugueses chegarem aqui e, depois de enriquecerem com o comércio, ascenderem socialmente através do casamento com a elite tradicional, proprietária de terras. A ascensão se realizava, em última análise, pela associação a essas famílias e acesso à propriedade rural, aliado a já existente condição de adquirir muitos escravos. No entanto, a partir de 1850, ocorreu a desvalorização da posse de terras e cativos. Ao

mesmo tempo, chegava à capital um número crescente de imigrantes portugueses, espanhóis e italianos, que chegavam de uma sociedade onde a mobilidade social estava, pelo menos em tese, aberta a todos – e, de qualquer maneira, mais aberta do que no Brasil. Tudo isso, aliado à progressiva monetarização da economia e à difusão do discurso liberal, fazia da ascensão uma possibilidade mais concreta do que fora até então. Nesse contexto, obviamente a figura do comerciante rico ganhou mais força e passou a ser reconhecido como um membro das elites em potencial, ao contrário do que ocorria na Colônia, quando precisava se tornar um grande proprietário rural para adquirir esse *status*. Não era completamente descabido, portanto, o projeto de João Romão; e completamente compreensível a aparição recorrente de comerciantes bem-sucedidos com ares aristocráticos na literatura do período.

O que causa estranheza é perceber que, mesmo sendo os mais ricos e ocupando um papel cada vez mais destacado, eles ainda recorressem, – como notamos na história de Palha e de Miranda, e na estratégia de João Romão (e, por que não, também a de Rubião, ao escolher Sofia), – nas décadas de 1860/70, a casamentos com famílias tradicionais para verem concretizadas suas aspirações. O que essas uniões lhes ofereciam? Para o Miranda, havia o enorme dote de sua esposa como justificativa possível, mas para João Romão e Palha (e Rubião) os benefícios materiais não existiam. A resposta deve ser procurada em outro canto, e espero ter demonstrado que, naquele momento de crise econômica e social – fim do acesso privilegiado à propriedade rural e, em breve, da escravidão –, a estratégia de uma elite tradicional para se manter no topo e limitar o acesso ao seu nível foi a valorização do prestígio por si só e de um comportamento específico. Àqueles que buscavam chegar ao degrau mais alto da hierarquia social restavam duas opções: aceitar esse jogo de regras estabelecidas por outrem ou mudá-lo completamente. Esta última, escolha necessariamente radical e de consequências sociais difíceis de calcular, não se adequava ao caráter conservador da sociedade. No Brasil, como apontaram Fragoso e Florentino, todos os agentes sociais, inclusive os mais desfavorecidos, como os escravos, desejam somente “poder reproduzir, em uma eventual posição de superioridade, as mesmas estruturas vigentes, i.e., a profunda desigualdade social e econômica” (FRAGOSO; FLORENTINO, 2000, p. 63).

Voltemos a *Quincas Borba*. Como vimos, a loucura de Rubião estava, desde o início, planejada para se dar em forma de megalomania, assim como também o recebimento da herança, gerando um enriquecimento súbito e uma convivência com um mundo que não era o seu. Ou seja, o autor sabia que um homem, nas condições que elaborara para seu protagonista, não compartilharia ou sequer compreenderia o comportamento daqueles à sua volta. Empurrando a situação ao extremo – e aliando-a a outras circunstâncias como a origem interiorana e a frustração amorosa –, ela convenceria como justificativa não só do enlouquecimento, mas principalmente da megalomania. Como também acontecera a João Romão, a confusão de consumo sofisticado com gasto exagerado e sem critério devia ser algo previsível, daí o “novo rico” da literatura do período desejar comprar sempre mais, julgando estar agindo exatamente como as elites que admirava.

O paralelo com a trajetória de João Romão não é descabido, porém precisa ser feito com cuidado. Trata-se de duas personagens que tentam ascender socialmente e que se deparam com uma “barreira” cultural, para eles intransponível. Além disso, ambas tinham muito dinheiro para gastar de uma hora para outra, ainda que por motivos diferentes: Rubião recebe tudo de uma só vez; João Romão economiza ao longo do tempo, entretanto só passa a usá-lo quando seu rival se torna um titular do Império.

As diferenças também são significativas, já que representam segmentos sociais distintos. Partindo de uma classificação econômica, deveríamos considerar João Romão um membro dos setores médios, pois era proprietário de imóveis, de uma venda e tinha bastante dinheiro. Entretanto, independente desses fatores, pertencia de fato às camadas populares, tanto pelo seu comportamento, como pelo seu círculo de convivência, restrito a pedreiros, desempregados, prostitutas etc. A sua tentativa de ascensão, um pouco improvável, justifica-se pela rivalidade em relação ao vizinho, também comerciante e português, embora casado com uma mulher de família tradicional. O próprio local do

cortiço ajuda a explicar o encontro entre duas pessoas de segmentos distintos, já que Botafogo, até meados do século XIX, possuía grandes sobrados e, a partir de então, começa lentamente a ser povoado por pessoas de baixa renda. Na história de João Romão, portanto, a sua disputa com Miranda ocupa o centro do enredo, sendo a sua tentativa de ascensão social um desmembramento, ainda que fundamental. Em *Quincas Borba*, por outro lado, a ascensão é um dos elementos estruturais da trama. Não sabemos exatamente quais as companhias de Rubião quando este morava em Barbacena, porém tudo indica que fossem de um nível social mais alto que as de João Romão, por ser professor (ainda que de crianças) e ter tido um envolvimento (não explicitado) com política. Parecia mais apropriado para fazer parte do grupo hegemônico da sociedade. É justamente esta uma das mais interessantes e importantes tensões do texto. A todo o momento, a personagem aparenta e pensa estar se comportando de forma semelhante àqueles que precisam aceitá-lo, mas o bom observador nota que existem diferenças importantes – suficientes para que seja rejeitado.

BOUCINHAS, A. D. The Failure of João Romão e Rubião. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 1, n. 2, p. 125 - 141, 2009.

## Referências

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 35 ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

AZEVEDO, A. *O Cortiço*. São Paulo: Klick Editora, 1997.

CONRAD, R. *Os últimos anos da escravatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

DOUGLAS, M.; ISHERWOOD, B. *O mundo dos bens: para uma antropologia do consumo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

ELIAS, N. *O processo civilizador*. Uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Zahar, v. 1, 1994.

FARIA, S. C. de. *A colônia em movimento: fortuna e família no cotidiano colonial*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

FRAGOSO, J. L. R.; FLORENTINO, M. Desigualdade como pecado original. **Insight -Inteligência**, Rio de Janeiro, v. 9, p. 52 - 61, 30/nov./1999.

FRAGOSO, J. L. R. O capitão João Pereira Lemos e a parda Maria Sampaio: notas sobre hierarquias rurais costumeiras no Rio de Janeiro, século XVIII. In: OLIVEIRA, M. R. de; ALMEIDA, C. M. C. de (Orgs.). *Exercícios de micro-história*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2009. p. 110 - 150.

GLEDSON, J. *Machado de Assis: Ficção e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

GRENDI, E. Microanálise e história social. In: OLIVEIRA, M. R. de; ALMEIDA, C. M. C. de (Orgs.) *Exercícios de micro-história*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2009. p. 17 - 38.

LEVI, G. Sobre a micro-história. In: BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora da UNESP, 1992, p. 133 - 161.

MATTOS, I. R. de. *O tempo saquarema*. São Paulo: Hucitec, 2004.

MACHADO DE ASSIS, J. M. *Obras completas*. 35 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

SENNA, M. de. *Alusão e zombaria*. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 2003.

SENNA, M. de. *O olhar oblíquo do bruxo: ensaios em torno de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.



## ÍNDICE DE ASSUNTOS

- Alquimia, p. 39 (AVP)  
Ambiguidade Irônica, p. 99 (MCS)  
Ariano Suassuna, p. 45 (APSL)  
Ascensão Social, p. 125 (ADB)  
Autor, p. 59 (MS)  
Brasil, p. 17 (AMDO)  
Cecília Meireles, p. 17 (AMDO)  
Censura teatral, p. 109 (RCG)  
Conto, p. 83 (CA)  
Criação, p. 39 (AVP)  
Crônica, p. 17 (AMDO), p. 75 (LG)  
Cultura, p. 45 (APSL)  
Deus, p. 93 (DRC)  
Discurso, p. 03 (SB)  
Dramaticidade, p. 99 (MCS)  
Espiritualidade, p. 93 (DRC)  
Ficção, p. 59 (MS)  
Finitude, p. 93 (DRC)  
Foco Narrativo, p. 99 (MCS)  
Gêneros Literários, p. 23 (MRM)  
Guimarães Rosa, p. 39 (AVP)  
Identidade, p. 45 (APSL)  
Imagem, p. 17 (AMDO)  
Imagens, p. 23 (MRM)  
Ironia, p. 99 (MCS)  
Jornalismo, p. 75 (LG)  
Leitor, p. 75 (LG)  
Linguagem, p. 39 (AVP)  
Literatura Brasileira do século XX,  
p. 51 (FOM)  
Literatura Brasileira, p. 125 (ADB)  
Literatura, p. 75 (LG)  
Machado de Assis, p. 83 (CA), p. 75 (LG),  
p. 109 (RCG)  
Máximas, p. 99 (MCS)  
Memória, p. 03 (SB)  
Narrador, p. 51 (FOM), p. 99 (MCS)  
Narrativa, p. 03 (SB)  
Novela, p. 51 (FOM)  
O caso da vara, p. 83 (CA)  
Oralidade, p. 45 (APSL)  
Oswald de Andrade, p. 03 (SB)  
Poder, p. 83 (CA)  
Poesia, p. 45 (APSL)  
Popular, p. 45 (APSL)  
Práticas de Consumo, p. 125 (ADB)  
Prosa Poética, p. 23 (MRM)  
Real, p. 59 (MS)  
Representação, p. 59 (MS)  
Romance, p. 59 (MS)  
Segundo Reinado, p. 125 (ADB)  
Silêncio, p. 39 (AVP)  
Sociedade, p. 83 (CA), p. 59 (MS)  
Subversão, p. 99 (MCS)  
Teatro, p. 109 (RCG)  
Viagem, p. 17 (AMDO)  
Vida, p. 93 (DRC)  
Vitalidade, p. 93 (DRC)

## **SUBJECT INDEX**

- Alchemy, p. 39 (AVP)  
Ariano Suassuna, p. 45 (APSL)  
Author, p. 59 (MS)  
Brazil, p. 17 (AMDO)  
Brazilian Literature, p. 125 (ADB)  
Brazilian Second Reign, p. 125 (ADB)  
Cecília Meireles, p. 17 (AMDO)  
Chronicle, p. 17 (AMDO)  
Consumer Habits, p. 125 (ADB)  
Creation, p. 39 (AVP)  
Culture, p. 45 (APSL)  
Discourse, p. 03 (SB)  
Dramatic, p. 99 (MCS)  
Fiction, p. 59 (MS)  
Finiteness, p. 93 (DRC)  
God, p. 93 (DRC)  
Guimarães Rosa, p. 39 (AVP)  
Identity, p. 45 (APSL)  
Image, p. 17 (AMDO)  
Images, p. 23 (MRM)  
Ironic Ambiguity, p. 99 (MCS)  
Irony, p. 99 (MCS)  
Journalism, p. 75 (LG)  
Language, p. 39 (AVP)  
Life, p. 93 (DRC)  
Literary Genres, p. 23 (MRM)  
Literature, p. 75 (LG)  
Machado de Assis, p. 83 (CA), p. 75 (LG),  
p. 109 (RCG)  
Maxims, p. 99 (MCS)  
Memory, p. 03 (SB)  
Narrative Focus, p. 99 (MCS)  
Narrative, p. 03 (SB)  
Narrator, p. 51 (FOM), p. 99 (MCS)  
Newspaper Chronicles, p. 75 (LG)  
Novel, p. 59 (MS)  
Novella, p. 51 (FOM)  
O Caso da Vara, p. 83 (CA)  
Orality, p. 45 (APSL)  
Oswald de Andrade, p. 03 (SB)  
Poetic Prose, p. 23 (MRM)  
Poetry, p. 45 (APSL)  
Popular, p. 45 (APSL)  
Power, p. 83 (CA)  
Reader, p. 75 (LG)  
Real, p. 59 (MS)  
Representation, p. 59 (MS)  
Short-story, p. 83 (CA)  
Silence, p. 39 (AVP)  
Social Climbing, p. 125 (ADB)  
Society, p. 83 (CA), p. 59 (MS)  
Spirituality, p. 93 (DRC)  
Subversion, p. 99 (MCS)  
Theater Censorship, p. 109 (RCG)  
Theater, p. 109 (RCG)  
Travel, p. 17 (AMDO)  
Twentieth Century Brazilian Literature,  
p. 51 (FOM)  
Vitality, p. 93 (DRC)

## **ÍNDICE DE AUTORES / *AUTHORS INDEX***

AQUATI, C., p. 83  
BOUCINHAS, A. D., p. 125  
BUSATO, S., p. 03  
CONCEIÇÃO, D. R., p. 93  
GODÓI, R. C., p. 109  
GRANJA, L., p. 75  
LE MOS, A. P. S., p. 45

MARÇAL, M. R., p. 23  
MENDES, F. O., p. 51  
OLIVEIRA, A. M. D., p. 17  
PESSOA, A. V., p. 39  
SAES, M. C., p. 99  
SCHEEL, M., p. 59

## **NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DE ARTIGOS**

### **INFORMAÇÕES GERAIS**

A Revista Olho d'água publica artigos inéditos de autores brasileiros ou estrangeiros. Os artigos poderão ser redigidos em português, espanhol, francês, italiano, inglês ou alemão. A revista se reserva o direito de publicar o artigo na língua original ou em tradução, de acordo com decisão de sua Comissão Editorial, desde que com a anuência do autor.

Ao enviar seu trabalho para a Revista Olho d'água, o(s) autor(es) cede(m) automaticamente seus direitos autorais para eventual publicação do artigo.

### **APRESENTAÇÃO DOS TRABALHOS**

Encaminhamento. Os artigos devem ser enviados em três cópias impressas sem identificação, acompanhadas de cópia em CD-Rom. No mesmo envelope, deve ser enviada uma folha independente contendo a identificação do trabalho e do(s) autor(es) no seguinte formato: Título do trabalho; Autor(es) (por extenso e apenas o sobrenome em maiúscula); Filiação científica do(s) autor(es) (Departamento – Instituto ou Faculdade – Universidade – sigla – CEP – Cidade – Estado – País), endereço postal e eletrônico.

Autores residentes fora do Brasil podem enviar seus artigos via e-mail. Além do arquivo com o artigo, deve-se incluir também um arquivo com a identificação do trabalho e do(s) autor(es).

Formatação. Os trabalhos devem ser digitados em Word for Windows, ou programa compatível, fonte Verdana, tamanho 11 (com exceção das citações e notas), espaço simples entre linhas e parágrafos, espaço duplo entre partes do texto. As páginas devem ser configuradas no formato A4, sem numeração, com 3 cm nas margens superior e esquerda e 2 cm nas margens inferior e direita.

Extensão. O artigo, configurado no formato acima, deve ter 25 páginas, no máximo.

Organização. A organização dos trabalhos deve obedecer à seguinte seqüência: TÍTULO (centralizado, em caixa alta); RESUMO (com máximo de 300 palavras) e PALAVRAS-CHAVE (até 6 palavras); ABSTRACT e KEYWORDS (versão para o inglês do Resumo e das Palavras-chave, escritos no idioma do artigo; Texto; Agradecimentos; Referência bibliográfica do próprio artigo com título em inglês); REFERÊNCIAS (apenas trabalhos citados no texto). Resumos, palavras-chave, em português e inglês, devem ser digitados em Verdana, corpo 11. Notas de rodapé. As notas devem ser reduzidas ao mínimo e apresentadas no pé de página, utilizando-se os recursos do Word, em fonte tamanho 08, com a numeração acompanhando a ordem de aparecimento.

### **REFERÊNCIAS**

As referências bibliográficas e outras devem atender às normas da ABNT (NBR 6023, de agosto de 2002).

Citações dentro do texto. Nas citações feitas dentro do texto, de até três

linhas, o autor deve ser citado entre parênteses pelo sobrenome, em maiúsculas, separado por vírgula da data de publicação (SILVA, 2000). Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data, entre parênteses: "Silva (2000) assinala...". Quando for necessário, a especificação da(s) página(s) deverá seguir a data, separada por vírgula e precedida de "p." (SILVA, 2000, p. 100). As citações de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem espaçamento (SILVA, 2000a). Quando a obra tiver dois ou três autores, todos poderão ser indicados, separados por ponto e vírgula (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000); quando houver mais de 3 autores, indica-se o primeiro seguido de et al. (SILVA et al., 2000).

Citações destacadas do texto. As citações diretas, com mais de três linhas, deverão ser destacadas com recuo de 2 cm da margem esquerda do texto, em fonte Verdana tamanho 8,5 e sem aspas.

Referências. As Referências, dispostas no final do texto, devem ser organizadas em ordem alfabética pelo sobrenome do primeiro autor. Exemplos: livros e outras monografias (AUTOR, A. Título do livro. número da edição ed., Cidade: Editora, número de páginas p.), capítulos de livros (AUTOR, A. Título do capítulo. In: AUTOR, A. Título do livro. Cidade: Editora, Ano. p. X-Y), dissertações e teses (AUTOR, A. Título da dissertação/tese: subtítulo sem itálicos. número de folhas f. Ano. Dissertação/ Tese (Mestrado/Doutorado em Área de Concentração) – Instituto/Faculdade, Universidade, Cidade, Ano), artigos em periódicos (AUTOR, A. Título do artigo. Nome do periódico, Cidade, v. volume, n. número, p. X-Y, Ano), trabalho publicado em Anais de congresso ou similar (AUTOR, A. Título do trabalho. In: NOME DO EVENTO, número da edição ed., ano. Anais... Cidade: Instituição. p. X-Y).

## **ANÁLISE E JULGAMENTO**

A Comissão Editorial encaminhará os trabalhos para, pelo menos, dois membros do Conselho Consultivo. Depois da análise, uma cópia dos pareceres será enviada aos autores. No caso dos trabalhos aceitos para publicação, os autores poderão introduzir eventuais modificações a partir das observações contidas nos pareceres.

Como a revista tem um limite de 16 artigos por número, quando necessário, serão escolhidos os artigos mais bem qualificados pelo Conselho Consultivo, de acordo com o interesse, a originalidade e a contribuição do artigo para a discussão da temática proposta.

## **ENDEREÇO**

Revista Olho d'água  
IBILCE - UNESP/ São José do Rio Preto  
Rua Cristóvão Colombo, 2265  
15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil  
E-mail: revistaolhodagua@yahoo.com.br  
<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/>

# **POLICY FOR SUBMITTING PAPERS**

## **GENERAL INFORMATION**

Revista Olho d'água publishes previously unpublished articles by Brazilian or foreign authors. As the issues are thematic, only papers that are pertinent to the established themes will be considered.

Papers may be written in any of the following languages: Portuguese, English, French, Italian, German or Spanish. The Editorial Board may decide to publish an article in the original language or to translate it into Portuguese, with the author's consent.

Should the work be accepted for publication, its copyright will automatically be transferred to Revista Olho d'água.

## **SUBMISSION OF PAPERS**

Papers should be sent in CD-Rom together with three non-identified printed copies. A separate sheet should also be enclosed in the envelope with the following information: Title of the paper; Author(s) (in full, with just the surname in capital letters); the Author's institutional status (Department – Institution or Faculty – University – University acronym – postal code – City or Town – State – Country – postal and electronic addresses).

Contributors residing abroad may send papers by e-mail. In addition to the file containing the article, another file should be sent with the identification of the paper and the author.

Format. Papers should be typed in Word for Windows (or compatible) Verdana 11 (except for quotations or footnotes), single line spacing and paragraphs, double line spacing between parts of the text. Pages should be formatted in A4, unnumbered, with 3 cm upper and left margins and 2 cm lower and right margins.

Length. After being formatted according to the instructions above, the paper should be a maximum of 25 pages long.

Organisation. Papers should be organised as follows: TITLE (centralised upper case); ABSTRACT (should not exceed 200 words) and KEYWORDS (up to 6 words), written in the language of the paper; Text; Acknowledgements; ABSTRACT and KEYWORDS in English; REFERENCES (only those works cited in the paper); abstract and keywords should be typed in Verdana 11. Footnotes. Footnotes should be kept to a minimum and placed at the bottom of the page, according to Word for Windows resources, typed in Verdana font 08, numbered according to order of appearance.

## **REFERENCES**

Bibliographical and other references should follow the guidelines of the Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT, NBR 6023, August 2002).

Quotations within the body of the text: the author's surname should be quoted in brackets, upper case, separated by a comma from the publication

year (SILVA, 2000). If the author's name has been previously quoted in the text, only the date should be cited in brackets "Silva (2000) points out that...". When necessary, the page number should follow the year, separated by a comma and preceded by "p." (SILVA, 2000, p. 100). A lower case letter placed after the date without spacing should be utilised to identify quotations from different works by the same author published in the same year (SILVA, 2000a). If a work has two or three authors, all of them should be cited, separated by a semicolon (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000); if a work has more than three authors, only the first is cited, followed by et al. (SILVA et al., 1960).

Separate quotations. First-hand quotations of three or more lines should be separated from the body of the text, with a 2 cm indentation in the left margin, no inverted commas and typed in Verdana font 8,5.

References. Bibliographical references should be placed at the end of the text and organised in alphabetical order according to the first author's surname. Examples: books and other kinds of monographs (AUTHOR, A. Title of book. Number of edition ed. Place of Publication: Publisher, Year. Number of pages p.); book chapters (AUTHOR, A. Title of chapter. In: AUTHOR, A. Title of book. Place of Publication: Publisher, Year. p. X-Y); dissertations and theses (AUTHOR, A. Title of dissertation/thesis: non-italicised subtitle. Number of pages p. Year. Dissertation/thesis (MA/BA/MSc/PhD) Institute/Faculty, University, City, Year); articles in journals (AUTHOR, A. Title of article. Journal name, Place of publication, v. volume, n. number, p. X-Y, Year); works published in annals of scientific meetings or equivalent (AUTHOR, A. Title of work. In: TITLE OF MEETING, Ordinal number of meeting, Year. Annals of... Place of publication: Institution. p. X-Y).

## **ANALYSIS AND APPROVAL**

The Editorial Board will send submitted papers to at least two members of the Consultative Committee. After analysis, a copy of the decision will be sent to the author(s). In the case of works accepted for publication, the authors will occasionally be allowed to incorporate modifications in accordance with suggestions made by referees.

Since Revista de Letras UNESP has a limited number of articles (16) per issue, the best-qualified papers will be selected, according to their relevance, originality and contribution to the discussion of the proposed theme, at the Consultative Board's discretion.

## **ADDRESS**

Revista Olho d'água  
IBILCE - UNESP/ São José do Rio Preto  
Rua Cristóvão Colombo, 2265  
15054-000 - São José do Rio Preto - SP - Brasil  
E-mail: revistaolhodagua@yahoo.com.br  
Internet: [www.ibilce.unesp.br/posgraduacao/letras/revista\\_olhodagua.php](http://www.ibilce.unesp.br/posgraduacao/letras/revista_olhodagua.php)