LINHAS MESTRAS

MARCOS HIDEMI DE LIMA

Pontes

Todos os direitos desta edição reservados a Pontes Editores Ltda.
Proibida a reprodução total ou parcial em qualquer mídia
sem a autorização escrita da Editora.
Os infratores estão sujeitos às penas da lei.
A Editora não se responsabiliza pelas opiniões emitidas nesta publicação.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Tuxped Serviços Editoriais (São Paulo – SP)

L732l Lima, Marcos Hidemi de.

Linhas Mestras / Marcos Hidemi de Lima; Prefácio de Maurício Cesar Menon.–
1. ed.–Campinas, SP : Pontes Editores, 2021.
206 p.
E-Book: 2,38 Mb; PDF.

Inclui bibliografia.
ISBN: 978-65-5637-212-9.

1. Crítica Literária. 2. Estudos de Literatura. 3. Literatura Brasileira.

I. Título. II. Assunto. III. Lima, Marcos Hidemi de.

Bibliotecário Pedro Anizio Gomes CRB-8/8846

Índices para catálogo sistemático:

1. Literatura. 800
2. Literatura – Crítica literária. 801.85
3. Literatura brasileira. B869

LINHAS MESTRAS

MARCOS HIDEMI DE LIMA

Copyright © 2021 – Marcos Hidemi de Lima
Coordenação Editorial: Pontes Editores
Diagramação e capa: Vinnie Graciano
Revisão: do autor

PARECER E REVISÃO POR PARES
Os capítulos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação e revisados por pares.

CONSELHO EDITORIAL:

Angela B. Kleiman
(Unicamp – Campinas)
Clarissa Menezes Jordão
(UFPR – Curitiba)
Edleise Mendes
(UFBA – Salvador)
Eliana Merlin Deganutti de Barros
(UENP – Universidade Estadual do Norte do Paraná)
Eni Puccinelli Orlandi
(Unicamp – Campinas)
Glaís Sales Cordeiro
(Université de Genève – Suisse)
José Carlos Paes de Almeida Filho
(UNB – Brasília)
Maria Luisa Ortiz Alvarez
(UNB – Brasília)
Rogério Tilio
(UFRJ – Rio de Janeiro)
Suzete Silva
(UEL – Londrina)
Vera Lúcia Menezes de Oliveira e Paiva
(UFMG – Belo Horizonte)

PONTES EDITORES
Rua Dr. Miguel Penteado, 1038 – Jd. Chapadão
Campinas – SP – 13070-118
Fone 19 3252.6011
pontes editores@pontes editores.com.br
www.pontes editores.com.br

SUMÁRIO

UMA LINHA E MUITAS IDEIAS 6

ALGUMAS PALAVRAS 9

AMBIGUIDADE EM TRÊS SAMBAS DE NOEL ROSA 12

O LIRISMO DE UM "POETA SEM ALMA" 37

MULHERES SOB A ORDEM PATRIARCAL 60

A ASCENSÃO SOCIAL EM *HELENA* 83

TRANSGRESSÃO FEMININA EM *CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA* 109

OLHO POR OLHO, DENTE POR DENTE 130

UMA INTERPRETAÇÃO DO BRASIL EM *ZERO* 146

MACHADO CRONISTA: DIÁLOGOS DO COTIDIANO 158

PAULO HONÓRIO *VERSUS* MADALENA 176

AFRÂNIO COUTINHO E O *NEW CRITICISM* 196

AUTORES 205

UMA LINHA E MUITAS IDEIAS

A literatura constitui-se, entre tantas possibilidades com que se apresenta, como um ato subversivo em sua essência. Ela subverte formas e normas, pensamentos e mandamentos, o crível e o incrível, operando nas consciências, sem pressa, transformações de paradigmas e de ordem cognitiva que só aqueles que a aceitam sem restrições são capazes de entender mais plenamente.

Mesmo em vista desse fato incontornável que, por si só, justifica a literatura como parte daquilo que de mais importante possa ter construído a mente humana no decorrer da história, não raras vezes ela é colocada em suspeita a propósito de suas intenções ou, como querem alguns, de suas funções dentro da sociedade. Isso mais se agrava à medida que cresce e prolifera o pensamento funcional da sociedade tecnocrática, que parece preferir respostas rápidas e superficiais à reflexão aprofundada e metódica. Afinal não há tempo nem paciência para se aceitar aquilo que não consiga dizer a que veio em poucas palavras; o mundo roda e nessa roda, nesse mecanismo cada vez mais frenético atira-se a maioria (para não dizer todos) na busca por valores materiais que se impõem como arautos da felicidade, do sucesso e do bem-estar. Para quê literatura, então? Estaria ela sucumbindo ao afã da humanidade?

Não há, certamente, respostas fáceis ou definitivas e provavelmente nunca haverá, tendo em vista as demandas e os anseios se multiplicarem conforme se transformam as interfaces sociais. Uma vez que tal discussão se faz premente no seio da sociedade, acaba também ganhando destaque na área do ensino e, talvez aí, tenha encontrado terreno fértil para toda sorte de argumentos que procuram embasar a relevância ou não desse tema. Afinal, ainda a academia goza de *status* no que diz respeito a fornecer esclarecimentos mais aprofundados acerca

de conteúdos variados, por isso são abundantes as publicações que procuram percorrer o problema, trazendo-lhe alguma luz.

Em seu livro *Mutações da Literatura no Século XXI* (2016), Leyla Perrone-Moisés, em capítulo intitulado "O ensino de literatura" abre um parêntese na obra para discutir como a escola atual, dentro de um currículo que simplifica e racionaliza a literatura, tende ao apagamento progressivo dessa instituição. Em dado momento de sua exposição, a autora fornece àqueles que anseiam por respostas mais definitivas a seguinte colocação:

> Sintetizando o que foi dito pelos melhores teóricos, responderíamos à pergunta "Por que estudar literatura?" com os seguintes argumentos: porque ensinar literatura é ensinar a ler e, nas sociedades letradas, sem leitura não há cultura; porque a capacidade de leitura não é inata, mas adquirida; porque os textos literários podem incluir todos os outros tipos de texto que o aluno deve conhecer, para ser um cidadão apto a viver em sociedade; porque os textos literários são aqueles em que a linguagem atinge seu mais alto grau de precisão e sua maior potência de significação; porque a significação, no texto literário, não se reduz ao significado (como acontece nos textos científicos, jornalísticos, técnicos), mas opera a interação de vários níveis semânticos e resulta numa possibilidade teoricamente infinita de interpretações; porque a literatura é um instrumento de conhecimento do outro e de autoconhecimento; porque a literatura de ficção, ao mesmo tempo que ilumina a realidade, mostra que outras realidades são possíveis, libertando o leitor de seu contexto estreito e desenvolvendo nele a capacidade de imaginar, que é uma necessidade humana e pode inspirar transformações históricas; porque a poesia capta níveis de percepção e de fruição da realidade que outros tipos de texto não alcançam.[1]

É perceptível que Perrone-Moisés fornece motivos aos borbotões para a literatura, como que para saciar de uma vez por todas a voracidade pelas explicações; aí podemos contemplá-las no melhor estilo e forma. A autora mostra razões inalienáveis para a experiência com a literatura, bem como para o ensino dela, deixando entrever como, a partir desse microcosmo social que é a escola, é possível de se atingir um sentido maior,

1 Perrone-Moisés, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016 (p. 80-81)

tanto cultural, social quanto humano. Nada daquilo que está disposto na citação se configura apenas dentro dos muros de uma instituição de ensino, trata-se de conteúdo de vida, não em sentido restrito, mas holístico.

Cada palavra nessa citação tem seu porquê, sua razão de ser e, como disse a estudiosa no início do excerto, fornece uma síntese teórica de várias linhas de pensamento teórico e crítico sobre a pertinência e a relevância da literatura. Tudo o que ali está disposto é digno de consideração e de nota, porém algo chama mais a atenção para o caso específico deste prefácio ao livro intitulado *Linhas Mestras*, escrito e organizado pelo professor dr. Marcos Hidemi de Lima: o fato de a literatura permitir infinitas possibilidades teóricas e interpretativas, pois é sobre esse eixo que o livro se constrói.

O que é apresentado ao público leitor em *Linhas Mestras* são interpretações e análises sobre textos literários de gêneros variados da literatura brasileira, ora realizadas unicamente pelo autor, ora a quatro mãos, incluindo outros autores que estiveram sob sua orientação em algum momento da vida acadêmica. Tratam-se de estudos que focam, de maneira singular, aspectos sociológicos, especialmente aqueles ligados à questão do patriarcado, das relações sociais e da condição feminina, todavia as análises não descuidam de observar os elementos estéticos que servem como fios condutores às temáticas dando-lhes forma e substância. Mesmo em se tratando de textos diversos como poemas, canções, romances, crônicas e contos, existe uma linha mestra de enfoque e de metodologia que os percorre, fornecendo assim a unidade da obra.

Essa linha reflete na verdade o fruto e o amadurecimento de todo um percurso acadêmico trilhado pelo autor, cujo olhar analítico tem se voltado com maior interesse à leitura dos textos nacionais. Trata-se, portanto, de um livro baseado numa experiência sólida tanto de leitor quanto de mestre e que exige, sem concessões, para se manter íntegra, o esforço de longas horas debruçadas sobre os textos literários e teóricos, bem como um olhar sensível e perscrutador que não se abate diante das dificuldades e, tampouco, cede aos reclames da lassidão ou do comodismo.

Maurício Cesar Menon[2]

2 Dr. em Estudos Literários pela UEL.

ALGUMAS PALAVRAS

Este livro apresenta artigos anteriormente publicados em periódicos da área de Letras. Nestes dez textos que estavam espalhados por várias revistas e agora se juntam dentro de um único volume, os leitores vão encontrar análises sobre canção, poema, romances, contos, crônicas e o instrumental analítico proporcionado pelo New Criticism. Três dos artigos contam com coautores, os outros sete são produções feitas somente por mim.

O texto que abre este volume se intitula "Ambiguidade em três sambas de Noel Rosa", dedicando-se a discutir a ambiguidade e o binômio ordem/desordem presente nos sambas "Com que roupa?", "Fui louco" e "Filosofia", o primeiro de autoria de Noel Rosa apenas, os outros dois feitos respectivamente em parceria com Bide e André Filho.

O segundo artigo, "O lirismo de um 'poeta sem alma'", é fruto de parceria com Robson Deon, egresso da graduação e do mestrado em Letras da UTFPR-Pato Branco. O texto – que é um recorte do Trabalho de Conclusão de Curso orientado por mim – analisa o poema de João Cabral de Melo Neto "Forte de Orange, Itamaracá".

Em "Mulheres sob a ordem patriarcal", o artigo composto em parceria com Letycia Fossatti Testa, também egressa da graduação e do mestrado em Letras da UTFPR-Pato Branco, a discussão – feita quando ela era voluntária de meu projeto de pesquisa – centra-se na representação de Isaltina e Adélia, protagonistas dos romances *Lucas Procópio* e *Um cavalheiro de antigamente*, de Autran Dourado.

O quarto artigo, "A ascensão social em *Helena*", foi escrito em parceria com Vanessa Fátima Moraes de Souza, que estudou na UTFPR-Pato Branco, onde fez graduação em Letras, especialização em Literatura

Brasileira e foi orientada por mim no mestrado em Letras. O texto apresentado foi extraído de sua dissertação e analisa, dentro da lógica da ordem patriarcal, a figura de Helena, personagem do romance homônimo de Machado de Assis.

"Transgressão feminina em *Crônica da casa assassinada*" é um artigo que trata a respeito de Nina e Ana, personagens centrais deste romance de Lúcio Cardoso. Casadas com Valdo e Demétrio, ambas vivem no fechado mundo da Chácara dos Meneses e subvertem a ordem patriarcal que os dois homens buscam a todo custo impor às duas mulheres.

Com foco na literatura brasileira contemporânea, no sexto artigo, que se intitula "Olho por olho, dente por dente", procuro analisar a violência cotidiana nas grandes cidades do país nos contos de Dalton Trevisan "A surpresa" – que tematiza adultério e assassinato – e "Craquinho" – que mostra o delírio de um usuário de droga.

A discussão empreendida em "Uma interpretação do Brasil em *Zero*" diz respeito ao conhecido romance de Ignácio de Loyola Brandão, publicado e censurado na década de 1970, cujo assunto principal era a repressão, a perseguição política, a tortura, a violência etc. empregados como instrumentos de coerção pelo governo civil-militar brasileiro para coibir os que não concordavam com o estado de exceção vivido no país.

"Machado cronista: diálogos do cotidiano" é o oitavo artigo deste volume. Nele, procuro analisar como a questão do negro escravizado aparece com bastante destaque nalgumas crônicas de Machado de Assis, pondo por terra a ideia bastante arraigada de que na literatura do escritor não havia espaço para os afrodescendentes.

A relação conflituosa vivida pelo casal de *S. Bernardo*, romance de Graciliano Ramos publicado em 1934, é o assunto sobre o qual me detenho no artigo "Paulo Honório *versus* Madalena". Minha análise busca evidenciar como, num universo patriarcal que conspira contra a mulher, o relacionamento afetivo entre os dois é inviável, uma vez que vêm de esferas culturais e socioeconômicas muito diferentes.

Em "Afrânio Coutinho e o New Criticism", último artigo deste volume, a discussão se volta para os esforços do fundador da Universidade do Rio de Janeiro em propor uma crítica voltada para a valorização da

qualidade estética da obra literária, pondo de lado elementos históricos e biográficos, comumente empregados pela chamada crítica de rodapé.

Os dez artigos que compõem este volume – abordando desde uma modalidade analítica empregada pela crítica literária, passando por cinco romances, até chegar ao conto, à crônica, ao poema e à canção – têm o objetivo de poder oferecer um leque de interpretações àqueles que se interessam pela literatura para que eles mesmos façam leituras mais aprofundadas das obras literárias.

Marcos Hidemi de Lima

AMBIGUIDADE EM TRÊS SAMBAS DE NOEL ROSA[1]

Marcos Hidemi de Lima

PRELIMINARES

No estudo de algumas letras de canção de Noel Rosa (1910-1937), não se pode deixar de levar em consideração a relação de proximidade que o compositor estabelece com a série literária, ainda que Affonso Romano de Sant'Anna observe em *Música popular e moderna poesia brasileira* (2004) que "a atividade de Noel Rosa, por exemplo, aparece desvinculada dos acontecimentos dentro da série literária" (2004, p. 12). Em suas letras evidenciam-se desde as influências românticas, parnasianas e simbolistas – comuns, aliás, a vários compositores que produziram letras de canção na década de 1930, 1940, 1950, já que foram as estéticas literárias mais marcantes dos primeiros decênios do século XX – assim como existe a presença de certas características caras ao Modernismo, sobretudo a vertente paródica que foi bastante marcante na primeira fase desta escola literária.

Numa entrevista ao *Diário Carioca* (edição de 4 de janeiro de 1936), Noel expõe alguns comentários reveladores de sua percepção de que o samba que vinha sendo feito na década de 1930 sintonizava-se com as mudanças dos padrões estéticos que o Modernismo vinha promovendo e já se arraigara, de certa forma, junto ao público:

1 Artigo publicado originalmente com o título "Desordem, ordem e ambiguidade em três sambas de Noel Rosa" na *Revista Literatura em Debate* (URI), Frederico Westphalen-RS, v. 12, n. 22, p. 35-56, 2018.

> O samba evoluiu. A rudimentar voz do morro transformou-se, aos poucos, numa autêntica expressão artística, produto exclusivo de nossa sensibilidade. A poesia espontânea do nosso povo levou a melhor na luta contra o feitiço do academicismo a que os intelectuais do Brasil viveram durante muitos anos ingloriamente escravizados. Poetas autênticos, anquilosados no manejo do soneto, depauperados pela torturante lapidação de decassílabos e alexandrinos sentiram em tempo a verdade. E o samba tomou conta de alguns deles. [...] O gosto do público foi se aprimorando. Outros poetas vieram dizer, em linguagem limpa e bonita, coisas maravilhosas. [...] É preciso, porém, acentuar que esses poetas tiveram, também, que se modificar, abandonando uma porção de preconceitos literários. Influíram sobre o público, mas foram, também, por ele influenciados. Da ação recíproca dessas duas tendências, resultou a elevação do samba, como expressão de arte, e resultou na humanização de poetas condenados a estacionar pelo sortilégio do academicismo. Não duvido que Bilac se fosse vivo, tomasse o bonde do samba... (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 246)

Os argumentos que Noel emprega em defesa do samba no sentido de gênero musical genuinamente popular dialogam com a série literária, e os exemplos utilizados pelo compositor parecem tratar a respeito de literatura a despeito de estar tratando sobre o samba. Quando aponta o choque entre o academicismo (o soneto, o decassílabo, a menção a Bilac) e uma literatura considerada moderna ("linguagem limpa e bonita", abandono de "preconceitos literários"), Noel põe no mesmo patamar o gênero musical de extração popular e a incorporação da dicção popular pelos escritores modernistas. Detecta-se na entrevista concedida por Noel a consciência dos novos rumos que a literatura havia tomado com as propostas modernistas de 1922 e que estavam em fase de consolidação no decênio de 1930 e como os elementos literários vinham influenciando a modernização do universo da canção.

Dentro dessa vinculação ao Modernismo de 1922, Sant'Anna observa que uma análise mais perspicaz da canção noelina seja capaz de revelar que "a utilização da paródia e o emprego do humor em suas músicas colocam-no de algum modo ao lado dos poetas modernistas que através do 'poema-piada' desencadearam entre 1922 e 1930 um processo crítico da cultura brasileira" (2004, p. 12). Ademais, acrescenta o estudioso que é viável "estabelecer um paralelo entre a *paródia* – como efeito

cáustico e crítico em Noel Rosa – e a paródia em Oswald de Andrade, Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade" (2004, p. 12, grifo do autor). Noutras palavras, Sant'Anna sustenta que Noel se embebe do caráter irreverente e cômico da poesia modernista da fase inicial e deixa-o fluir entre os versos de algumas de suas canções.

A título de exemplo, é possível constatar o conhecimento do compositor da estética modernista e de seu espírito inicialmente burlesco em "A.B. Surdo", marcha composta por Noel e Lamartine Babo em 1930. No refrão desta "marcha maluca" (subtítulo da canção), é feita a alusão ao movimento criado pelo italiano Marinetti e que influenciou o movimento de 1922: "É futurismo, menina,/É futurismo, menina,/Pois não é marcha/Nem aqui nem lá na China". Em *Noel Rosa, uma biografia*, João Máximo e Carlos Didier destacam, porém, que "O futurismo a que eles se referem tem muito menos a ver com Felippo Tommaso Marinetti e seu movimento do que com a mania brasileira de chamar-se de 'futurista' a tudo aquilo que não se entende em arte." (1990, p. 145) Neste sentido de pouca compreensão das tendências modernas da arte, os biógrafos de Noel sustentam que o aspecto mais interessante da canção está nos "versos, borrifados de *non sense*, a primeira letra surreal de que se tem notícia da música popular brasileira" (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p.144) – comentário que corrobora a percepção de Sant'Anna acerca do emprego da paródia pelo Poeta da Vila.

De qualquer forma, o emprego do termo "futurismo" nesta canção assinala à época de Noel já certa popularidade do Modernismo, que, por certo tempo, chegou a ser erroneamente chamada de Futurismo até por alguns de seus principais participantes. Segundo Alfredo Bosi em *História concisa da literatura brasileira*, desde 1914, "o termo futurismo, com todas as conotações de 'extravagância', 'desvario' e 'barbarismo', começa a circular nos jornais brasileiros" (1994, p. 332). Mais adiante, em nota de rodapé, Alfredo Bosi (1994, p. 336) aponta certa confusão que havia entre os artistas de 1922 quanto ao nome do movimento renovador das letras nacionais:

> Oswald de Andrade, conhecendo os versos de *Pauliceia desvairada* escritos desde 1920, escreveu um artigo entusiástico em que chama a Mário de Andrade "O meu poeta futurista" (*Jornal*

> *do Comércio*, 27-5-21). Transcreve, na íntegra, o poema "Tu" e define-o como futurista paulista. Mário responde-lhe negando ser adepto da corrente marinettiana e apontando em escritores clássicos e modernos as mesmas liberdades de fatura e de concepção a que se entregou na *Pauliceia* ("Futurista?!", *in Jornal do Comércio*, ed. de S. Paulo, 6-6-1921, apud Mário da S. Brito, op. cit., pp. 204-208). Oswald treplica exaltando os valores do movimento italiano e vendo em Mário um expoente ainda que involuntário ("Literatura Contemporânea", art. cit.).

Retomando a discussão de "A.B. Surdo", é possível perceber que a letra da marcha como expressão de aspectos extravagantes e surreais vai ao encontro da metáfora do "carnaval", sobre a qual Sant'Anna constrói sua análise da relação de equivalência entre a série musical e a série literária entre as décadas de 1920 e 1930, sendo o último decênio o período que interessa a este texto. De acordo com sua ótica:

> [...] como ritual, festa de massa, o carnaval realiza o exercício de sentimentos mágicos, primitivos e lúdicos da comunidade. Através da máscara, do disfarce, da liberação dos instintos nivelam-se as classes sociais e raças, e a música aliada à dança atinge sua função primordial que é a aglutinação do grupo e a expressão dos sentimentos. (SANT'ANNA, 2004, p. 14)

Na sequência de seu raciocínio sobre o aspecto carnavalizado que detecta na produção musical do período com a gravação de discos, o surgimento do rádio, a fixação da comédia musical, o cinema, o teatro, os festejos e os desfiles de carnaval etc., Sant'Anna esclarece que a temática do carnaval passa a ocorrer de forma mais sistemática no âmbito da literatura, exemplificando com a poesia de Manuel Bandeira, Menottti Del Picchia, a prosa de Oswald de Andrade ou Jorge Amado. A despeito da temática carnavalesca presente na literatura dos escritores modernistas, esta não esteve fortemente presente nas preocupações desses autores. Em contrapartida, na esfera da criação popular, Sant'Anna frisa que: "a música popular, caracterizada pelo samba e outras formas urbanas, seguia uma trajetória independente, desenvolvendo curiosamente alguns efeitos que os poetas 'literários' também queriam com seus versos" (2004, p. 17).

Dessa compreensão que Sant'Anna efetua a respeito do carnaval, ou seja, como um evento em que está contido "a ideia de anulação do tempo através do espaço da festa, a revolta contra a opressão do dia a dia e a liberação dos instintos, a abertura de um espaço utópico, em que a música e o ruído significam vida, em oposição ao silêncio, à ausência de festa e à morte" (2004, p 15), foi possível viabilizar uma linha de raciocínio que apreende o aspecto da festa/carnaval/liberação de instintos *versus* a ausência de festa/silêncio/morte, em que o primeiro bloco está para a carnavalização (desordem) e o segundo está para a restauração da ordem, ainda que esta seja restabelecida de forma traumática.

Ainda que o binômio festa/não festa proposto por Sant'Anna metaforize, de certa forma, os elementos desordem/ordem, a ótica adotada restringe-se a uma apreensão dualista, incompatível com um terceiro elemento – a dubiedade – que se percebe na leitura de várias letras das canções de Noel Rosa, passível de ser entendida como a existência de uma busca de equilíbrio entre a norma e a sua falta. Portanto, optou-se por usar as considerações de Sant'Anna como ponto de partida, valendo-se, porém, de outras definições sobre ordem e desordem e sobre o ponto de intersecção entre estas duas terminologias – espécie de espaço da dissimulação – revelando que as discussões aqui propostas fundam-se numa interpretação triádica, conforme vem exposto a seguir.

Essa leitura triádica acima aludida tem como finalidade estudar algumas canções de Noel Rosa sob a perspectiva de uma oscilação – que pode ser observada nalgumas letras compostas pelo Poeta da Vila – entre a esfera da desordem para o da ordem, resultando na busca de uma valorização de uma nova estrutura, por vezes falseadora da realidade, na qual subjaz certa ambiguidade. Esta ambiguidade – que pode ser compreendida como um entrelugar entre a desordem e a ordem – funciona como uma espécie de reinterpretação que as composições de Noel buscam propor. De maneira mais rigorosa, busca-se verificar nalgumas letras do compositor três estágios: primeiramente a subversão às regras sociais, em seguida a manutenção do *statu quo* e, enfim, a conciliação entre a norma e a insubordinação a uma terceira via, uma válvula de escape. É nesta terceira margem do rio, no terreno da "ambiguidade", que muitas composições de Noel buscam estabelecer um diálogo entre a

"desordem" e a "ordem" (as aspas apontam doravante não mais generalizações, mas sim conceitos que serão explicitados mais adiante).

Para a análise aqui efetuada, vão ser empregadas três conceituações: as duas primeiras são "ordem" e "desordem", presente no conhecido ensaio de Antonio Candido "Dialética da malandragem", todavia ambas as definições serão utilizadas de maneira inversa àquela apresentada pelo autor de *Tese e antítese*, isto é, em primeiro plano está o termo "desordem", em segundo vem "ordem". Acrescenta-se a essas duas definições o termo "ambiguidade", que é resultado da fusão da metáfora "nebulosa" tomada de empréstimo de *A permanência do círculo* (1987), de Roberto Reis, e seu cruzamento com o pensamento triádico, "[...] uma lógica que salienta o ambíguo e o intermediário", que permite "pensar o Brasil com base no número três" (1993, p. 146), segundo a proposta de compreensão da sociedade brasileira feita pelo antropólogo Roberto DaMatta.

DESORDEM E ORDEM

No aludido estudo de Candido sobre o romance oitocentista *Memórias de um sargento de milícias* (1853-1854), de Manuel Antônio de Almeida, há a observação rigorosa sobre o trânsito da esfera da desordem para o da ordem em Leonardo Filho. Salienta Candido que:

> Tomemos como base o personagem central do livro, Leonardo Filho, imaginando que ocupa no respectivo espaço uma posição também central; à direita está sua mãe, à esquerda seu pai, os três no mesmo plano. Com um mínimo de arbítrio podemos dispor os demais personagens, mesmo alguns vagos figurantes, acima e abaixo desta linha equatorial por eles formada. Acima estão os que vivem segundo as normas estabelecidas, tendo no ápice o grande representante delas, major Vidigal; abaixo estão os que vivem em oposição ou pelo menos integração duvidosa em relação a elas. Poderíamos dizer que há, deste modo, um hemisfério positivo da ordem e um hemisfério negativo da desordem, funcionando como dois ímãs que atraem Leonardo, depois de terem atraído seus pais. A dinâmica do livro pressupõe uma gangorra dos dois polos, enquanto Leonardo vai crescendo e participando ora de um, ora de outro, até ser finalmente

> absorvido pelo polo convencionalmente positivo. ([1991?], p. 201-203)

No fim da narrativa, o moço, estroina por natureza e circunstância, acaba cedendo às expectativas que dele espera um mundo aparentemente ordenado: tornou-se um homem casado, foi promovido a sargento e recebeu algumas heranças. Entretanto, fica patente nesta obra que a personagem adere às normas não por convicção própria, porém por necessidades que se lhe foram impostas.

O levantamento feito por Candido do primeiro malandro surgido na literatura nacional é bastante relevante. No mesmo estudo que aborda as características malandras de Leonardo Filho, Macunaíma – protagonista central do romance homônimo de Mário de Andrade – é apontado como seu parente próximo, já que também transita da órbita da ordem para a desordem, ou seja, é uma personagem cuja finalidade é desestabilizar os valores da sociedade.

No presente texto que está vinculado ao estudo de algumas canções de Noel Rosa, a malandragem, e não só ela, mas também outras manifestações de astúcia, é o tema central e parte das definições que Candido dá às terminologias "ordem" e "desordem", além de mencionar as "confusões de hemisférios", a "oscilação entre os dois hemisférios" na narrativa ao mostrar algumas subversões às normas estabelecidas por elementos que teriam a incumbência de zelar pela manutenção das regras de convívio em sociedade. Não se trata, portanto, de uma inversão das definições que ambas possuem. Há, sim, uma inversão na maneira de empregá-las, apresentando o termo "desordem" antes de "ordem". Isso representa uma leitura distinta, visto que apresenta um caminho inverso àquele observado em Leonardo Filho.

Parte-se, pois, da hipótese de que algumas letras de música de Noel Rosa dariam ênfase à "desordem" – e nisso o compositor está próximo de Leonardo Filho ou Macunaíma – mas esse enaltecimento de valores socialmente malquistos representa apenas um falseamento, uma vez que as composições de Noel tendem, na verdade, a dar real crédito a tudo aquilo que represente os anseios burgueses. Estes, porém, vistos sob um prisma negativo, portanto questionável, obrigando os versos da canção a tentar intercalar possíveis certezas entre o que é socialmente

admissível e o que a sociedade vê com maus olhos, ou seja, num espaço dúbio e falso.

AMBIGUIDADE

Esse local intermediário, duvidoso, dissimulado seria aquilo que acima foi intitulado "ambiguidade". Tal definição deriva de algumas observações efetuadas por DaMatta no modo de "navegação social" feita pelos brasileiros. A pesquisa do antropólogo não está fundada numa lógica dual. Pelo contrário, ele percebe a sociedade brasileira por uma perspectiva triádica. Isso está evidenciado, por exemplo, em *A casa e a rua* (1997a), quando estabelece, no caso das relações entre as pessoas no Brasil, as normas distintas que vigem na "casa" e na "rua", além de trazer um terceiro termo, o "outro mundo", que seria a representação espacial da religiosidade brasileira.

As formulações "casa" e "rua", no pensamento de DaMatta, correspondem à família e ao mundo, a espaço privado e a espaço público, às relações marcadas pela pessoalidade em contraponto às assinaladas pela individualidade e impessoalidade. A terceira formulação seria um espaço que está além, o mundo dos mortos, dominado pelas crenças religiosas etc. O que interessa na exposição do antropólogo é essa busca de explicação da sociedade não pela ótica dualista, mas sim por uma compreensão que passa por uma vertente triádica de compreensão dos fenômenos que ocorrem no cotidiano nacional.

Esta conceituação triádica revela um rearranjo na mirada sobre o mundo relacional brasileiro. Conforme ele observa, em lugar das dicotomias consagradas tais como céu/inferno, branco/negro/, norte/sul etc., torna-se muito mais produtivo pensar nossa sociedade sob três ângulos: céu/inferno/purgatório, branco/mulato/negro, norte/centro/sul e assim por diante. A ótica adotada por DaMatta pode ser representada por um triângulo, de acordo com sua exposição em *Carnavais, malandros e heróis*:

> Há, pois, no caso da sociedade brasileira, uma *funcionalidade* que opera no nível mesmo da consciência social dos atores,

> já que todos os lados do triângulo são críticos. Numa fórmula geométrica: o triângulo é equilátero. Desse modo, a cada um dos seus vértices corresponde uma "leitura" possível do mundo social brasileiro de uma perspectiva diferente, mas sempre básica, o ponto crucial sendo, em outras palavras, que na ideologia brasileira o universo social é retraduzido e comentado sistematicamente em termos de três pontos de vista. (1997b, p. 262, grifo do autor).

Na análise do antropólogo, o primeiro vértice aponta para a figura do "malandro", relacionado diretamente ao carnaval, considerado um sujeito à margem das regras e avesso ao mundo do trabalho. O segundo vértice do triângulo de DaMatta é ocupado pelo "caxias". Este se caracteriza pela obediência às regras, decretos, regulamentos etc. e às hierarquias. Sua atuação ocorre nos rituais da ordem e nas paradas militares. No último vértice do triângulo concebido pelo antropólogo, há a atuação de um sujeito que renuncia a esses dois mundos, buscando um universo alternativo onde se possam realizar os ideais de bem-estar, justiça e paz. Trata-se da figura do "renunciador", cuja relação com o "outro mundo" se faz por meio de procissões, de rezas.

Observe-se, porém, que neste estudo sobre Noel Rosa, o triângulo de DaMatta pode ser aplicado em parte. Aproveita-se de seu pensamento o conceito triádico de apreender o esqueleto social e dois dos vértices do triângulo concebido por ele: a do ocupante da desordem, o "malandro" (figura por quem Noel tinha verdadeira devoção), e aquele que ocupa a outra extremidade, a da ordem, intitulada "caxias". A terceira vertente que é proposta neste trabalho foge ao caráter renunciador, visto que este está ligado a um universo da figura dos "santos", não sendo esta a leitura que se almeja efetuar sobre o aspecto dúplice que se pretende apreender nas canções de Noel Rosa.

Esta terceira margem, ou melhor, este terceiro vértice, representa um equilíbrio entre a esfera da desordem ("malandro") e ordem ("caxias"), não passando pelo universo do "renunciador". Pelo contrário, eis o ponto fulcral deste trabalho: nas letras de algumas canções noelinas haveria uma busca pela junção da desordem à ordem, como se ambas pudessem coexistir no mesmo lugar que, é óbvio, se traduz por um outro lugar, um entrelugar. Em virtude disso, optou-se por empregar o termo

"ambiguidade" no sentido de haver nas letras das canções noelinas a acomodação das esferas da "desordem" e da "ordem" na qual também coexiste um olhar dos menos afortunados da sociedade.

NEBULOSA

Esta simpatia nas letras de Noel pelos desvalidos permite que se acople à "ambiguidade" supracitada a ideia de "nebulosa". Esta metáfora juntamente com a do "núcleo" compõem a leitura de Reis a respeito da forte marca hierárquica da sociedade brasileira que se reproduz nas personagens de alguns romances escritos ao longo do século XIX e do XX. A despeito de Reis não empregar o termo "nebulosa" no sentido de "ambíguo, obscuro, misterioso", o fato de ser tal espaço onde circulam os sujeitos indistintos, de condição modesta, permite que se amplie seu significado ao fundi-la à "ambiguidade" do pensamento de DaMatta.

Ainda no que concerne à "nebulosa", convém observar que o termo faz parte das discussões que Reis empreende a respeito da narrativa brasileira produzida entre meados do século XIX – na qual ele detém-se com mais vagar – passando pelo "romance de 30", até desembocar em algumas obras ficcionais da década de 1970. Ao investigar a literatura produzida por José de Alencar, Bernardo Guimarães, Machado de Assis, José Lins do Rego, Lúcio Cardoso, Clarice Lispector, entre outros, Reis observa a existência de uma hierarquia nas personagens (detentores do poder de um lado, despossuídos do outro) cuja homologia encontra-se na própria sociedade brasileira fundada num sistema patriarcal, machista e escravocrata.

Dentro desta perspectiva, o ensaísta estabelece, de um lado, personagens que ocupam o "núcleo" (homem, branco, patriarca, senhor, proprietário, fazendeiro), e, do outro, na outra extremidade, personagens que se inserem na "nebulosa" (mulher, negro escravo, "pobres livres", jagunços e todos os tipos de desvalidos socioeconômicos e culturais). Entre um e outro se configura uma relação em que os elementos do "núcleo" efetuam uma dominação hierárquica sobre os membros da "nebulosa", uma relação modelada no binômio dominador/dominado.

Como um bom número de canções de Noel tematiza as personagens do cotidiano carioca da década de 1930, sobretudo aquelas que vivem marginalizadas, tal constatação permite pensar que as letras têm o objetivo de mostrar um sujeito que observa de seu meio socioeconômico privilegiado (leia-se "núcleo") os elementos oriundos das camadas periféricas que circulam no Rio de Janeiro ("nebulosa"). Não se trata, porém, de observação pura e simples, um olhar de cima para baixo.

Por isso, nas canções noelinas, por exemplo, o destaque para o sem-teto João Ninguém, que "Num vão de escada/Fez a sua moradia" ("João Ninguém", 1935), figuras que se mostram estoicas diante da pobreza como a que canta que "Vivo contente embora esteja na miséria" ("Que se dane", 1931), para a prostituída "Mulata fuzarqueira da Gamboa/[que] só anda com tipo à toa" ("Mulata fuzarqueira", 1931), para outro que diz que "Com você passava fome/(E sofri coisas sem nome)/Andei teso, sem tostão" ("Só pra contrariar", 1931) e todo um grupo de pessoas que tem ocupações modestas, "Baleiro, jornaleiro/Motorneiro, condutor e passageiro,/Prestamista e vigarista/[...] Rapaz casado, com dez filhos, sem tostão" ("São coisas nossas (Coisas nossas)", 1932) – componentes da esfera da "nebulosa" do universo noelino.

Não se pode negar o fascínio pelas pessoas estigmatizadas que há nas letras noelinas. As composições do Poeta da Vila tentam amalgamar a dualidade periferia e cidade, de modo a expressar um *locus* intermediário impossível de ser viabilizado, percepção esta que se vê nos versos "O samba na realidade/ Não vem do morro nem lá da cidade" nos quais as duas negativas (não/nem) demonstram a dubiedade na definição do espaço das origens do samba, que é a ambiguidade que o caracteriza como sujeito hesitante entre pertencer ao "núcleo" e a "nebulosa".

No texto "Uma obra inovadora, brotada na pobreza cotidiana", José Ramos Tinhorão observa esse vaivém de Noel entre compor de acordo com o espírito das classes ditas superiores e fazer a mesma coisa com elementos de estratos sociais mais baixos:

> O segredo de Noel Rosa, moço branco, filho da classe média (mas que, por força do temperamento boêmio, conhecia na intimidade o gosto e a psicologia da gente das camadas mais humildes), foi exatamente o de saber conciliar os dois extremos.

> Assim, ao lado de compositores semianalfabetos como Ismael Silva, Canuto e Antenor Gargalhada, compunha sambas batucados, ao lado de compositores como Romualdo Peixoto, o Nonô, e Oswaldo Gogliano, o Vadico, partia para experiências mais requintadas, tanto na parte da melodia como nas letras, o que eventualmente o levava a adiantar-se ao gosto médio de seu tempo. E essas novidades iam aparecer nas músicas de Noel Rosa não apenas no emprego de matizes psicológicos na abordagem dos temas (e mesmo na invenção formal, que incorporava em certos pontos, inclusive, o espírito dos poemas-piada dos modernistas de 1922), mas também na parte musical propriamente dita (1982, p. 2).

Com o intuito de compreender um pouco dessa capacidade de Noel de "conciliar os dois extremos", ou melhor, os três extremos, faz-se aqui uma análise das letras dos sambas "Com que roupa?", "Fui louco" e "Filosofia". Esses três sambas, embora esquemática e didaticamente sejam aqui apresentados como representações de características da "desordem", da "ordem" e da "ambiguidade", também devem ser compreendidos como uma fusão de um ou outro traço desses três elementos.

"COM QUE ROUPA?", SAMBA DA DESORDEM

Entre os símbolos pátrios, o "Hino Nacional Brasileiro", oficializado em 1922, com letra do poeta parnasiano Osório Duque Estrada, é ótima representação do mundo hierarquizado brasileiro, o do respeito à ordem, enfim, a esfera de atuação da figura do "caxias", segundo a terminologia de DaMatta. Como qualquer coisa sacralizada, o "Hino" já recebeu inúmeras paródias. A melhor delas, todavia, foi a que Noel Rosa fez. Em ritmo de samba, a "paródia musical" recebeu o nome de "Com que roupa?" Entretanto, uma espiada na letra de Noel evidencia que o compositor também subverteu a patriotada em versos de Duque Estrada.

Contam João Máximo e Carlos Didier em *Noel Rosa: uma biografia*, que o compositor iniciante adorava solar no violão a melodia criada por Francisco Manuel da Silva no século XIX. Isso lá por 1928, 1929. Meio a sério, meio de brincadeira, ele acabou alterando o ritmo e escreveu uma letra memorável. Só no primeiro verso de seu samba é que manteve as

mesmas notas do "Hino Nacional". Faltava gravar, mas antes disso era preciso pôr a música numa pauta musical. Junto com Almirante, compositor e também biógrafo de Noel, foram à casa de do maestro Homero Dornellas, já que nenhum dos dois sabia escrever música.

Quando Noel tocou no violão e cantou com "Com que roupa?", Homero, que estava sentado ao piano, achou alguma coisa estranha. Ao executar os primeiros acordes no piano, o maestro observou que o samba usava as mesmas notas do "Hino Nacional". A censura não permitiria tamanho acinte com um dos símbolos nacionais. A solução foi fazer a inversão (pequena mudança de ordem, uma sutil desordem) dalgumas notas. Com a modificação, "Com que roupa?" foi tranquilamente transcrita para a pauta e não consta que algum censor tenha encontrado algum inconveniente.

A genialidade de "Com que roupa?" está nos seus versos. Ainda que o Poeta da Vila tenha disfarçado a melodia de Francisco Manuel da Silva, basta cantar a letra de Noel em ritmo de "Hino Nacional" para perceber que cada verso se encaixa perfeitamente. Vale destacar que a composição data de fins de 1929, ano em que houve a quebra da Bolsa de Nova Iorque, cujos reflexos negativos levaram os Estados Unidos à chamada "Grande Depressão", isto é, a uma crise econômica violenta que, por sua vez, arrastou de roldão outros países a uma quebradeira geral. É óbvio, que o Brasil, que já andava em sérias dificuldades por conta do excedente de café, não escapou do colapso econômico, tematizado por Noel e João de Barro no "Samba da boa vontade" (1931). E o resultado foi mais pobreza, miséria e fome por aqui.

É sobre esse Brasil maltrapilho, esse "Brasil de tanga" (a expressão é do próprio Noel) que o samba trata. Diferentemente dos versos altissonantes de Duque Estrada que apresentam "um povo heroico" que vive sob "um céu risonho e límpido" no "berço esplêndido" de uma "terra mais garrida", nos versos paródicos de "Com que roupa?", a realidade nacional é mostrada sem meios termos, a penúria está ali disseminada por todos os cantos, naquilo que ela tem de amarga, deseroicizada, jocosa e burlesca.

A expressão "Com que roupa?" é uma gíria da época de Noel que significa "Com que dinheiro?". Dá para se ter uma nítida ideia de como andava o país naquela época na indagação "Com que roupa que eu vou/ Pro samba que você me convidou?" que está presente no refrão do samba. Sintetizam-se nesses dois versos não só a verve carioca em ver na desgraça cotidiana motivo de piada, bem como uma releitura, em clave irônica, da grandiloquência que era veiculada pela letra de Duque Estrada. No caso de "Com que roupa?", Noel expressava com muito mais propriedade o dilema dos brasileiros naquele momento terrível da economia brasileira e mundial, embora no samba seja o malandro carioca quem se queixa da situação.

Numa leitura superficial, esse samba de Noel mostra esse malandro que parece que resolveu se emendar, se "aprumar". Não se pode esquecer que Noel tinha verdadeira fascinação pelo mundo da malandragem carioca e frequentemente a tematizou. A primeira estrofe trata desse sujeito que diz que resolveu mudar a "conduta", leia-se aversão ao trabalho:

> Agora vou mudar minha conduta
> Eu vou pra luta
> Pois eu quero me aprumar.
> Vou tratar você com a força bruta
> Pra poder me reabilitar,
> Pois esta vida não está sopa
> E eu pergunto: com que roupa?

A propósito, está implícita na letra a exploração da prostituição feminina: a mulher sofre as consequências dessa mudança de estilo de vida com o possível ingresso do malandro no mundo da ordem e do trabalho, onde é preciso ir "pra luta", mesmo que as dificuldades se avolumem em tempos de falência, pois "a vida não está sopa" para ninguém, muito menos para quem quer viver à parte do universo do trabalho.

Na estrofe seguinte, esse falso ex-malandro, que não perdeu totalmente seu vínculo com o ócio, constata que a jogatina (provavelmente carteado ou jogo de chapinha) – em que o que vale é, com o emprego

da lábia, enganar o "pato", o otário – não tem surtido o efeito desejado, ainda que seja uma pessoa esperta, "um cabra trapaceiro":

> Agora, eu não ando mais fagueiro,
> Pois o dinheiro não é fácil de ganhar.
> Mesmo eu sendo um cabra trapaceiro,
> Não consigo ter nem pra gastar,
> Eu já corri de vento em popa,
> Mas agora com que roupa?

Amargando os efeitos da miséria, o malandro constata que seus rendimentos andam parcos, não se tem "nem pra gastar". Nada lembra o tempo em que ele havia vivido "de vento em popa", ou seja, uma época dourada em que não faltava dinheiro. Ainda dentro dessa leitura incipiente, a terceira estrofe de "Com que roupa?" é bastante reveladora e sintomática da economia brasileira em frangalhos no princípio de 1930 e a impossibilidade de o malandro conseguir uma existência menos atribulada:

> Eu hoje estou pulando como sapo,
> Pra ver se escapo
> Desta praga de urubu.
> Já estou coberto de farrapo,
> Eu vou acabar ficando nu
> Meu terno já virou estopa
> E eu nem sei mais com que roupa
>
> (Vai de roupa velha e tutu, seu trouxa)

A desdita do malandro é igual à que passam os demais brasileiros, ou seja, muito pouco dinheiro no bolso. Isso o obriga a fazer atividades que jamais cogitou ("pulando como sapo"). Mesmo assim, não há como fugir à penúria financeira, à má sorte metaforizada pela "praga de urubu". Sua pobreza é tão extrema que o vestuário que o distingue está totalmente roto, a ponto de "acabar ficando nu", inviabilizando sua circulação e, consequentemente, qualquer ação para ganhar dinheiro.

Se, de um lado, a leitura superficial do samba noelino permite que o leitor veja no malandro um pouco do brasileiro que precisa fazer das tripas coração para ter uma vida mais ou menos digna, precisando dar um "jeitinho" em tudo, agindo meio malandramente como o Leonardo, de *Memórias de um sargento de milícias,* ou como o Macunaíma, do romance homônimo; por outro lado, numa leitura mais aprofundada de "Com que roupa?", observa-se sua contraposição à oficialidade e ao patriotismo dos versos de Duque Estrada.

Enquanto há no "Hino" uma exaltação à proclamação da independência, um excesso de imagens grandiosas desse Brasil liberto das garras portuguesas, no samba de Noel o país adquire sua dimensão real, isto é, uma nação que se vê às voltas com mil e uma mazelas, tendo que suportar mais uma, a do *crack* da Bolsa de Nova Iorque, que empobreceu um monte de gente e levou os menos favorecidos a uma miséria mais indecente do que a que já se vivia aqui, ou seja, lançou muita ao infortúnio de ocupar o universo da "nebulosa".

"FUI LOUCO", SAMBA DA ORDEM

Interessantemente, "Fui louco", samba composto pelos idos de 1932 por Noel e Bide (Alcebíades Barcelos), sambista famoso do bairro Estácio de Sá, trata sobre a temática da apologia à ordem, ou melhor, exalta a regeneração não propriamente do sujeito malandro, mas de uma pessoa que despendeu seu tempo de jovem na "orgia". Liberdade poética? Ironia? Talvez tudo isso e mais um pouco, já que ambos os compositores sempre nutriram simpatia pela malandragem.

No encarte de letras das composições de Noel Rosa, Omar Jubran (2000, p. 66) observa que "No selo do disco da primeira gravação não consta o nome de Noel Rosa. Co-autoria atribuída por Almirante em *No tempo de Noel Rosa* e por José Maria Arantes em depoimento a João Máximo e Carlos Didier". Tal informação é reveladora do conceito ainda bastante incipiente no que diz respeito a direitos autorais, do pouco apego de Noel quanto a seu nome constar das partituras ou dos selos dos discos.

Como era comum à época, "Fui louco" decerto era apenas um estribilho recém-criado por Bide e poderia continuar anônimo a despeito de ele já ser reconhecido como sambista. Frequentador do Estácio, onde se fazia o samba de estilo novo, amigo de Ismael Silva, Brancura, Baiaco, Nilton Bastos, foi o próprio Noel quem pediu a Bide para fazer as segundas partes do samba, selando a única parceria entre ambos. A segunda parte de um samba, como observa Carlos Sandroni, revela-se "condição para que [o samba] entre no mundo do rádio e do disco" (2008, posição 2940 de 5641).

Parceria como esta, entre um sujeito pertencente às camadas populares e outro oriundo da classe média, representaria a consolidação do samba nos moldes modernos que o rádio e o público desejavam, trazendo no samba "Fui louco" uma das temáticas mais recorrentes na década de 1930: a figura do malandro, que representava o sujeito ligado ao ócio (ou o exercício de atividades eventuais), cujo sustento dependia da exploração de mulheres, da prática de jogos ilícitos e dos golpes aplicados em otários (incautos), havendo alguns com pendores artísticos, levando frequentemente a palavra malandro a ser considerada sinonímia de sambista.

A despeito de tematizar o malandro, em "Fui louco", somente um dos aspectos da malandragem é ressaltada com o fito de ser deplorada: a orgia. Esta expressão está nos versos no sentido de boemia, de esbanjamento, de excesso de festas e de licenciosidade sexual, tal como aparece em "Se você jurar" (1931), samba de Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves, cujos versos iniciais dizem "Se você jurar que me tem amor/Eu posso me regenerar/Mas se é para fingir, mulher/A orgia assim não vou deixar", apontando para um possível abandono da orgia consignado ao possível amor de uma mulher.

Semelhante ideia percorre o samba de Bide e Noel, porém sem estabelecer uma relação de dependência com a figura feminina. Na primeira estrofe, fica evidente uma tomada de consciência em relação a uma existência desregrada ("resolvi tomar juízo"), consciência esta que se opõe aos velhos hábitos de uma vida irresponsável embora isso se deva ao processo de envelhecimento ("A idade vem chegando e é preciso") e ao arrependimento ("Fui louco", "Se eu choro, meu sentimento é

profundo", "Maior desgosto do mundo!") de haver despendido a juventude na vida desregrada e boêmia:

> Fui louco, resolvi tomar juízo,
> A idade vem chegando e é preciso.
> Se eu choro, meu sentimento é profundo,
> Ter perdido a mocidade na orgia,
> Maior desgosto do mundo!

Percebe-se nos dois primeiros versos da estrofe seguinte que o exercício da malandragem (no caso, a orgia) está relacionado a uma esfera de existência caracteristicamente negativa ("mundo ingrato e cruel") no qual o sujeito agora arrependido tomou parte como alguém que cola ao rosto uma máscara e encena ações que não são de ordinário as dele ("Eu já desempenhei meu papel"), mas que ocuparam um momento de sua vida desordenada ("a mocidade"):

> Neste mundo ingrato e cruel,
> Eu já desempenhei meu papel
> E da orgia então
> Vou pedir minha demissão.
> (Mas como eu...)

No último dístico desta estrofe, estabelece-se uma relação de orgia considerada sob o aspecto de uma atividade laboral, apreendida pela expressão "pedir minha demissão", que pertence ao campo semântico do trabalho e aponta para uma obediência às normas de uma vida doravante regrada. Esse mesmo discurso da "ordem" apareceria no samba "Rapaz folgado" (1933), que fez parte da "polêmica" entre Noel e Wilson Baptista, em cujos versos há um conselho para que haja o abandono de tudo que simboliza a malandragem ("tamanco", "lenço branco", "navalha") e sua pronta substituição pelos elementos que representam o mundo ordeiro do trabalho ("sapato e gravata"), pois "Malandro é palavra derrotista", como conclui a última estrofe deste samba-resposta à glorificação da malandragem de "Lenço no pescoço" (Wilson Baptista, 1933):

Deixa de arrastar o teu tamanco...
Pois tamanco nunca foi sandália
E tira do pescoço o lenço branco,
Compra sapato e gravata,
Joga fora esta navalha
Que te atrapalha.

Nos versos da última estrofe de "Fui louco", há a convicção que a mudança para a esfera da ordem é positiva. Observa-se isso no emprego do advérbio "Felizmente" que se opõe à primeira constatação em tom de lamúria que há nalguns versos do refrão: "Fui louco, resolvi tomar juízo", "Se eu choro", "Ter perdido a mocidade", "Maior desgosto do mundo", todos pertencentes a um campo semântico negativo:

Felizmente mudei de pensar
E quero me regenerar.
Já estou ficando maduro
E já penso no meu futuro.

Todas as expressões desta estrofe remetem a um retorno ao âmbito da "ordem": "mudei de pensar" que se opõe ao desperdício na boemia; a presença do volitivo "quero me regenerar" no sentido de reorganização dos propósitos existenciais e, novamente como uma retomada de "A idade vem chegando", a percepção de envelhecimento ("ficando maduro") como necessidade de passar a ser mais responsável ("já penso no meu futuro"), que somente uma vida estruturada pode permitir.

"FILOSOFIA", SAMBA DA AMBIGUIDADE

O samba "Filosofia", composição de Noel Rosa e André Filho, foi gravado em 1933 e era considerado "um dos favoritos de Mário Reis" (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 259), mas não fez sucesso como sucedeu à boa parte das composições noelinas. Crítico da sociedade em que viveu, o compositor observa neste "samba de meio de ano" a ironia como maneira de pôr o dedo na hipocrisia reinante. Ao longo de toda a letra existe uma necessidade de síntese de sua postura de vida.

Na primeira estrofe deste samba, evidencia-se a valorização da "desordem" como modo de vida que, obviamente, recebe reprovação:

> O mundo me condena
> E ninguém tem pena
> Falando sempre mal do meu nome.
> Deixando de saber
> Se eu vou morrer de sede
> Ou se vou morrer de fome.

Nestes versos iniciais, ainda não é possível estabelecer os motivos que determinaram a punição sofrida, visto que a canção não traz explicitamente tais elementos. Malvisto e malfalado, constata-se que um sujeito marginalizado é repudiado como elemento que se insurge contra as normas que regem a sociedade. O desprezo adquire proporções graves, já que as pessoas pouco se importam se este indivíduo que se rebela contra as regras sociais vai "morrer de sede" ou "morrer de fome". Entretanto, por ora, permanece uma incógnita sobre as razões da exclusão do seu "mundo", de seu lugar numa determinada sociedade.

Nas palavras contidas na segunda estrofe do samba, este eu que vem sendo desprezado pela classe social a que pertence opta pela "filosofia", que na interpretação brasileira, representar uma forma de pensar, uma espécie de sabedoria popular. A título de exemplo, basta recordar-se do samba "Mora na filosofia" (Monsueto/Arnaldo Passos, 1954) em cuja letra há a seguinte premissa de caráter bastante popular: "Mora na filosofia/Pra que rimar amor e dor". Não se pode perder de vista que, na letra de Noel, a esta pretensa "filosofia" vincula-se uma atitude estoica presente na constatação de "a viver indiferente assim":

> Mas a filosofia
> Hoje me auxilia
> A viver indiferente assim.
> Nesta prontidão sem fim,
> Vou fingindo que sou rico,
> Pra ninguém zombar de mim.

Ainda nesta estrofe, ao enveredar pelo terreno da "ambiguidade", o sujeito marginalizado confessa-se destituído de dinheiro, "Nesta prontidão sem fim". Cumpre salientar que "pronto" era uma gíria da época para alguém que não dispunha de valores monetários. Existe, portanto, em "fingi[r] que sou rico" a simulação de uma situação econômica que não é a deste elemento que violou as regras de viver em harmonia com as demais pessoas, e estas se negaram a conviver ele. A ação representa uma tentativa de vincular-se a este mundo da ordem, já que "rico" está aqui como representação da sociedade burguesa, seus hábitos, sua cultura. Resta, pois, a este indivíduo à margem colar ao rosto a máscara da hipocrisia e simular aquilo que não é, para não ser ridicularizado ("Pra ninguém zombar de mim.") por ter optado pela cultura das camadas populares.

É na terceira estrofe que fica evidente o motivo da marginalização. Que razões tão fortes podem explicar uma punição que parece ser severa demais para alguém que incorreu nalguma falta? Esta pessoa teria matado outra? Teria cometido algum crime violento? Nada disso. O desdém que a sociedade vota a este sujeito tem manifesta relação com o momento vivido por Noel Rosa:

> Não me incomodo
> Que você me diga
> Que a sociedade é minha inimiga.
> Pois cantando neste mundo
> Vivo escravo do meu samba,
> Muito embora vagabundo.

Autobiográfico ou não, a letra do samba explicita o preconceito reinante entre as camadas aburguesadas da sociedade de então em relação à música popular, considerada como uma forma de expressão de "gentinha". Devido à circunstância de ser "escravo do meu samba", este sujeito marginalizado também tem consciência de que as demais pessoas tacham negativamente sua arte, uma vez que a consideram sob a perspectiva de uma ação reles ("vagabundo").

Enfim, na última estrofe, existe clara crítica ao interlocutor presente nas estrofes deste samba que representa a sociedade que não

aceita que essa figura da "nebulosa" tenha se bandeado para a cultura e valores das camadas populares e proletárias:

> Quanto a você
> Da aristocracia,
> Que tem dinheiro
> Mas não compra alegria
> Há de viver eternamente
> Sendo escrava dessa gente
> Que cultiva a hipocrisia.

Aqui é empregado como forma de juízo sentencioso e popular o provérbio "Dinheiro não traz felicidade" como forma de distinção entre o membro da sociedade e o que foi banido dela. Enquanto na estrofe anterior, o indivíduo desprezado julgava meritório ser "escravo [do] samba" em resposta ao interlocutor que o alertava sobre a "sociedade [...] inimiga". Nesta estância final, com um quê de premonitório, o sujeito excluído alerta àquela pessoa que se lhe opõe que será "escrava dessa gente/Que cultiva a hipocrisia".

Percebe-se, todavia, que nesta canção de Noel não é oferecida propriamente uma solução que permita que "desordem" e a "ordem" possam coexistir. Na realidade, ao propor um novo lugar de convívio harmonioso entre duas maneiras totalmente opostas de vida em sociedade, evidencia-se na letra da canção uma utopia e um falseamento da realidade. Surge uma área de "ambiguidade", onde se realiza o confronto entre aquele que "tem dinheiro" (logo, pertencente à órbita da "ordem"), que não pode existir na esfera da "desordem", haja vista que ter poder econômico não faculta "compra[r] alegria".

Nesta oposição de duas ordem totalmente distintas, a do "caxias" e do "malandro" na ótica de DaMatta, a terceira via é viver "[...] escrava dessa gente/Que cultiva a hipocrisia", ou seja, a palavra "hipocrisia" remete a uma existência fingida, cabendo aqui salientar que o sentido etimológico do vocábulo grego 'hypocrisia' é justamente "fingir", "representar um papel".

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para efeitos didáticos e conforme a proposição inicial, a análise aqui apresentada de "Com que roupa?", "Fui louco" e "Filosofia" mostrou a efetiva vinculação desses três sambas, respectivamente, à órbita da "desordem", da "ordem" e da "ambiguidade", em conformidade ao sentido que cada uma dessas terminologias emprestadas de Candido e DaMatta passaram a ter na discussão aqui empreendida. Isso, obviamente, ficou demonstrado nas argumentações que estão dispostas ao longo desse texto.

A despeito de ter se optado nas discussões aqui efetuadas para essa linha de raciocínio, não se pode deixar de cogitar na possibilidade de releituras desses mesmos sambas valendo-se da comutação entre si das três chaves interpretativas. Noutras palavras, não se exclui da análise aqui empreendida a ideia de ler cada um dos três sambas por uma ou outra terminologia, sobretudo a que se intitula "ambiguidade".

Nessa forma de análise, "Com que roupa?", considerada no estudo aqui efetuado como uma letra que prega a "desordem" do universo malandro, bem poderia ser avaliada sob a perspectiva de uma letra que, na realidade, opera sobre a "ambiguidade" de um sujeito que enaltece os valores da malandragem ("cabra trapaceiro") e, ao mesmo tempo, glorifica a vida do sujeito ordeiro, do "caxias" ("mudar minha conduta", "me aprumar", "reabilitar"), empregando, todavia, um discurso sub-reptício da indagação cheia de duplo sentido de "Com que roupa?", que parece maliciosa e malandragem indicar algo do tipo "De que jeito vou fazer uma coisa que não pretendo fazer?".

Análoga leitura se pode fazer de "Fui louco". Na análise, esta canção representa o elogio ao mundo da "ordem", e há nela elementos suficientes para considerá-la como tal. Porém, não se pode descartar certo espírito dubitativo que paira na letra desse samba. O próprio refrão anuncia este caráter ambíguo: "Fui louco, resolvi tomar juízo,/A idade vem chegando e é preciso". Interessante observar que o abandono da orgia passa a ser viável devido ao fato de o sujeito arrependido ter chegado a uma idade que tornaria a vida boemia inadequada. Portanto, devido a essa circunstância temporal, faz-se necessário ("é preciso") tomar

tal decisão. Ou, como se vê nos versos finais, a regeneração se transformou num desejo em razão de esse sujeito tão somente estar "ficando maduro".

Mesmo o samba "Filosofia", interpretado nessa análise sob a ótica da "ambiguidade", pode ser compreendido como um anseio de pertencer ao universo da "ordem". No samba, um sujeito à margem da sociedade, elemento da "nebulosa", vive numa situação de penúria ("morrer de sede", "morrer de fome") e o mundo que abomina é justamente "a sociedade [...] inimiga", a "aristocracia" endinheirada. A crítica dirigida à gente que "cultiva a hipocrisia" se volta contra o sujeito, pois ele também simula ("Vou fingindo que sou rico/Pra ninguém zombar de mim"), ou seja, age dissimuladamente como aqueles contra os quais se volta.

Em suma, ao mostrar a viabilidade de substituir, nos sambas noelinos aqui estudados, uma interpretação que aponta "desordem" ou "ordem" por uma leitura que assinala a "ambiguidade", a finalidade foi demonstrar que as letras do compositor de Vila Isabel tendem a uma natureza dúplice, reveladora da riqueza metafórica que tornaram Noel Rosa o verdadeiro representante, na esfera do samba, da modernização que ocorreu na série literária.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 32. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem (caracterização das Memórias de um sargento de milícias). In: ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: Círculo do Livro, [1991?), p. 187-220.

DAMATTA, Roberto. Para uma antropologia da tradição brasileira (ou: a virtude está no meio). In: _____. *Conta de mentiroso*: sete ensaios de antropologia brasileira. Rio de Janeiro: Rocco, 1995, p. 125-150.

_____. *A casa & a rua*: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997a.

_____. *Carnavais, malandros e heróis*: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997b.

JUBRAN, Omar (Org.). *Noel pela primeira vez*: discografia completa. [s.l.]: Funarte/Velas, 2000. Caixa com 14 CD e um livreto.

MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. *Noel Rosa, uma biografia*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; Linha Gráfica Editora, 1990.

REIS, Roberto. *A permanência do círculo*: hierarquia no romance brasileiro. Niterói: Eduff; [Brasília]: INL, 1987.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Editora UFRJ, 2008, disponível em Kindle.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. 4. ed. São Paulo: Landmark, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. Uma obra inovadora, brotada na pobreza cotidiana. *Coleção História da música popular brasileira*: grandes compositores: Noel Rosa. São Paulo: Abril Cultural, 1982, p.1-2. 1 fascículo acompanhado de disco de vinil de 12 polegadas.

VIANA, Hermano. *O mistério do samba*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Editora UFRJ, 2012.

O LIRISMO DE UM "POETA SEM ALMA" [1]

Robson Deon
Marcos Hidemi de Lima

INTRODUÇÃO AO POETA

João Cabral de Melo Neto (nas próximas ocorrências, o nome do poeta aparecerá com a sigla JCML), singular poeta brasileiro, está inserido na chamada Geração de 45, ou também Terceira Geração Modernista, muito embora essa última definição possa ser problematizada, visto que muitos poetas dessa geração se contrapuseram criticamente ao Modernismo de 22, como o próprio JCMN; contudo, não se pode negar a influência sobre ele de poetas modernistas que o antecederam, como, por exemplo, o próprio Carlos Drummond de Andrade.

Não obstante, JCMN, de modo audacioso, se deu a missão de propor um novo modelo do fazer poético, que foi excepcionalmente único e ímpar na poesia brasileira. Não desconsiderando as influências das inovações técnicas e formais do movimento modernista sobre sua poesia, JCMN, para engendrar o seu estilo peculiar e construir a sua monumental obra, não se afiliou acriticamente à uma tradição poética já consagrada na poesia brasileira, nem adotou os moldes artísticos por ela ditados: pelo contrário, JCMN representou a oposição, e, numa espécie de insurreição poética, se pôs na contramão, sendo a antítese fundamental de certa vertente poética que o antecedeu, a qual era marcada

1 Artigo publicado originalmente com o título "João Cabral de Melo Neto: o lirismo de um 'poeta sem alma'" em *Opiniães: Revista dos Alunos de Literatura Brasileira* (FFLCH-USP), São Paulo, n. 12, p. 120-134, 2018.

excessivamente pela subjetividade, o sentimentalismo exacerbado, o individualismo ostensivo, entre outras coisas.

Assim, de modo dialético e conflituoso, o poeta erigiu a sua obra, tornando-a absolutamente consagrada. Como destaca Merquior (2007, p. LX), JCMN é "de fala quase inteiramente única, jeito na linguagem ainda não dado". De igual modo, Secchin (2007, p. XIII) afirma que, em face da poesia brasileira, "autores como João Cabral, em vez de acrescentarem um capítulo, logram criar uma outra gramática".

Contudo, a uma primeira leitura, rápida, desatenta, dessa "nova gramática" feita em verso, ocorre "certo desconforto para o leitor [...]. A tendência inicial será de recusa" (SECCHIN, 2007, p. XIII). Isso contribuiu ao fato de JCMN ser um "poeta muito valorizado, mas talvez insuficientemente lido na sua complexidade" (p. XIII).

Sua poética assoma de modo díspar no cenário nacional. Para exemplificar, sua poesia, entre outras coisas, representa uma ruptura com o tipo tradicional de melodia na poesia brasileira: ao longo de sua obra, JCMN prefere fazer uso da rima toante ao invés da rima soante, que é considerada a mais melódica e tradicional na lírica em português (SECCHIN, 2007, p. XVIII). A melodia deslizante não é empregada por este poeta: ele prefere o verso áspero e duro. Além disso, JCMN "não recorre a nenhuma retórica" (MERQUIOR, 2007, p. LIX), "declara guerra à melodia, por considerá-la entorpecente, fonte de distração" (SECCHIN, 2007, p. XV), e, ao invés do envolvimento sonoro das vogais, que estão associadas "à tradição melódico-vocálico" (SECCHIN, 2007, p. XV), o poeta prefere a aspereza das consoantes.

Assim, por esses e outros fatores, formou-se a ideia de que sua poesia seja hermética, complexa e difícil. Isso se dá pelo fato de ela constituir-se de modo radicalmente diferente da poesia usual. Tal percepção equivocada instalou-se pelo fato de JCMN ter lançado uma nova poética que não tinha pouca sintonia com determinado tipo de linguagem poética que comumente se observava (e se observa ainda) na poesia brasileira (SECCHIN, 2007, p. XIII), sendo praticada por parte dos poetas modernistas, a qual era marcada por um conceito de poesia feita em rima soante, despejada, sem rigor construtivo, carregada de sentimentalismo e tom melódico, às vezes próximo à música popular, e, por isso e por

outras, um tipo de poesia considerada mais fácil ao leitor despreparado e superficial, para o qual os efeitos rítmico, melódico, sentimental e entorpecente bastam para entretê-lo.

Dessa forma, as configurações rítmicas e sonoras absolutamente diferentes das de outros poetas, entre outras características singulares de JCMN, parecem confirmar o fato de que ele não pode ser jamais um lírico, nem demostrar qualquer dimensão subjetiva ou emotiva em sua poesia. Considerando isso, este trabalho pretende contribuir para desmistificar esta imagem ou julgamento errôneo construído em torno dele, a saber, o de que era um poeta excessivamente racionalista e objetivo, um "poeta sem alma" (CASTELO, 2006) fechado num mundo frio e apático que não seria transcendental nem capaz de manifestar qualquer forma de lirismo.

JCMN considera o fazer poético como algo profissional, racional e técnico; guiado pelo rigor na escrita, é comparado ao engenheiro, um engenheiro das palavras que busca construir uma estrutura funcional da máquina do poema, entretanto, uma "máquina de comover" (NUNES, 1971, p. 41), mas na superfície da qual não despeja qualquer sentimentalidade ou emotividade de modo explícito.

Somando-se à breve introdução a JCMN, Merquior (2007, p. LXII) traz importantes apontamentos sobre as particularidades e atributos do poeta recifense:

> Como sou o menos passivo dos poetas... estas palavras de João Cabral de Melo Neto conceituam melhor que tudo a sua posição singular na nossa poesia. Pois ele é, na observação de Eduardo Portella, um verdadeiro caso à parte na literatura brasileira: o primeiro poeta do novo lirismo; aquele que é, em relação à lírica anterior, um antipoeta, porque não dá uma só emoção que não venha pensada, uma só palavra que não chegue a um conceito [...] portanto, o poeta que primeiro rompeu não só com as melações, os sentimentalismos, as pobres melodias, a sugestão deslizante, mas sobretudo com o acessório, o acidental, a obra do acaso e da sua inspiração [...], poesia sem plástica, sem construção, e com essa desordem, porque sem nenhum pensamento.

Como rompe com certa tendência subjetivista de uma lírica repleta de sentimentalismos interiores, o poeta necessariamente pende em direção à realidade objetiva, povoada de objetos e coisas claras. Voltar-se ao mundo objetivo e real, de modo acentuado e significativo, revela-se como a base essencial que fornece material à sua poesia, pois o "reconhecimento da autonomia existencial dos objetos [...] conduz a um fabuloso programa de atenção. No seio das coisas o poeta levanta o trabalho da sua contemplação, o esforço atento de ver, de descobrir seu lado novo" (MERQUIOR, 2007, p. LXIII). Ostensivamente marcado pelo "dom antigo/de fazer poesia com coisas" (*Museu de tudo,* 1975), poesia marcada pela referência concreta e imagística povoada por substantivos e adjetivos concretos no lugar dos abstratos, JCMN é aquele que "coloca o 'fazer poesias com coisas' a nível de programa estético" (PEIXOTO, 1983, p. 147).

Essa tendência o fará distanciar-se da expressão do eu subjetivo e lírico daquela maneira explícita e exacerbada que foi herdada desde os românticos e praticada pelos modernistas. Em espinhoso texto crítico do poeta, escrito em 1954 e intitulado "Da função moderna da poesia", JCMN reconhece que a poesia moderna teve avanços formais consideráveis quanto ao verso, à imagem e às palavras, entretanto, apontou a demasiada "atitude psicológica do poeta" (MELO NETO, 2007, p. 736), pela qual escrever passa a ser uma "atividade intransitiva" em que o objetivo "é, para esse poeta, conhecer-se, examinar-se, dar-se em espetáculo" ((MELO NETO, 2007, p. 736). Essa afetação excessiva do *eu* acabaria por corromper a poesia e desqualificar seu valor estético.

Ainda noutro texto crítico do poeta (também espinhoso), intitulado "Poesia e composição: a inspiração e o trabalho de arte", o pernambucano novamente se posiciona criticamente em relação à problemática da composição dos poemas. JCMN divide os poetas em duas categorias ou famílias: a primeira é marcada pelos critérios de subjetividade e inspiração, que são projetados como princípios máximos da elaboração dos poemas; já a segunda categoria liga a criação artística aos princípios da racionalidade, ou do que JCMN chama de "trabalho de arte". O poeta-crítico conclui que, em detrimento do trabalho racional da arte, a demasiada e ostensiva presença da primeira tendência afetou sobremaneira a

qualidade estética e formal da produção poética de parte considerável dos poetas modernistas.

Para muitos desses, a composição dava-se sem apuramento formal, uma poesia psicologista, desregrada, intimista e subjetivista: "poesia para eles é um estado subjetivo" (MELO NETO, 2007, p. 709). Assinala que, ao invés do trabalho da arte, para poetas desse tipo os poemas "brotam, caem, mais do que se compõem" (p. 703), pois eles são absolutamente guiados pela dita "inspiração", que baixa neles feito uma "presença sobrenatural" (p. 708). Soma-se a isso o fato de serem absolutamente dominados pela vontade de serem "originais", e "as tendências pessoais procuram se afirmar, todo-poderosas" (p. 706). O poeta afirma que essa atitude foi herdada desde o Romantismo, que pôs no autor o "centro de interesse da obra" (p. 711), e que a postura de parte da poesia moderna foi arquitetar-se baseada essencialmente na inspiração, na "tradução de uma experiência direta" (p. 708), na qual "o valor essencial da obra é a expressão de uma personalidade" (p. 710).

Em JCMN é explícito o ataque a certas convenções do lirismo. Por exemplo, em "Fábula de Anfion", presente em *Psicologia da composição* (1947), o personagem mítico, em vez de erigir, por vontade própria e ao som de sua flauta, a cidade de Tebas e a sua vegetação a partir do deserto, prefere tão somente a presença dura do deserto, vazia e sem qualquer ornamento. Observando a composição desse texto poético, fica evidente que "a utilização de Anfion e do mito grego 'pelo avesso' – a negação do lirismo ao invés de sua exaltação - contribui para uma rejeição da poesia lírica" (PEIXOTO, 1983, p. 67). Ainda nesse mesmo livro, no conjunto de poemas intitulado *Antiode*, o poeta também desdobra sua dura crítica a certo estilo poético dito profundo. Como informa no subtítulo, é uma poesia, ou melhor, uma metapoesia "contra a poesia dita profunda", ornada, etérea, flórea, que, para JCMN, nada mais era que uma mentira: "Poesia, te escrevia: / flor! Conhecendo/que és fezes" (MELO NETO, 2007, p. 74).

Desde o livro *O engenheiro* (1945), seus poemas são pautados por uma tendência construtivista clara, sendo engendrados com base na observação/contemplação do poeta sobre a paisagem exterior e natural. Desse modo, não existe divagações poéticas em torno de um possível eu

subjetivo e interior: ou contrário, nota-se o "*eu* integrado observando os objetos do mundo físico e controlando racionalmente as emoções" (PEIXOTO, 1983, p. 37).

Como verifica-se na sua poesia e em seus textos críticos, JCMN posiciona-se abertamente contra certas noções de lirismo, sendo absolutamente avesso a uma atitude individualista frente à criação artística. Entretanto, paradoxalmente, aqui pretende-se rastrear a manifestação (ou ocultação) de alguma expressão lírica, um estado subjetivo, a presença subterrânea do eu lírico, que aparentemente parece inexistir. Marcado ao longo de sua carreira por uma poética "que afasta qualquer tentativa de auto-expressão direta" (PEIXOTO, 1983, p. 42), é difícil encontrar brechas por onde vislumbrar alguma conotação subjetiva ou intimista ali. Entretanto, quando ela é encontrada, surge a revelação de uma singular manifestação lírica *sui generis*, a qual está encoberta por camadas de concretude, racionalidade e objetividade, mas que, por isso, se revela de um modo ainda mais excepcional e distinto.

Tal possibilidade de manifestação lírica, não sendo expressa explicitamente na superfície sígnica do poema através da linguagem direta, revela-se, de modo implícito, pela linguagem indireta. Dessa maneira, é pela linguagem simbólica e o uso dos símbolos que os objetos concretos e exteriores, pela sugestão e conotação, conduzem a uma significação e interpretação que remete ao mundo interior e, portanto, à presença do eu lírico e de sua expressividade intimista e subjetiva.

Por isso, antes da efetiva análise do poema, cabe algumas considerações sobre o símbolo, pois é por intermédio deste objeto que se chegará à dimensão lírica deste poeta, consagrado como o antilírico fundamental da poesia brasileira.

SYMBOLON

Todorov (1979), explicitando a noção de símbolo em Schelling (1775-1854), afirma que as coisas, para significarem, não devem deixar de ser o que são em si mesmas. É justamente pelo fato de serem algo que podem significar algo. O símbolo, para Schelling, é a fusão do particular

com o geral, de modo que as coisas, para significarem simbolicamente, não podem abdicar do que são. Não é dicotomia, mas fusão o que se opera, "fato de o símbolo não só significar, mas *ser*" (TODOROV, 1979, p. 212).

Dessa maneira, as coisas e objetos poetizados no poema de JCMN produzem um efeito perceptivo enquanto tais, em suas realidades concretas, e só a partir daí dão-se os símbolos, pois "o símbolo produz um efeito e, só através dele, uma significação" (TODOROV, 1979, p. 207). Disso, entende-se que o objeto simbólico não exclui a sua natureza, "é a coisa, sem ser a coisa, e apesar de tudo é a coisa" (GOETHE apud TODOROV, 1979, p. 207). Entretanto, às vezes, esse sentido simbólico entranhado no poema nem sempre pode ser claro e extraído com imediatismo: "no símbolo, a imagem presente não indica só por si que tem um outro sentido, só 'mais tarde', ou inconscientemente, somos levados a um trabalho de reinterpretação" (TODOROV, 1979, p. 209), que é o que será feito aqui, na análise do poema.

A configuração da poesia cabralina é ostensivamente coisificada, as palavras remetem à existência concreta dos objetos. Entretanto (e o mais impressionante), o poeta ultrapassa essa referência fria da existência das coisas sem recorrer a qualquer idealismo, subjetivismo ou metafísica: ele as transcende mencionando-as obstinadamente, reiterando-as e detalhando-as nas suas especificidades próprias. Essa transcendência atingida, que conduz ao símbolo, acontece porque o poeta, ao poetizar coisas, não pretende tão somente significar "aquilo que as coisas são, mas, [...] os signos que elas representam, ou seja, o que elas significam" (AGOSTINHO apud TODOROV, 1979, p. 42) para além delas próprias. Simbolicamente, os objetos concretos possuem a capacidade de significarem, ou seja, de também se constituírem como signos, pondo "entre parênteses a sua natureza de coisas" (TODOROV, 1979, p. 42).

Disso, conclui que, em vez de retratar o humano diretamente, o que se vê na poesia de JCMN é um retrato perspicaz e agudo dessa dimensão humana, mas por meio da descrição das coisas: cabra, rio, pedra, engenho, entre outros signos-imagens que figuram ao longo de sua obra. Desse modo, por intermédio de elaboradas metáforas, comparações e

analogias, criadas a partir dos objetos focados, a sua poesia atinge o nível simbólico da linguagem, e é por meio deste que se revelará (sempre indiretamente, como é da natureza do símbolo) a dimensão lírica deste poeta.

Avesso a uma longa tradição poética subjetivista, JCMN parte do ponto de vista das coisas sensíveis, dos objetos disposto na realidade concreta, para daí fazer um mergulho ao íntimo do humano, e é essa a inversão mais excepcional: primeiramente, ele toca o leitor com o plano sensorial do mundo das coisas, e, simultaneamente, pela leitura de outro nível, estes objetos vão funcionando como pinças exteriores que, cirurgicamente, vão penetrando o ser e especulando seus espaços interiores. Os objetos são a lanterna com que o poeta vasculha a interioridade humana. Eles carregam uma luz rica que JCMN soube muito bem dar utilidade, e mais que tudo, uma utilidade poética, sumo da linguagem.

A título de exemplificação, cita-se o extenso e belo poema (livro-poema) *Uma faca só lâmina* (1955), no qual isso é perfeitamente percebido. No transcorrer de todo o seu desenvolvimento, o poeta usa, reiteradamente, três imagens concretas essenciais, a saber: a bala, o relógio e a faca; contudo, ele as usa com um fim abstrato e humanizado, que é o de querer transmitir ao leitor, por intermédio da concretude desses objetos, o que o poeta chama de uma ausência que o homem carrega dentro de si, uma "ausência tão ávida", "ausência sôfrega", que chega a ser aguda, a ferir, a acender, (e, ao final, a ativar esse próprio homem) visto que "ninguém do próprio corpo/poderá retirá-la". Ao longo desse poema, os objetos concretos não são enfatizados e reiterados a fim de restringirem-se à significação referencial deles próprios: como é da natureza dos símbolos, "estes objetos adquirem um crescente poder de sugestão" (PEIXOTO, 1983, p. 133) que busca transmitir este sentimento de ausência interior presente no eu lírico do poema.

Conceitualmente, o símbolo pode ser entendido como toda coisa ou objeto que funciona como um signo significativo capaz de evocar outro elemento que está ausente. Grosso modo, é algo presente que tem o potencial de transmitir algo ausente. Assim, "símbolo é tudo quanto está no lugar do outro, sem acomodação atual à presença desse outro, com o

qual tem qualquer semelhança (intrínseca por analogia), e por meio do qual queremos transmitir essa presença não atual" (SANTOS, 1959, p. 27). No caso desta análise, o símbolo desenvolvido no poema terá a funcionalidade de evocar o lirismo de um poeta considerado antilírico, ou seja, evocar algo que está 'ausente' ou não manifesto de modo explícito na superfície textual do poema, uma "presença não atual".

Embora JCMN caracterize-se como um poeta marcadamente racionalista, ele não pode jamais ser um racionalista absoluto. Tratando da presença do simbólico na arte, Santos (1959) explica essa relação do artista com o plano racional e o plano simbólico. O símbolo, de inconsciente, se "torna consciente quando a razão já funciona" (SANTOS, 1959, p. 39), entretanto, por sua própria natureza, ainda mantém uma relação com o não-racionalizável, visto que o artista, apesar de adotar a racionalidade, não é nenhum cientista, pois ele possui uma carga afetiva e vivencial que não ousa jamais ignorar: ao contrário, quer transmiti-la através de sua arte. Logo, por ser afetivo e não totalmente racionalista no sentido estrito, por encontrar dificuldades de expressar totalmente a sua experiência singular, afetiva e vivencial no plano da linguagem sígnica e racional, ele as supera quando "lança mão do símbolo" (SANTOS, 1959, p. 41), que é capaz de referência ao singular.

Adotar o símbolo, contudo, não implica abandonar a dimensão racional, pois, como pontua Santos (1959, p. 41), o artista "precisa usar o sinal estruturado do verbal, coordená-los de tal forma que perdem a esquematização abstrata para que possam receber o conteúdo vivencial, o símbolo" (SANTOS, 1959, p. 41). Desse modo, os símbolos presentes na arte, na religião, na filosofia etc. são meios de "transmitir o intransmissível, por processos operatórios, racionais [...]. A singularidade estética ou divina é sempre intransmissível. Só o símbolo pode falar por ela, porque a expressa melhor que os conceitos abstratos". (SANTOS, 1959, p. 42-43).

Demais, por analogia, forma ou natureza, o símbolo é aquilo que "evoca, representa ou substitui, num determinado contexto, algo abstrato ou ausente" (FERREIRA, 1986, p. 1301). Também configura-se como um "elemento descritivo ou narrativo" (FERREIRA, 1986, p. 1301) que

é passível de "dupla interpretação". Somadas a essas definições, Piaget (1978, p. 129) observa que "o símbolo repousa numa semelhança entre o objeto presente, que desempenha o papel de "significante", e o objeto ausente, por ele "significado" simbolicamente, e nisso [...] existe a representação; uma situação não dada é evocada mentalmente".

Em conformidade com a aguda presença de elementos concretos na poesia cabralina, Silva (in CEIA, 2010) aponta para a possibilidade do símbolo e da interpretação simbólica emergirem a partir de um "novo *a priori*" caracterizado pelo "pensamento concreto", ou seja, emergiram da vida e de seu "modo sempre simbólico e hermenêutico" com que se manifesta. A autora defende que o simbólico é possível a partir do "pensamento concreto" e da vida real que se configura diante de todos.

Uma vez que a questão da hermenêutica e da simbólica são essenciais à análise do poema, que é marcadamente engendrado a partir de elementos concretos da vida real, ao fim de seu texto, Silva (in CEIA, 2010) traz os objetivos do pensador francês Paul Ricoeur (1913-2005) quanto ao estudo do símbolo, os quais se aplicam muito bem aqui:

> com esta sua reflexão sobre o símbolo, o objetivo de Ricoeur é claro: [...]. É a condição hermenêutica [...] e intersubjetiva do pensar que a mistura originária de símbolo e interpretação oferece. [...]. É, enfim, assumir os conflitos que tecem a condição corpórea ou encarnada do existir que pensa, penetrar no conflito das interpretações que ele origina. O resultado é a concretização e o alargamento do âmbito da reflexão filosófica que se abre finalmente à Poética, às ciências da linguagem, à expressividade religiosa e a todo o conjunto de disciplinas que exploram a dimensão não semântica ou ligada do símbolo.

Assim, essas interpretações surgidas através da dimensão simbólica, como pensa Ricoeur, alargam as potencialidades e possibilidades de sentidos. Neste caso, amplia-se a dimensão significativa do texto poético: o poema não fica mais restrito ou enclausurado em apenas uma possibilidade de leitura: pela via simbólica e pelo "conflito das interpretações" (geradas, de um lado, pela linguagem direta, e, de outro, pela linguagem indireta) o poema se enriquece ainda mais, revelando nuances que, à primeira vista, pareciam não existir.

O símbolo presente na literatura só pode dar-se através da interpretação, pois "não existe símbolo sem interpretação. Isto é, o simbolismo só é possível quando a sua estrutura é interpretada" (SILVA in CEIA, 2010). No caso do texto que será analisado a seguir, a apreensão do símbolo se dará quando o poema (como estrutura formal e sintática) for interpretado, e, sendo interpretado, ele implicará "uma leitura de um outro sentido no primeiro sentido, isto é, o imediato e literal" (SILVA in CEIA, 2010). É precisamente:

> Querer dizer algo de diferente daquilo que se diz, eis o que [...] constitui a função simbólica da linguagem, que para além da dupla dualidade do signo - de estrutura e de significação; do significado e da coisa - lhe acrescenta uma outra: a do sentido ao sentido. Todo o símbolo pressupõe, de fato, signos que têm já um sentido primário, literal, manifesto, e que por meio deste mesmo sentido remetem para um outro. (SILVA in CEIA, 2010).

Uma vez apreendido alguns pressupostos teóricos que abordam a conceituação de símbolo, a partir de agora, numa perspectiva analítica pautada pelo ângulo de uma leitura simbólica, a discussão deter-se-á na materialidade do poema de JCMN. Por intermédio de uma ampla interpretação do poema, indo desde os quesitos formais, estruturais e estilísticos, até às intepretações emergidas dele, buscar-se-á os traços de um lirismo singular, e, como já falado, *sui generis* na poesia brasileira. Oliveira (2008, p. 28) assinala que "o campo do símbolo é o campo da interpretação", e que cabe "à hermenêutica criar um processo que permita ultrapassar o sentido primário das expressões descortinando seus outros sentidos." Este precisamente é o rumo que se tomará a seguir.

ANÁLISE SIMBÓLICA DO POEMA *FORTE DE ORANGE, ITAMARACÁ*

O poema a ser analisado consta no livro *A escola das facas* (1975-1980), e segue transcrito abaixo, junto de seu esquema rímico (por uma convenção restrita a esse trabalho, foram utilizadas apenas as quatro primeiras letras do alfabeto para indicação do esquema rímico que ocorre a cada quatro versos):

Forte De Orange, Itamaracá

A pedra bruta da guerra,	*a*
seu grão granítico, hirsuto,	*b*
foi toda sitiada por	*c*
erva-de-passarinho, musgo.	*b*
Junto da pedra que o tempo	*a*
rói, pingando como um pulso,	*b*
inroído, o metal canhão	*d*
parece eterno, absoluto.	*b*
Porém o pingar do tempo,	*a*
pontual, penetra tudo;	*b*
se seu pulso não se sente,	*a*
bate sempre, e pontiagudo,	*b*
e a guerrilha vegetal	*d*
no seu infiltrar-se mudo,	*b*
conta com o tempo, suas gotas	*c*
contra o ferro inútil, viúvo.	*b*
E um dia os canhões de ferro,	*a*
seu tesão vão, dedos duros,	*b*
se renderão ante o tempo	*a*
e seu discurso, ou decurso:	*b*
ele fará, com seu pingo	*e*
inestancável e surdo,	*b*
que se abracem, se penetrem,	*a*
se possuam, ferro e musgo.	*b*

Quanto à estruturação do poema, ele é composto por uma única estrofe longa, formada por 24 versos. Pela escansão do poema, que faz a contagem das sílabas poéticas, chega-se ao número de sete sílabas, portanto, um verso heptassílabo, o qual é tradicional na poesia portuguesa, em especial na poesia popular, sendo conhecido como redondilha maior.

Em relação às rimas, sabe-se que o poeta não é dado à musicalidade e melodia excessivas no poema (para JCMN, fonte de demasiada distração ao leitor), que se realizam principalmente pela preferência das rimas soantes. Como bem apontou Secchin (2007), ele prefere a rispidez

das consonantes, elaborando uma configuração rítmica através das rimas toantes, que são aquelas que, em vez de repetirem os sons silábicos (consoantes e vogais), repetem (rimam) apenas o som vocálico, as vogais. Nesse poema, percebe-se que a rima não existe em todos os versos; ela apenas acontece nos versos pares, e o som vocálico rimado do início ao fim do poema é a vogal 'U', (hirs**u**to, m**u**sgo, p**u**lso, etc.). Também, quanto à abundância de palavras com forte ênfase nas consoantes, podem-se citar: hirsuto, guerra, ferro, discurso, decurso, pedra bruta, infiltrar-se, guerrilha etc.

Na construção imagética do texto poético, ressalta-se que todo o poema gira em torno da imagem do canhão pousado sobre a pedra do Forte. Em detrimento do vago e supérfluo, o canhão, a pedra, o musgo e o ferro, assomam como signos concretos que o povoam. Assim, a unidade de uma imagem é trabalhada ao longo do poema, sendo encadeada com clareza e racionalidade pela matéria discursiva que se desdobra, em versos, "num fio organizador" (SECCHIM, 2007 p. XVIII) preciso, e que analisa e especula a imagem posta para dela extrair o sentido, ou melhor, os sentidos em diferentes dimensões, indo desde o concreto e imediato até o abstrato e simbólico.

Descrevendo em prosa a descrição do poema, dá-se o seguinte cenário: o poema parte inicialmente da imagem de uma pedra "sitiada por/ erva-de-passarinho, musgo". Logo em seguida, traz conciliado a imagem derivativa e principal, que é a do canhão de ferro projetado sobre a pedra, o qual aparentemente "parece eterno, absoluto". A partir desse cenário, configurado em torno da pedra, da erva-de-passarinho, do musgo e do canhão de ferro, o poeta ruma ao abstrato, iniciando uma reflexão sobre o tempo.

A partir da introdução das imagens materiais, a reflexão sobre o tempo passa a ser predominante, ressaltando-se sua natureza e atributos ("pontual", "pontiagudo", "bate sempre", "penetra tudo"); nesse caso, é ressaltada precisamente a força e influência contínuas e destrutivas que, lentamente, o tempo concretiza sobre a matéria, "no seu infiltrar-se mudo", reduzindo-a ao seu próprio fim irremediável.

Uma vez ressaltado esse potencial corrosivo do tempo, logo ele é relacionado aos canhões de ferro, que igualmente à pedra já corroída,

serão - em seu ferro e a seu tempo - corroídos e deteriorados, tomados pelos vegetais e condenados à ruína. Inclusive, sucumbirão de um modo incomum e inusitado. Ao fazer que coisas tão distintas juntem-se paradoxalmente, isso leva o tênue, o frágil e o precário (aqui representados pelo musgo) a tomarem vantagem sobre o que supostamente é forte, maciço, resistente e durável (os canhões de ferro).

Dessa forma, numa primeira leitura superficial, chega-se à interpretação de que o poeta está descrevendo a ação corrosiva e inevitável do tempo sobre a pedra, e, futuramente, sobre os canhões enferrujados e carcomidos que também serão tomados pelo musgo. Mas isso seria muito gratuito a um poeta desse porte: evidentemente, ele deseja transmitir algo a mais, além do perceptível, do imediato, do concreto visível. Nesse sentido, conforme salienta Todorov (1979, p. 46), a leitura pode ser transposta a outro nível: embora os signos partam de um "sentido inicial", esse sentido inicial poder ser deslocado a uma "utilização segunda".

A saber, o símbolo evoca um objeto ausente, algo abstrato que não está presente à primeira vista na epiderme do texto. Portanto, iniciando uma leitura simbólica, pode-se propor a seguinte pergunta em relação ao poema: o que a descrição imagética (pedra, canhão, erva-de-passarinho, musgo, tempo pingando) do poema evoca?

Antes disso, para melhor guiar-se pela interpretação simbólica do poema, faz-se necessário, com o auxílio de um dicionário de imagens e símbolos, apreender o que simbolicamente significa um dos principais elementos desse poema, que é o metal (nesse caso tipificado no ferro de que é feito o canhão). Alvarez Ferreira (2013), em *Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelardianos,* traz definições pertinentes do grande poeta e filósofo francês Gaston Bachelard (1884-1962). Para este:

> a hostilidade do metal é assim seu primeiro valor imaginário. Duro, frio, pesado, anguloso, ele tem tudo o que é preciso para ser ofensivo, psicologicamente ofensivo. [...] O metal é um protesto material. Será necessária toda a energia dos devaneios de provocação para "domá-lo". De qualquer modo, sua frieza impõe certo respeito [...]. (1948, p. 238-239 apud ALVAREZ FERREIRA, 2013, p. 126).

As características simbólicas do metal ser hostil, de uma frieza que impõem respeito, "psicologicamente ofensivo", são, sem dúvida, aplicados ao metal de ferro do canhão descrito no poema, e ainda mais radicalizadas em seu valor simbólico pelo fato de se tratar de um metal materializado e incorporado a um canhão de guerra, - guerra que por sua própria natureza é extremamente ofensiva e hostil, dura e fria, psicologicamente ofensiva. Entretanto, se Bachelard (1948) afirma que é necessária muita energia para "domá-lo", no poema cabralino essa supremacia metálica é abalada e desbancada pela energia do tempo, em seu contínuo pingar, "pontiagudo" e "inestancável".

Depois desses apontamentos, retoma-se a questão proposta, que é a seguinte: Portanto, o que a configuração imagética, pousada e desdobrada na realidade e desenvolvida ao longo do poema (em torno do canhão de ferro, do musgo, da pedra e do tempo), evoca?

Para isso, cabe "à hermenêutica criar um processo que permita ultrapassar o sentido primário das expressões descortinando seus outros sentidos." (OLIVEIRA, 2008, p. 28). Pela condição interpretativa (hermenêutica), verifica-se que a ação destrutiva e corrosiva do tempo sobre os canhões de ferro será irremediável. Desse modo, é a partir dessa interpretação primária que se atinge a interpretação secundária, a saber, a interpretação simbólica, de forma que se conclui o seguinte: simbolicamente, esse poema pretende transmitir a ideia de **decadência**.

Quanto às definições do termo, decadência sugere um estado de "declínio; queda" (BORBA, 2011, p. 376), ou ainda significa algo que "se aproxima do fim ou da ruína" (AULETE, 2011, p. 434), denotando a "degradação", "empobrecimento, enfraquecimento". Também, para Ferreira (2008, p. 141), decadência indica aquilo que perdeu "poder, força, qualidade, etc.". Em adição, para o Michaelis (2017), decadência é aquilo "que se encaminha para a ruína; caimento, declínio", para a "perda progressiva de poder, prosperidade ou valor".

De fato, essas definições se aplicam ao canhão de ferro que será afetado pela ação do tempo; ele se deteriorará, se enfraquecerá em seu metal, de modo a empobrecer-se. Com isso, também perderá suas qualidades e valores que antes possuíra; sofrerá, exposto ao tempo, uma "perda progressiva" de seu poder e valor bélicos, encaminhando-se ao

declínio e à ruína; carcomido e enferrujado, será todo coberto e invadido pelo musgo.

Dessa forma, a imagem do canhão de ferro simboliza algo ou aquilo que tem poder e força em sua natureza e constituição; entretanto, como se vê, esse poder será abalado pelo tempo, que trará a sua decadência. Já o tempo, com seu pingar "inestancável", passa a simbolizar precisamente todas as implicâncias, circunstâncias, fatos e nuanças que o desenrolar de seu "decurso" e "discurso" imprimem irremediavelmente sobre os objetos. O musgo, por sua vez, aproveitando-se das fraturas do tempo sobre as coisas e os seres (nesse caso, sobre os canhões), simboliza o próprio declínio e a decadência, de maneira que traduz a invasão e o apoderamento da fragilidade sobre aquilo que era estável e forte.

Em "Forte de Orange, Itamaracá" (como numa infinidade de outros poemas presentes em sua obra), JCMN engendra um texto sem qualquer afetação subjetiva explícita, sem nenhuma poetização girando em torno de supostos estados interiores. Como percebido, em nenhum momento o poema apresenta qualquer referência direta a algo subjetivo e sentimental, nem à presença explícita de qualquer sujeito lírico. Ao longo dos versos, ele circula em torno da imagem do canhão de ferro, do musgo e da ideia do tempo.

A voz que fala no poema gira em torno de materialidades exteriores, isso é evidente. Mas agora, buscando desvendar uma dimensão propriamente subjetiva e lírica do poeta, pode-se perguntar à voz que fala no poema o que ela pretende transmitir em relação à possível presença de um eu lírico enviesado, o qual discretamente pulsa à sombra desse tecido poético feito de concretudes.

Dessa forma, uma vez sabendo que o poema evoca simbolicamente a ideia de decadência, este mesmo símbolo pode ser investido e pensado em relação à presença do sujeito lírico que repousa no poema. Assim, toda ideia de declínio e ruína, evocada no poema, pode simbolicamente referir-se à interioridade do sujeito lírico ali subtendido. Ao invés da descrição direta de um estado de espírito do eu lírico, o poeta toma tais imagens exteriores e investe-as de um poder simbólico que abarca e reflete o estado interior do sujeito lírico do poema, o qual, pelo estilo mesmo do poeta, mantem-se voluntariamente oculto.

O que mais impressiona é o seguinte: a depender do modo de abordagem interpretativa do poema, o que serve de ocultação ao eu lírico, pode servir, ao mesmo tempo, como meio de revelação do mesmo. À primeira vista, esta camuflagem feita de exterioridades parece negar em absoluto a própria possibilidade da presença de um eu lírico; entretanto, numa análise mais apurada, percebe-se que essa mesma camuflagem, feita de concretudes e objetividades, serve propriamente como forma de revelação da subjetividade e da interioridade de um sujeito lírico implícito: é o que revela, de modo reservado e até hermético, a própria natureza e os traços específicos de um eu lírico não manifesto. O que parecia ser a negação de qualquer manifestação lírica, quando avaliado desde outra perspectiva de análise (a saber, a via simbólica), torna-se a própria forma de afirmação dessa manifestação lírica *sui generis*.

À vista disso, a imagem do canhão de ferro (que assoma como a figura central no poema, representando algo com reconhecido poder e importância) sugere simbolicamente a própria entidade do eu lírico, visto que o indivíduo ou o sujeito sempre ocupam uma posição central e relevante em relação ao mundo. Contudo, a imagem do canhão de ferro, embora tenha atributos de força e solidez, na configuração deste poema está condenado irremediavelmente à ruína: o tempo subjugará o seu metal, e, em decorrência da inevitável degradação, será carcomido pela ferrugem, sendo tomado pelo musgo.

Com tal configuração imagética exterior, a voz lírica do poema sugere a presença de um sujeito lírico decadente, em pleno estado de decadência interior, um ser frustrado que sofre paulatinamente de um abatimento interior progressivo, o qual afeta consideravelmente suas estruturas interiores (sejam elas psíquicas, emocionais, sentimentais etc.), as quais sugeriam ser firmes e inabaláveis. E o pior, o eu lírico do poema se manifesta de modo ainda mais agudo quando se constata que ele já prevê ou antevê a sua própria ruína futura, que, no poema, ganha contornos de um destino fixo e irremediável. Além disso, o eu lírico apresenta-se com um ser sem qualquer força de reação contra tal força negativa que atua sobre ele, a qual o corrói interiormente, condenando-o ao declínio final e fatal.

A fim de sustentar tais afirmações em relação a essa presença subjetiva, direciona-se agora a análise à concretude do poema, de forma a apontar os elementos que sugerem a presença desse eu lírico dissimulado e enviesado, aspecto assinalado pelo crítico Silviano Santigo em seu ensaio "As incertezas do sim" (1982), bem como constatar qual a significação simbólica evocada e transmitida ao leitor.

Como o canhão de ferro significa simbolicamente a presença do eu lírico no interior do poema, num primeiro momento o canhão de ferro representa a supremacia que o sujeito lírico 'parece' possuir ao longo da vida:

> inroído, o metal canhão
> parece eterno, absoluto.

Logo em seguida, entretanto, essa superioridade do eu lírico é confrontada. O poema apresenta esse ataque sorrateiro do tempo sobre ele, que irremediavelmente sofrerá as consequências, independente da força que supõe possuir:

> Porém o pingar do tempo,
> pontual, penetra tudo;
> se seu pulso não se sente,
> bate sempre, e pontiagudo,
> e a guerrilha vegetal
> no seu infiltrar-se mudo,
> conta com o tempo, suas gotas
> contra o ferro inútil, viúvo.

As convicções desse eu lírico, por mais fortes que se constituam, acabam por serem postas em xeque, levadas a cabo e destruídas ao longo do tempo. As convicções que alimentam e constituem a força interior dele acabam por se renderem ao "discurso" do tempo, que se revela bem mais pujante e impetuoso:

> E um dia os canhões de ferro,
> seu tesão vão, dedos duros,

se renderão ante o tempo
e seu discurso, ou decurso:

Por fim, o golpe final sobre este ser representa-se simbolicamente pelo pingar do tempo, o qual abrirá fendas no metal de ferro do canhão, que precisamente representa as fraturas interiores desse eu lírico. Assim, o ferro, representando o elemento sólido e estável do eu lírico, será tomado pelo musgo, que simboliza a própria decadência consumada e selada, o golpe derradeiro que será imprimido sobre ele, constituindo-se a própria antevisão de sua ruína:

ele fará, com seu pingo
inestancável e surdo,
que se abracem, se penetrem,
se possuam, ferro e musgo.

Não obstante, a ideia de decadência é ampla, podendo ser aplicada a várias coisas e seres no tempo e no espaço. Muito embora o poeta sempre se afaste da "autoexpressão direta" (PEIXOTO, 1983, p. 42), a leitura simbólica - essencialmente uma leitura indireta - direciona este poema a um sentido que pode ser atribuído ao sujeito, ao indivíduo. Assim, a configuração imagética, concreta e situada numa paisagem da realidade exterior, torna-se o "exemplo máximo daquilo que, sendo nitidamente exterior ativa o interior" (PEIXOTO, 1983, p. 52).

Dessa maneira, com essa ativação interior do sujeito lírico, de modo amplificado, o poema pode significar simbolicamente a decadência de um pensamento, comportamento, atitude, posicionamento, princípio, convicção, crença ou ideia, as quais eram consideradas fortes e inabaláveis como o canhão de ferro, o objeto simbólico central que foi analisado aqui.

Depois de todas essas considerações interpretativas, ainda resta a possibilidade da participação do leitor (que também atua no texto e na construção de sentido), que pode atribuir um sentido particular ao poema. Assim, ele pode pensar e nominar, de modo subjetivo, qual é o objeto de decadência sugerido e evocado simbolicamente no poema, o qual às vezes se aplica a ele próprio, a algo decadente que lhe fora pertinente,

tocante e pessoal, e que aparentemente parecia (ou era) estável e consistente, mas que, no "decurso" do tempo, sofreu um ataque sorrateiro, o levando à decadência e ao abatimento contínuos no interior de seu ser.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não obstante a aversão cabralina à presença do eu lírico explícito no poema, ele sempre está ali, subentendido, orientando as escolhas temáticas, imagísticas, se voltando a isto ou aquilo. Na sua poesia, "mesmo quando o *eu* desaparece, não se elimina a subjetividade [...] que persiste como a parte submergida, menos evidente, do eixo eu-objeto" (PEIXOTO, 1983, p. 12).

A subjetividade, por sua vez, liga-se à noção de lirismo. Quanto a este, uma vez posto o perfil objetivo, seco e sem melosidade do poeta, os teóricos são um tanto controversos nas afirmações: uns falam em "ruptura com o lirismo" ou em "antilira"; outros, de "um lirismo de tensões" ou de uma "nova dimensão do discurso lírico" (PEIXOTO, 1983, p. 13). Esse último é o que precisamente se atribui a ele aqui.

Como analisado no poema, essa "nova dimensão do discurso lírico" de JCMN remete ao humano e ao subjetivo, porém, sempre por meio das coisas concretas que o rodeiam, que, descritas com nitidez em seus fenômenos e aparências, adquirem um crescente valor simbólico. Notam-se não os objetos fechados neles mesmos - nas suas realidades frias e insignificantes -, mas sim "o poder simbólico dos objetos e sua capacidade de atrair e de revelar as tendências da subjetividade" (PEIXOTO, 1983, p. 52).

Mediante o símbolo, JCMN alcança um patamar de manifestação lírica singular na literatura brasileira, tratando de temas subjetivos, intimistas e humanos de modo indireto e implícito. Se a objetividade e o realismo marcam seu estilo peculiar de fazer poesia, sem ser individualista e intimista, engenhosa e discretamente JCMN usou do símbolo para, de algum modo, sê-lo.

A partir da análise aqui feita, verificou-se claramente que pela via simbólica de interpretação soam notas subjetivas autênticas. Também,

esse eu lírico singular repercute no leitor de maneira muito distinta do que comumente é entendido como lirismo na poesia brasileira. Por isso, conclui-se que JCMN é o inaugurador de uma "nova dimensão do discurso lírico", aquele que chega por via indireta, camuflada pela roupagem das coisas e objetos do mundo, que, de maneira concreta e objetiva, evocam elementos de ordem abstrata e subjetiva.

Ademais, dito de outra forma, JCMN, com seu projeto poético, erigiu uma antilira monumental à poesia brasileira, uma ruptura clara com o lirismo, entretanto, sem deixar de ser um lírico paradoxal, um lírico às avessas, lírico de um novo lirismo.

A análise que foi feita aqui, de apenas um poema, antes de concluir qualquer coisa, serve como porta que se abre a outras possibilidades de leituras, constituindo-se apenas como um recorte na grandiosidade da obra do poeta. Embasado nessa análise, acredita-se que esse trabalho possa servir de orientação a uma nova proposta de leitura da obra de JCMN, a saber, uma leitura que busque revelar a dimensão simbólica que, por sua vez, remete à presença de um sujeito lírico oculto na sua poesia, a qual é marcada, estilística e conceitualmente, pela negação dessa mesma presença.

A "elisão do eu contribui para a intensidade da atenção concentrada no exterior, que só se refere à interioridade de quem observa, sente, ou ama, de forma indireta" (PEIXOTO, 1983, p. 150-1). Essa postura do poeta recifense sinaliza para uma manifestação lírica singular, aquela de que trata Michel Collot (2004) em seu sugestivo ensaio "O sujeito lírico fora de si". Já que JCMN sempre manifesta a subjetividade indiretamente, pois não havia de ser doutra forma, encontrou-se, por via simbólica e linguagem indireta, a presença subterrânea do humanismo singular desse nosso grande "poeta sem alma".

Para encerramos por aqui, nada melhor que as próprias palavras de João Cabral por ele mesmo (2007, p. XXIII-XXXVIII), que sintetizam perfeitamente essa noção:

> *Nunca fiz poesia confessional, me contemplando, olhando para meu umbigo. Sempre falei das coisas, do mundo exterior. Eu me pergunto: por que escolhi tal coisa e não outra? Existe, aí, a minha presença. Indireta, mas existe.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVAREZ FERREIRA, Agripina Encarnacion. *Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelardianos*. Londrina: Eduel, 2013. Disponível em: <http://www.uel.br/editora/portal/pages/arquivos/dicionario%20de%20imagem_digital.pdf.>. Acesso em: 2 jan. 2020.

AULETE, Caldas. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.

BORBA, Francisco S. *Dicionário Unesp de português contemporâneo*. Curitiba: Piá, 2011.

CASTELO, José. *João Cabral de Melo Neto:* o homem sem alma & Diário de tudo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. *Terceira margem:* Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura. Rio de Janeiro, UFRJ, nº 11, p. 221-241, 2004. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/sig/article/view/25715>. Acesso em: 2 jan. 2021.

DECADÊNCIA. In: *Michaelis dicionário brasileiro de l*íngua *portuguesa*. Disponível em: http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=Decadência. Acessado em: 10 dez. 2017.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. *Dicionário Aurélio ilustrado*. Curitiba: Positivo, 2008.

MERQUIOR, José Guilherme. Serial. In: MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa e prosa.* Org. Antonio Carlos Secchin. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007, p. LIX-LXIV.

MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa e prosa*. Org. Antonio Carlos Secchin. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

_____. Da função moderna da poesia. *In:* _____. *Poesia completa e prosa*. Org. Antonio Carlos Secchin. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007. p. 736-738.

_____. Poesia e composição: a inspiração e o trabalho de arte. *In*: _____. *Poesia completa e prosa.* Org. Antonio Carlos Secchin. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007, p.703-717.

NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto.* Petrópolis: Vozes, 1971.

OLIVEIRA, Fábio Donizeti de. *Análise de textos didáticos:* três estudos. Dissertação (Mestrado em Matemática) - Universidade Estadual Paulista, Rio Claro, 2008.

PEIXOTO, Marta. *Poesia com coisas.* São Paulo: Perspectiva, 1983.

PIAGET, Jean. *A formação do símbolo na criança:* imitação, jogo, sonho, imagem e representação. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

SANTIAGO, Silviano. As incertezas do sim. In: _____. *Vale quanto pesa:* ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 41-45.

SANTOS, Mário Ferreira dos. *Tratado de simbólica*. 2. ed. São Paulo: Logos, 1959.

SECCHIN, Antonio Carlos. João Cabral: do fonema ao livro. In: MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa e prosa.* Org. Antonio Carlos Secchin. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007, p. XIII-XXI.

SILVA, Maria Luísa Portocarrero F. da. Simbolo. *In:* CEIA, Carlos. *E-dicionário de termos literários*. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/simbolo/>. Acesso em: 2 jan. 2020.

TODOROV, Tzvetan. *Teorias do s*ímbolo. Trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1979.

MULHERES SOB A ORDEM PATRIARCAL [1]

Letycia Fossatti Testa
Marcos Hidemi de Lima

INTRODUÇÃO

Este texto busca analisar a representação de duas personagens, Isaltina – mulher branca e bem educada – e Adélia – mulata alforriada –, sob a ótica patriarcal, retratadas em dois romances contemporâneos: *Lucas Procópio* (1984) *e Um cavalheiro de antigamente* (1992), de Autran Dourado.

Ambos os romances apresentam uma história que se desenvolve em Minas Gerais, entre meados do século XIX até o início do século XX, e proporcionarão uma visão da história colonial brasileira e das questões sociais que envolveram esse período, como o preconceito étnico e as atitudes contra as mulheres, que eram seres totalmente subjugados ao poder masculino, de acordo com o padrão praticado pelo patriarcalismo então fortemente vigente.

A partir do objetivo deste estudo, buscar-se-á analisar como a ordem patriarcal se estabelecia dentro da família senhorial e/ou sociedade retratada nas duas obras, verificando como ocorria a relação de poder entre homem *versus* mulher. Além disso, será identificado o comportamento ditado pela sociedade às mulheres e como estas eram submetidas a ordens e ideologias preestabelecidas histórica e socialmente.

1 Artigo publicado originalmente com o mesmo título em *Textura: Revista de Educação e Letras* (ULBRA), Canoas-RS, v. 19, n. 40, p.189-209, maio/ago. 2017.

No que tange à sustentação teórica deste trabalho, as personagens analisadas serão relacionadas, especialmente, aos conceitos de *mulher esposável* e *mulher comível*, definidos por Affonso Romano de Sant'Anna (1985) e com as definições de *núcleo* e *nebulosa*, propostas por Roberto Reis (1987). Ademais, serão relacionadas e contrastadas as formas de preconceito contra as mulheres das duas etnias, buscando cotejá-las e aproximá-las na condição de seres marginalizados socialmente.

Assim, é compreensível perceber que este estudo possui um caráter literário, social e histórico, pois analisará, valendo-se do texto ficcional, aspectos duros da realidade e da história brasileira, que, consequentemente, geraram e ainda geram profundas cicatrizes na trajetória do Brasil.

LUCAS PROCÓPIO E UM CAVALHEIRO DE ANTIGAMENTE

A saga da família Honório Cota inicia-se com o romance *Ópera dos mortos*, que não será objeto deste estudo, e segue-se com os romances *Lucas Procópio* e *Um cavalheiro de antigamente*. Lucas Procópio é o protagonista da obra que leva seu nome no frontispício do livro, permitindo constatar, pelo seu modo arrogante e violento de agir e tratar as demais pessoas, as maldades e o comportamento violento dos grandes senhores proprietários de terras que formaram, à custa de exploração de pessoas e da invasão de terras, a base agrária do Brasil. Na narrativa, este personagem exerce seu poder sobre seus escravos, agregados, sobre as mulheres consideradas de classe inferior, sobre a esposa, filhos e toda a sociedade em geral.

Um cavalheiro de antigamente apresenta a segunda geração desta família. O foco é João Capistrano Honório Cota, filho do patriarca Lucas Procópio. Nesta obra é possível observar o comportamento do homem, considerado como um ser superior à mulher, assim como, por meio de Isaltina, mãe do protagonista, é possível ter uma visão dos padrões que a mulher deveria seguir na época.

A partir destas obras será possível analisar a personagem branca Isaltina, esposa do coronel e patriarca Lucas Procópio, e a personagem

negra, Adélia, que era a amante ou mero objeto sexual do esposo de Isaltina.

A ORDEM PATRIARCAL: HOMEM *VERSUS* MULHER

O processo de colonização do Brasil foi marcado por fortes características, tais como relação conflituosa entre os brancos, colonizadores e os nativos que aqui viviam; os efeitos sociais da miscigenação; exploração das riquezas brasileiras; o culto ao catolicismo e o processo de aculturação do índio e do negro; a conquista de terras; a formação de uma base agrícola; o comércio de escravos vindos da África e o advento da escravidão; e a formação da família patriarcal e a divisão social estabelecida entre o senhor, na condição de patriarca, e os seus subordinados – nativos, escravos, mulheres, filhos e toda a sociedade que foi se formando ao redor da casa-grande.

Gilberto Freyre, em *Casa-grande & senzala* (1933) efetua uma comparação do colonialismo português como uma sociedade semifeudal, em que, principalmente na zona agrária, desenvolvia-se uma monocultura absorvente, dominada por uma minoria, denominados patriarcas. (FREYRE, 2013, p. 33).

Esse período se revelou importante para retratar diferentes aspectos históricos, econômicos, sociais e culturais, que constituíram o país e que trazem consequências visíveis até hoje, como o caso do preconceito racial tão presente no Brasil. De acordo com a obra *A permanência do círculo*:

> Constata-se que uma ordem econômica injusta – calcada na escravatura – determina uma dada estrutura social, eminentemente hierárquica. A hierarquia redunda numa interdependência entre senhor e escravo. Um inexistente sem o outro. Para que o sistema funcionasse e assim permanecesse, recorria-se a violência, capital para que se conservasse o vínculo da relação escravista. (REIS, 1987, p. 24).

É a partir da vinda dos escravos para o Brasil que se realiza a relação entre senhor-escravo, entre dominador e dominado, entre a

casa-grande, espaço de concretização plena do poder do senhor do engenho, e a senzala.

Estas características criam "[...] condições para o desenvolvimento da família de tipo patriarcal em que o chefe goza de poder absoluto sobre seus membros que dele dependem e a ele devem obediência." (COSTA, 1999, p. 237). Ainda, de acordo com Reis, "a partir do senhor do engenho (ou do fazendeiro), patriarca que, dominador, ocupa o centro, eram marcados os lugares sociais dos que não pertenciam à casa-grande." (1987, p. 26).

Essa figura masculina, com grande poder econômico, representaria a voz suprema da sociedade, a lei que regia ideologicamente os padrões e costumes da época, o dominador que com algum esforço efetuou o comando no Brasil colônia.

> De acordo com o estereótipo comum da família patriarcal brasileira, o pater familias autoritário, rodeado de escravas cuncumbinas (sic), dominava tudo: a economia, a sociedade, a política, seus parentes e agregados, seus filhos e sua esposa submissa. (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 67)

Além disso, pode-se afirmar que "a chamada família patriarcal brasileira comandada pelo pai detentor de enorme poder sobre seus dependentes, agregados e escravos, habitava a casa-grande e dominava a senzala." (VIANNA apud DEL PRIORE, 2011, p. 223). Segundo Freyre, a casa-grande e seus arredores, em que faz parte a senzala também, foi o espaço da realização do poder masculino, pois "a força concentrou-se nas mãos dos senhores rurais. Donos de terras. Donos dos homens. Donos das mulheres. Suas casas representam esse imenso poderio feudal." (2013, p. 38). É por meio desse poder que o homem, como figura suprema da família, exercia o patriarcalismo e com isso, subjugava todos que giravam em torno do poderio desses homens poderosos de então.

Sobre essas considerações, faz-se importante tratar mais especificamente da formação da família patriarcal da época, cujo centro era ocupado pelo patriarca. Depois deste, vem a sua esposa, que dentro dos moldes do período, deveria ser branca, bem educada e de uma família

respeitável. Seu papel era submeter-se ao marido, dando a ele certo *status* social, além, é claro, de educar os filhos. Estas mulheres deveriam:

> [...] submeter-se, sem contestação ao poder do patriarca, aliando a ignorância uma imensa imaturidade. Casavam-se, via de regra, tão jovens que aos vinte anos era praticamente consideradas solteironas. Era normal que aos quinze anos a mulher já estivesse casada e com um filho, havendo muitas mães que se tornavam mães aos treze anos. Educadas em ambiente rigorosamente patriarcal, essas meninas-mães escapavam ao domínio do pai para, com o casamento, caírem na esfera de domínio do marido. (SAFFIOTI, 1979, p. 168).

Diante disso, verifica-se que a mulher desfrutava de pouca ou nenhuma liberdade em comparação ao homem, mesmo pertencendo a uma classe abastada social e economicamente. Sua vida circulava em torno dos mandos e desmandos do patriarca, seja ele primeiramente seu pai, ou posteriormente seu marido. Com isso, a mulher vivia presa aos padrões da sociedade e o casamento era seu único destino aceitável, pois, se ficasse "solteirona" sua reputação ficaria abalada e se tornaria um fardo ainda maior para a família.

O NÚCLEO E A NEBULOSA

Reis (1987), em *A permanência do círculo*, analisa dois importantes termos oriundos do pensamento de Caio Prado Júnior, que se intitulam *núcleo* e *nebulosa*. Reis salienta que esses dois conceitos resumem as metáforas de compreensão da sociedade colonial: "[...] existe um núcleo central organizado, cuja coerência é dada pelo sistema escravocrata; e em torno deste núcleo, disposta mesmo em seus interstícios e sofrendo sua influência, uma nebulosa social incoerente e desconexa." (1987, p. 31).

Além dessas terminologias, Reis utiliza nos seus estudos os termos *centro* e *círculo*, oriundos das pesquisas efetuadas por Octavio Ianni. O estudioso afirma que "no centro ou núcleo está a figura do senhor e patriarca, junto com os que habitam a casa-grande. Na nebulosa ou periferia, a bem dizer, todos os restantes" (REIS, 1987, p. 32), ou seja, o

poder hierárquico está nas mãos do patriarca, que integra o núcleo deste círculo, formado também pela nebulosa, onde se encontram os sujeitos marginalizados étnico e socialmente. É no núcleo que o poder se encontra, e são "[...] os figurantes do núcleo senhorial que exercem domínio sobre os da nebulosa." (REIS, 1987, p. 32).

Além disso, por meio dessas definições, é possível fazer uma analogia da organização da sociedade da época, em forma de círculo, com distinções e distâncias claras. O núcleo ou centro deste círculo é o local de força maior, da casa-grande, ocupada por poucos, já a nebulosa, é constituída por tudo aquilo que se configura ao seu redor, o restante deste círculo, com maiores proporções, haja vista que quase toda a sociedade integrava esta distinção.

Segundo Reis, as figuras pertencentes ao centro dominante estão constantemente delimitando a fronteira que barra a ascensão social dos integrantes da nebulosa, sublinhando a hierarquia que os divide e a inferioridade social que os distancia (1987, p. 35-36). Contudo, o ensaísta destaca que mesmo havendo uma distância e uma separação clara entre os integrantes de cada espaço, alguns personagens marginalizados socialmente buscam uma aproximação com o núcleo, com o objetivo de desfrutar certos privilégios. Isso acontece porque "a vizinhança do centro eleva socialmente, ao passo que a distância inferioriza." (REIS, 1987, p. 33). Enfim, na época escravocrata brasileira, muitas pessoas pertencentes à nebulosa, como escravos(as) e mulatos(as), buscavam e se dedicavam à proximidade com a casa-grande. Com esse procedimento, almejavam ter (e muitas vezes isso ocorria) uma vida melhor que a dos escravos(as) que viviam nas senzalas.

Também, é importante destacar que as mulheres brancas, de classe social elevada, normalmente eram pertencentes ao núcleo do círculo, já que habitavam a casa-grande junto com o patriarca. Contudo, não deixavam de submeter-se ao poder masculino, "porque, sendo a sociedade masculina, a mulher tende a ser recalcada." (REIS, 1987, p. 41), ou seja, inferiorizada ao homem em todos os sentidos. Mais que isso, é fundamental frisar que seu lugar ao centro dependia de um casamento, quase sempre arranjado, com um grande senhor proprietário de terras, bem como, sua aceitação aos padrões esperados da mulher da época. Aquela

que não se encaixava nesse receituário ficava mais marginalizada, pois existia uma espécie de concordância tácita entre os homens, impedindo-a "[...] de circular no centro toda vez que trouxer uma marca que a inferiorize socialmente." (REIS, 1987, p. 41).

Com relação às mulheres negras ou mulatas, verifica-se que estas almejavam a proximidade com o núcleo, valendo-se muitas vezes das relações carnais que aconteciam com os seus senhores. Isso era comum, uma vez que o patriarca era o proprietário dos seus escravos, o que garantia a ele o direito de fazer o que bem lhe aprouvesse com seus "bens ou objetos". Com essa relação verticalizada, estas mulheres utilizavam seu corpo como moeda de ascensão social e como uma forma de aceitação de uma violência consentida, que há muito acontecia na relação senhor-escravo.

MULHER ESPOSÁVEL E MULHER COMÍVEL

Affonso Romano de Sant'Anna (1985), principalmente no capítulo "A mulher de cor e o canibalismo erótico na sociedade escravocrata", do livro *O canibalismo amoroso,* retrata alguns conceitos importantes sobre a representação da mulher na literatura antes e após o Romantismo brasileiro. Segundo o autor, a mulher retratada na literatura passa pela conversão do espaço da visualidade para a oralidade, "oralidade aqui, como um impulso de incorporação do objeto do desejo." (SANT'ANNA, 1985, p. 18), permitindo subsequentemente ao leitor a interpretação de uma espécie de jogo que se efetua entre a *mulher esposável* (branca) e a *mulher comível* (negras, índias e mestiças).

Como já mencionado anteriormente, na ordem escravocrata brasileira, quem detinha o poder eram os senhores proprietários de terras, que viviam nas casas-grandes e promoviam uma relação de desigualdade social, de poder, de sedução e violência sobre o gênero feminino. Porém, com a mulher branca normalmente havia uma sedução "branca", ou seja, idealizada e menos evidente, e com a mulher de cor havia uma sedução "vermelha", assinalada pela "agressão física" (SANT'ANNA, 1985, p. 27). Cumpre explicitar que a mulher negra, mulata, mestiça ou índia, nessa ordem masculina, era apenas vista sob a ótica de mero quitute sexual.

Contudo, pode-se ressaltar que "[...] esse desejo oral pela mulher de cor é resultado da relação social e uma expressão de poder." (SANT'ANNA, 1985, p. 24).

No passado brasileiro, muito mais do que outras mulheres, a mulata – ocupando etnicamente o espaço negro e o espaço branco – era vista como um ser inferiorizado, circunscrita ao "espaço do pecado consentido" (SANT'ANNA, 1985, p.27). Por isso, era vítima de uma agressividade canibalesca e violenta por parte de seu senhor, que desde a adolescência exercia controle e dominava sexualmente suas "presas", como animais que lhe pertenciam e com os quais satisfazia sua lubricidade, já que a mulher branca quase sempre estava representada e relacionada à "virgem assexuada" e, depois de casada, à mãe que geraria os descendentes da família oficial.

Com uma ótica fundada na perversidade sexual, sobretudo contra a mulher de cor, Sant'Anna (1985) leva o leitor a entender também a diferenciação entre a *mulher esposável* e a *mulher comível*. A primeira remete à mulher branca, com uma boa educação, de condições econômicas favoráveis, silenciada e subordinada, com ar humilde, que dará um *status* social ao seu esposo e servirá primordialmente para a procriação. Este modelo de mulher, nas palavras de Lúcia Castelo Branco e Ruth Silviano Brandão (1989), é escolhido pelo homem de acordo com as ideologias arraigadas na sociedade da época, que apontava para a esposa exemplar e ideal, sendo que uma das expectativas principais é de que ela mantivesse o equilíbrio doméstico.

Do outro lado, há a *mulher comível*, configuração de um ser inferiorizado, sem direito à educação, vivendo a condição aviltante de cativa, circunscrita ao espaço do sexo com ou sem seu consentimento, que é devorada sexualmente pelo seu senhor.

> Enfim, como figura não apenas para ser *pintada*, mas *sentida*, como criatura não para ser *esposável*, mas para ser *comida*, a mulata é o lugar recorrente do desejo imaginário escravocrata. Ela é o espaço mestiço onde a ideologia, também mestiça, exercita ambiguamente o jogo da sedução e da dominação erótica e econômica. (SANT'ANNA, 1985, p. 31, grifos do autor).

Estigmatizada e aviltada, muitas vezes a mulata fez do seu corpo um meio de ascensão social. Tida no imaginário das pessoas como sedutora, essa mulher utilizava seu corpo para seduzir seu senhor ou feitor, de modo a obter certos privilégios, sobrepondo-se aos que se encontravam na mesma situação que ela. Porém, tratava-se de uma prerrogativa que envolvia mais riscos do que vantagens, visto que, ao fazer isso, ela acabava se tornando mais sujeita ainda à dominação e à violência masculina. Ademais, essa relação entre senhor e escrava criava uma falsa ideia, pois levava o homem a "[...] justificar-se perante si mesmo, convencendo-se de que a escravidão, afinal, não [era] tão má" (SANT'ANNA, 1985, p. 35), visto que ele acredita que a mulher encontra prazer nessas trocas eróticas, ou ainda, que se sente privilegiada por ter sido uma "escolha" do seu senhor.

Entretanto, ainda que o poder masculino fosse praticamente inquestionável à época, o intercurso, por exemplo, entre um senhor casado e uma escrava nem sempre ocorria na mais absoluta tranquilidade. Muitas relações entre senhor e escrava geravam conflitos. Não podendo interpelar o cônjuge, algumas senhoras voltavam-se furiosamente contra as negras e mulatas que haviam seduzido os maridos. Esses conflitos eram gerados pelo "[...] ciúme do marido. O rancor sexual. A rivalidade de mulher com mulher. (FREYRE, 2013, p. 421). Isso causou às negras sofrimentos e castigos terríveis, muitas vezes levados a cabo até a morte. Portanto, com base nas considerações até aqui apontadas, sobre o tratamento dado às mulheres, brancas ou de outras etnias, pode ser assinalado que:

> Se da mulher branca se exigia uma série de "atributos femininos", que assim definidos serviam para circunscrevê-la no espaço do ócio e não do negócio, no que se refere à mulher de cor a situação se repete com agravantes. Além de mulher, ela é preta. Quer dizer: escrava, subordinada duas vezes. (SANT'ANNA, 1985, p. 42).

MULHERES MARGINALIZADAS

ISALTINA

Isaltina Sales Cota está presente nos romances *Lucas Procópio, Um cavalheiro de antigamente* e *Ópera dos mortos*, embora neste último

ela apareça de forma esporádica. Segundo consta nas narrativas, esta personagem era a filha caçula de Cristino de Almeida Sales, um político muito prestigiado de meados do século XIX, deputado à Constituinte do Império no Rio de Janeiro.

> Isaltina teve educação esmerada, foi criada na Corte, ia com o pai, o barão das Datas, ao paço de São Cristóvão no dia do beija-mão do imperador, frequentava os melhores salões do Rio de Janeiro, as temporadas líricas e teatrais, onde brilhava não só pelos ricos vestidos e jóias mas por sua grande beleza; apesar de que ainda muito menina, aparentava ser moça feita. (DOURADO, 2001, p. 10).

Isaltina, desde cedo, recebeu uma educação que era privilégio de poucas mulheres na época, o que resultou na paixão pela literatura, virando apreciadora dos romances e folhetins em voga no período. Além disso, logo criou gosto por outras coisas da "esfera" feminina, como os versos, a dança e a música. Enquanto vivia na Corte a personagem teve suas primeiras "experiências amorosas":

> Tinha doze anos, mas já a buscavam olhos mais persistentes e sanhudos. Ela era uma menina muito bonita, e quando via que os olhares masculinos eram mesmo para ela, se sentia tão perturbada que não conseguia parar neles os seus olhos por muito tempo, punha-os no chão, corava a ponto da avó notar. (DOURADO, 1985, p. 90)

Mesmo sendo muito bem letrada e vivendo em uma cidade desenvolvida, se comparada às cidades interioranas, a personagem carregava o "recato" que cabia às mulheres da época. Suas primeiras paixões foram breves, mais idealizadas do que realmente realizadas. Porém, ao contrário do que se imagina, seu pai:

> O barão, homem de rigor antigo, apesar dos planos de casar as filhas em famílias ricas capazes de ajudá-lo financeiramente, no capítulo erótico caseiro não era tão liberal como na política. Não as deixava namorar sozinhas, sempre havia um irmão ou alguém de confiança a acompanhá-las nas festas e passeios. [...] E seja dito em seu louvor, era dos mais liberais patriarcas da cidade. (DOURADO, 1985, p. 95).

Mesmo dando certa liberdade às filhas, pela sua formação e pelo posto que ocupava, o barão conservava o caráter patriarcal que o formou e que formou toda a sociedade do período. Ademais, via o casamento como algo fundamental para as mulheres que devia acontecer cedo. Esse modo de pensar evidenciava seu interesse financeiro com o matrimônio das filhas, pois, depois que abandonou a política e foi viver em Diamantina, suas finanças decaíram significativamente.

Foi nesse período que apareceu em Diamantina um homem que aparentava ter muito dinheiro, "não era bonito, pelo contrário, tinha o cenho carregado, as sobrancelhas grossas, o nariz grande, meio grisalho." (DOURADO, 1985, p. 97). O barão das Datas logo buscou "arranjá-lo" para a filha. Contudo, Isaltina odiou aquela figura, com porte totalmente ao contrário do caráter romântico que ela almejava encontrar: "Um desconforto, uma náusea só de pensar aquele homem cortejando-a. Muito mais velho do que ela, não se enxergava? Uma tristeza a gente estar sujeita a essas coisas. A posição da mulher, sempre pior que a do homem." (DOURADO, 1985, p. 97-98).

Nestas observações, ela demonstra que o gênero feminino tinha consciência, normalmente, das desigualdades que o acometiam e o caráter de inferioridade atribuído à mulher em relação ao homem. Além disso, já há certo questionamento aos padrões comportamentais enraizados na sociedade.

Entretanto, a ordem masculina não se detinha perante a ótica diferenciada manifestada pela mulher. Não demorou muito para o forasteiro, Lucas Procópio, frequentar a casa do barão e pedir a filha em casamento. Isaltina mostrou-se muito relutante em aceitar, porém, para não desgostar o pai, acabou cedendo, imaginando que talvez conseguisse mudar a rudeza do futuro marido: "Ela ia ter muito trabalho com ele. Já se decidira a aceitá-lo (não havia outro jeito), o melhor era transformar a obrigação em gosto, melhorá-lo." (DOURADO, 1985, p. 101).

Ao se analisar os propósitos de Lucas Procópio, pode-se afirmar que este veio para Diamantina com a única intenção de encontrar uma mulher "decente", que servisse para o casamento. Ele já tinha idade suficiente para isso, precisava garantir herdeiros para suas posses e uma

esposa respeitável lhe daria um *status* melhor, deixando-o mais bem visto perante a sociedade.

> Lucas Procópio não procurou especialmente Isaltina, para ele qualquer uma servia, desde que fosse pessoa de classe alta. A donzela sendo de casta, melhor ainda; ele queria era ser bem aceito pela sociedade de Duas Pontes, que não o via com bons olhos desde quando ele chegou no município. (DOURADO, 2001, p. 9).

Dessa forma, quando conheceu Isaltina, logo quis concretizar o matrimônio, pois ela representaria a típica *mulher esposável*, retomando a definição dada por Sant'Anna (1985). Assim, quando trouxesse a esposa para Duas Pontes, ou, de acordo com o modo de pensar de Lucas Procópio, seu novo "objeto" decorativo, ele se tornaria um patriarca invejado, porque naquela cidade não haviam mulheres de semelhante casta.

Após Isaltina aceitar o pedido de casamento, que deveria acontecer, a pedido do coronel, o mais rápido possível, chegaram aos ouvidos da noiva histórias vividas pelo futuro esposo, de que ele se relacionava com negras, mulatas e prostitutas, que vivia bêbado, causando vexame na rua, sem preocupação nenhuma do que os outros (inclusive Isaltina) iriam pensar a respeito disso. Face a essa situação vexatória, Isaltina não mais aceita o pedido de casamento, sentindo-se totalmente humilhada pelas ações do noivo e pelo descaso que este demonstrou quando ela o interpelou indagando se fora verdade o que ouviu. Esta atitude do coronel comprova que ele concebe suas ações imorais como naturais pela posição que ocupa, como homem e patriarca, pertencente ao topo hierárquico da sociedade nesta época.

Posteriormente ao rompimento do casal, Isaltina foi obrigada pelo pai a reatar o relacionamento. Esta atitude endossava a consciência masculina de que uma filha "permanecer solteira, além de pouco atraente e financeiramente inviável na maioria das vezes, implicava um desprestígio para a mulher." (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 83). A relutância da filha levou Cristino Sales até mesmo a apontar uma arma para Isaltina no auge de sua demonstração de poder patriarcal, pois "a razão está do lado masculino, como aí está também o poder da palavra instauradora

de toda uma ordem hierarquizada." (CASTELO BRANCO; BRANDÃO, 1989, p. 61). Na arguta observação da personagem, "como uma escrava o pai a tinha vendido" (DOURADO, 1985, p. 102).

Esta ação realizada pela figura paterna era comum, pois este era o protetor do lar, que ditava as "leis" a serem seguidas, sem contestação, aos demais membros da família, já que "até então, esposas e filhos se achavam quase no mesmo nível dos escravos." (FREYRE, 2013, p. 509). Todavia, Isaltina não ficou magoada com a ação do pai, continuou a amá-lo da mesma maneira, o que demonstra "[...] que da palavra cassada, as personagens femininas têm a vida cassada, de tal forma elas interiorizam uma linguagem que não é a sua própria, mas uma linguagem autoritária que as reduz inconscientemente ao silêncio" (CASTELO BRANCO; BRANDÃO, 1989, p. 53-54).

Após a festa de casamento, "naquela mesma noite Isaltina iniciaria a sua longa infelicidade, o seu caminho de pedras." (DOURADO, 1985, p. 104). O primeiro ato de violência física e moral do marido contra a esposa foi na noite de núpcias do casal, pois a personagem, dentro da sua grande ingenuidade como mulher, nada sabia sobre sexo:

> O coronel lhe desabotoava o vestido, mas na aflição e desajeitadamente, em desespero, lhe rasgava as vestes. Não, assim não! Tenho medo, não quero! dizia ela. Um carinho ao menos...
>
> Não completou a frase, violentamente ele lhe rasgou o vestido, o corpete. Ela procurava proteger a nudez, se debatia, ele não a soltava. Eu vou gritar, disse ela. Ele então segurou-a pelos ombros, jogou-a na cama. Não caiu sobre Isaltina como ela esperava. Foi se afastando e disse se esfregue, mulher de merda! Se vestiu apressadamente. Ao sair, bateu com força a porta. (DOURADO, 1985, p. 105).

A violência da figura do *pater familias* vai se repetir por muito tempo. Até mesmo os filhos do casal vão ser consumados nestes atos depravados do patriarca. Na maneira como o coronel trata a esposa, fica evidente que há muito tempo a mulher vem sendo vítima de uma sociedade que a subjuga a tudo em relação ao homem, que a rebaixa e a oprime como se fosse um objeto. Ademais, "o fundamento escolhido para

justificar a repressão da mulher era simples: o homem era superior, e portanto cabia a ele exercer a autoridade." (DEL PRIORE, 2011, p. 45-46).

Logo que chegou à cidade do esposo, a mulher causou admiração em todos que ali viviam: "Dava gosto ver dona Isaltina, finura assim a gente nunca tinha visto antes na cidade." (DOURADO, 2001, p. 9). Contudo, vão viver na área rural e a personagem logo se vê desgostosa com a pacata vida na fazenda, "não tinha quase nada a fazer no casarão enorme. Para não cair no tédio pecaminoso, na vida ociosa, resolveu dirigir a alimentação da escravaria do eito, se interessar pela direção da casa." (DOURADO, 1985, p. 110). Nesse sentido, verifica-se, como sucede à Isaltina, as mulheres de então não participavam de nenhuma esfera social, a não ser a privada, familiar, com as ocupações acima descritas. Entretanto, como uma figura de casta que vive na casa-grande, pertencente, de certa forma, ao *núcleo*, conforme observa Reis (1987), a filha do barão de Datas desfrutava de uma vida tranquila, cheia de luxos e regalias que a posição social lhe permite usufruir, e que a punha longe do trabalho árduo, pois este era exercido pelos escravos.

Isaltina, quando engravida do primeiro filho, torna-se mais ociosa ainda, pois o marido a proíbe de qualquer esforço físico, temendo que ela viesse a abortar e, assim, acabar com o sonho do patriarca de ter um herdeiro. No entanto, ao contrário do que o patriarca imaginava e queria, o primeiro filho do casal foi uma menina, o que o fez sentir antipatia pela esposa e pela filha. Depois deste fato, o casal se distancia quase completamente. Entretanto, num de seus arroubos de violência sexual, Lucas Procópio, valendo-se do consentimento social dado aos homens, engravida novamente a esposa. O coronel torna-se "temeroso e preocupado com o futuro nascimento de um herdeiro para continuar sua linhagem, no qual incutiria toda a sua primitiva nação de homem, ele passou a ter maior cuidado com ela, não mais a assaltava na escuridão do quarto." (DOURADO, 1985, p. 130). Aliás, após o nascimento do filho, João Capistrano Honório Cota, o temido patriarca preocupou-se inteiramente com a educação do filho, "queria para ele uma natureza dura e forte como a dele." (DOURADO, 1985, p. 152).

Após estes acontecimentos, Isaltina adoece devido, principalmente, à solidão em que se encontrava, sem motivo aparente para viver e

pelo desgaste emocional que as atitudes violentas e depravadas do marido lhe causavam. Ele bebia demais, praticava inúmeras maldades com ela, com os seus escravos e ainda, desfrutava sexualmente, de forma desinibida, de suas escravas e mulatas. Estas atitudes revelam:

> [...] o quanto a sociedade aqui abarcada é repressora e autoritária, hierárquica. Privilegia a alma e o homem, e sufoca o corpo e a mulher. Só ao homem é facultado o trânsito entre os dois pólos, entre a castidade e o gozo. Por isso, a sociedade é masculina." (REIS, 1987, p. 40)

Com o padecimento de Isaltina, quem começa a frequentar a casa-grande é o padre Agostinho, haja vista que era regra consensual que o religioso, no âmbito da sociedade da época, tivesse permissão moral para frequentar o recinto privado da família, do qual a mulher dificilmente saía. Mas, mais que isso, sua presença era permitida porque era necessário que a mulher branca fosse um exemplo de castidade e religiosidade.

Esta aproximação com uma pessoa culta, distinta, amante de literatura e música, fez Isaltina recuperar a vitalidade, voltar a tocar piano e "[...] cumprir os seus deveres religiosos com assiduidade e devoção." (DOURADO, 1985, p. 131). Dessa maneira, a partir de uma amizade pura e elevada, surgiu um relacionamento amoroso entre os dois, seres frágeis e expostos a todo tipo de violência que a figura patriarcal de Lucas Procópio poderia exercer, caso descobrisse a traição, "[...] porque a própria lei permitia que achando o homem casado sua mulher em adultério, licitamente poderá matar assim a esposa como o adúltero." (DEL PRIORE, 2011, p. 59)

É óbvio que o relacionamento não durou muito tempo e aconteceu de forma praticamente idealizada, sem prova evidente de concretização carnal entre o casal. Aos olhos de Isaltina, fora um amor dentro da moldura romântica, longe da perversidade e da indiferença que a personagem estava acostumada no convívio com o cruel marido. Todavia, o coronel descobriu o relacionamento e, junto com quatro capangas, deu uma surra covarde e humilhante no padre, que, sem reação e em frangalhos, abandonou a cidade no dia seguinte. Depois, foi a vez da esposa, que foi açoitada, como uma escrava, diante dos filhos:

> A mais recuada e brumosa visão que João Capistrano tinha de sua infância (ele fez de tudo para esquecê-la e até certo ponto conseguiu) era a de uma figura grande forte e espadaúdo, de sobrancelhas grossas espetadas feito taturana, a barba comprida, as botas sujas de barro, vibrando um chicote no ar, descendo-o sobre sua mãe. Esse homem era seu pai, Lucas Procópio Honório Cota. (DOURADO, 2001, p. 7).

Depois deste acontecimento, Isaltina, totalmente humilhada e subjugada ao marido e à sociedade, que a via com olhos pecaminosos, pelos boatos que se seguiram, se fechou para o mundo. Como um a *mulher esposável* manteve-se firme e dedicada apenas à educação dos filhos.

ADÉLIA

Adélia é uma personagem que aparece esporadicamente nas obras *Lucas Procópio* e *Um cavalheiro de antigamente*. A respeito dela só existe conhecimento de seu relacionamento com Lucas Procópio, não se sabe seu sobrenome, sua origem, cultura, não há acesso à sua consciência e nenhuma parte do enredo é narrada sobre o seu ponto de vista. Ela é apresentada como uma escrava alforriada do poderoso coronel Lucas Procópio, com quem ele mantém um relacionamento, baseado, fundamentalmente, na concretização carnal, que já ocorria antes mesmo de casar-se com Isaltina.

A primeira vez que ela aparece na obra *Lucas Procópio* é quando a noiva Isaltina questiona o futuro marido sobre a veracidade das "conversas" que ela havia ouvido a respeito das relações que ele tinha com outras mulheres. O patriarca responde sem contestação e de forma desinibida: "É Adélia, comprei e alforriei, disse ele secamente, [...] É o meu feitio, disse ele." (DOURADO, 1985, p. 102-103). Por conseguinte, a mulata é considerada a causa da primeira intriga do casal.

Supõe-se que o coronel comprou a escrava ainda quando visitava Diamantina, pois logo após a chegada do casal a Duas Pontes, ele afirma que instalou Adélia na cidade, longe da esposa. Porém, no início do casamento, quando aparentemente encontrava-se feliz ao lado da esposa,

que possuía muitos dotes em relação à negra, o poderoso coronel perdeu o interesse pela amante. (DOURADO, 1985, p. 112).

No entanto, após a primeira decepção com a mulher, o coronel "foi a Duas Pontes mas não ficou na casa de nenhum amigo, bateu foi na casa de Adélia, onde permaneceu quatro dias trancado com ela." (DOURADO, 1985, p. 114). Contribuindo para a compreensão dessa passagem, Sant'Anna afirma que "a senzala e o corpo escravo, enfim, vão ser a válvula de escape das tensões acumuladas na casa-grande." (1985, p. 52). Este tipo de relacionamento era recorrente, pois era com as cativas que os homens iniciavam suas práticas amorosas, incentivados pela família e, principalmente pelo pai e patriarca, pois era necessário que o homem branco mostrasse sua virilidade desde cedo, o que era motivo de orgulho.

> Em outros vícios escorregava a meninice dos filhos do senhor de engenho; nos quais, [...] antecipou-se sempre a atividade sexual, através de práticas sadistas e bestiais. As primeiras vítimas eram moleques e animais domésticos; mais tarde é que vinha o grande atoleiro de carne: a negra ou mulata. Nele é que se perdeu, como em areia gulosa, muita adolescência insaciável. [...] os pais, dominados pelo interesse econômico de senhores de escravos, viram sempre com olhos indulgentes e até simpáticos à antecipação dos filhos nas funções genéticas [...]. (FREYRE, 2013, p. 455).

Além disso, os filhos dos senhores de engenho cresceram presenciando cenas de violência erótica, praticadas, normalmente, pelo próprio pai.

> Sublinhemos, aqui, a relação entre o erótico e o econômico [...]. O senhor usa o corpo do escravo não apenas como produtor de trabalho e reprodutor de mão-de-obra, mas como produtor de prazer. É um objeto altamente rentável no plano erótico e econômico. (SANT'ANNA, 1985, p. 50).

Além disso, as negras diferiam significativamente da *mulher esposável*, que devia ter sua virgindade e pudor conservados. Assim, o que se esperava dos casais brancos era "moderação, freio dos sentidos, controle

da carne, [...] pois o ato sexual não se destinava ao prazer, mas à procriação dos filhos." (DEL PRIORE, 2011, p. 52). Isso explica a liberdade que os coronéis tinham com as mulheres de etnias inferiorizadas, pois com estas poderiam satisfazer todos os anseios sexuais que não concretizavam dentro da casa-grande, com suas esposas.

Dessa forma, Adélia é representada como o objeto erótico do senhor, do qual ele se serve quando e quanto melhor lhe aprouver. Em nenhum momento é demonstrado qualquer sentimento afetuoso do patriarca pela mulata, ao contrário do que acontece com Isaltina. Assim, é possível considerá-la como uma representação da *mulher comível*, de que fala Sant'Anna (1985). Afinal, segundo a voz do amante, Adélia, "[...] não possuía nenhum sutileza ou elaboração amorosa, mas lhe dava tudo o que pedia a sua natureza bruta de homem. Era uma mulata quente, fogosa e arteira como poucas" (DOURADO, 1985, p. 114-115). Nesse sentido, ela acaba diferindo significativamente da idealizada e intocável mulher branca.

Por meio desse caráter sedutor atribuído à personagem, pode-se afirmar que ela conseguiu muitos privilégios em relação aos que se encontravam na mesma situação dela quando escrava. O primeiro privilégio foi a "liberdade" por conta da alforria. Depois disso, ganhou uma casa na cidade e era sustentada pelo amante, ganhando deste muitos presentes. As prerrogativas das quais gozava Adélia corroboram o comentário de Sant'Anna a respeito desse tipo de relacionamento marcadamente sexual:

> Enquanto mulher de cor, tendo uma dupla natureza, pode movimentar-se socialmente desde que mantenha sua duplicidade de caráter. Enquanto for faceira e brejeira conseguirá, através da docilidade, transformar-se de escrava em rainha. (1985, p. 41, grifos do autor).

Enquanto mantém, por meio da sedução, em muitos casos, esse relacionamento com o seu senhor, ela conseguirá manter-se em uma situação favorável, já que, pela sua condição étnica, não poderia esperar qualquer condição melhor de sobrevivência. Como observado anteriormente, este papel de sedutora era geralmente atribuído à mulata ou à negra. A mulher de cor era contumazmente considerada culpada

pela sociedade e pela família patriarcal pelos desvios sexuais do senhor. Contudo, o responsável por estes atos impróprios era, na realidade, o patriarca. A mulher de cor era vítima desse sistema opressor, desde muito tempo, vivendo à mercê das condições desvantajosas que a sociedade lhe impunha.

Assim, não se pode culpar a mulher de uma etnia tida como inferior pelas relações que ela tinha com os senhores, pois ela era considerada como um capital. Para exemplificar, tomem-se alguns exemplos das violências praticadas pelo patriarca Lucas Procópio com seus escravos: "Isaltina [...] viu o marido esbravejando com uma meninota preta de seus quatorze anos. Ela devia ter feito qualquer coisa que não lhe agradara, ele lhe chegava o chicote nas canelas e gritava salta crioula, salta crioula." (DOURADO, 1985, p. 116) ou ainda, quando a esposa afirma que ele estivera com suas próprias escravas: "[...] estivera com mulher. Não era Adélia porém, não havia naquela mistura de perfume ativo e bodum. Agora só o cheiro ardido e nauseabundo de preto. Certamente com uma de suas negras." (DOURADO, 1985, p. 117).

No caso de Adélia, utilizando seu corpo como objeto erótico e de ascensão social, ela conseguiu sua "liberdade", mas, mesmo sendo "livre", tinha obrigações e estava presa à figura do coronel enquanto este a desejasse. Se fosse "descartada", correria o risco de ser morta pelo próprio senhor, viver como prostituta ou na miséria reservada aos negros que saíam do âmbito da casa-grande. Ademais, para as mulheres de ascendência negra, "é forçoso reconhecer que os homens lhe abriram e concederam este espaço de brejeirice e de sedução, como modo ambíguo e ilusório de pensar que na sociedade escravocrata ela tinha liberdade." (SANT'ANNA, 1985, p. 42).

De certa forma, é possível assegurar que Adélia encontra-se próxima ao *núcleo*, e, consequentemente, está mais distante da *nebulosa*, local em que deveria circular, já que é de classe étnica e social considerada inferior. Ao se aproximar do centro do poder, ela conseguia desfrutar dos benefícios que esta aproximação lhe permite. No entanto, essa proximidade ao *núcleo* só se concretizava por meio do uso do próprio corpo. Portanto, "[...] a ausência de dotes econômicos e sociais é

compensada pelo dote físico. O corpo passa a ser moeda de ascensão social." (SANT'ANNA, 1986, p. 44).

Ao manter um relacionamento com uma pessoa de classe inferior, Lucas Procópio causava muitas discórdias no casamento. Isaltina em vários momentos demonstra sentimentos violentos em relação à mulher com quem seu marido mantém outra relação afetiva. A primeira vez que isto é apresentado aos leitores, estes são surpreendidos com o caráter ofensivo das considerações da personagem a respeito da mulata Adélia: "Entendendo a muda semáfora, ele disse está bem, estive com outra, quer saber o nome? Ela então falou, foi cortante, uma navalha afiada. Eu por acaso alguma vez procurei *saber o nome de algum dos animais*? [...]" (DOURADO, 1985, p. 116, grifos nossos).

Neste trecho evidencia-se o comportamento violento que as mulheres brancas tinham com relação às negras, amantes de seus maridos. Isaltina compara Adélia a um animal, o que comprova que as mulheres de cor não tinham valor nenhum dentro dessa sociedade marcadamente preconceituosa e discriminatória, em que era valorizado, sobretudo, quem fosse branco e tivesse poderes econômicos. Dito de outra maneira, mesmo que as mulheres em geral vivessem subjugadas à ordem masculina e patriarcal, havia nuances de valoração entre elas. Entretanto, uma das razões destes atos contra as escravas é a questão do silenciamento das mulheres brancas perante as inúmeras ações violentas e humilhantes dos seus maridos. Dir-se-ia uma válvula de escape para as senhoras de então.

Em outro momento na narrativa, Isaltina faz as seguintes considerações a respeito de Adélia e do seu relacionamento com o coronel:

> O que me humilhava era ele ter casa montada para a mulata. Ele acabou, não sei por que, dando um sumiço nela, certamente ela foi fazer vida noutra cidade. É incrível, eu devia ter ciúme era de mulher branca, igual a mim! Mas o que me torturava e me humilhava era a ostentação daquela mulata semostradeira. (DOURADO, 2001, p. 89).

Neste trecho percebe-se a indignação da personagem com o relacionamento extraconjugal do marido e com os privilégios que este

concedia à amante. Este pensamento era compartilhado por Isaltina e por praticamente toda a elite da sociedade escravocrata nesta época. Além disso, é visível que:

> O preconceito de cor e de raça irrompe, cruel, quando surge algum risco de concorrência na luta pelo dinheiro e pelo prestígio. O que era latente e difuso torna-se patente e localizado. [...] Ora, a diferença de cor é o sinal mais ostensivo e mais "natural" da desigualdade que reina entre os homens; e, na estrutura colonial-escravista, ela é um traço inerente à separação dos estratos e das funções sociais. (BOSI, 1992, p. 96).

No trecho da fala de Isaltina é possível verificar também que ela atribui um caráter sedutor à negra e a trata com total indiferença, justificando que o marido "deu um jeito", convencendo provavelmente Adélia a sair da cidade. Isso evidencia a inferioridade em que se encontravam as outras etnias perante os brancos, servindo aos interesses destes enquanto fossem "úteis". Depois disso, eram "jogadas fora" desinteressadamente e sem remorso, o que muito alegrava as esposas dos coronéis. Mais que isso, nesta passagem é perceptível que Adélia foi abandonada insensivelmente por Lucas Procópio e foi obrigada "a fazer vida em outra cidade", ou seja, provavelmente, prostituir-se, já que não havia maiores expectativas e esperanças de vida para as negras ou mulatas "livres".

Dessa forma, salienta-se que Adélia é uma representação autêntica da mulher de cor do Brasil com fortes marcas patriarcais, que passou por inúmeros sofrimentos oriundos de uma ideologia preconceituosa e discriminatória que a via, por ser mulher e negra, como um objeto mais subordinado ao seu senhor do que a mulher branca o é ou parece ser.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este texto buscou retratar contextos sociais importantes presentes na literatura que fundamentaram a formação do Brasil. Contudo, estes fatores, dentro dos aspectos até aqui mencionados, não foram positivos, pois demonstram comportamentos que contrastam e distanciam a relação entre o homem e outros grupos mais estigmatizados, especialmente,

a mulher. Portanto, a partir de algumas considerações e observações aqui efetuadas, foi possível elencar muitas peculiaridades do homem *versus* a mulher e, assim, revelar padrões preconceituosos que fundamentaram a relação destes, que, indiretamente, ainda conservam na contemporaneidade muitos de seus traços.

A ordem e/ou ideologia patriarcal foi um elemento que elevou significativamente a condição de poder do homem abastado social e economicamente e, consequentemente, abalou a condição da mulher. Sem voz, direitos e autonomia, essas mulheres tiveram suas vidas anuladas pela opressão da ordem patriarcal. Entretanto, há marcas visíveis de comportamentos determinados para a mulher de cada etnia.

Na análise aqui efetuada, a mulher branca, representada por Isaltina, era educada para servir a família, em especial ao marido, ao qual devia obediência acima de tudo. Este tipo de servidão feminina começava direcionada ao pai e, depois de casada, ao marido. Ambos os homens eram geralmente legítimos patriarcas, donos de terras, exercendo o poder sobre tudo e todos. No que concerne à mulher de cor, nas considerações feitas nesse texto, esta é representada por Adélia. De ascendência negra, diferentemente de Isaltina, esta não obtivera educação nenhuma, servindo apenas para figurar no espaço da depravação e da imoralidade, disponível aos anseios do seu senhor, que desfrutava do seu corpo de forma canibalesca. Nessa relação marcada pela luxúria, seu corpo representava o único meio de supostamente permitir-lhe a ascensão social. A despeito disso, o uso do corpo não lhe permite escapar à sua condição de escrava, pois seu corpo e sua etnia mantêm-na escravizada.

Enfim, evidencia-se que a mulher do Brasil de outrora esteve totalmente reservada aos mandos e desmandos do homem patriarcal. Sufocadas pelo poder masculino, a mulher branca e a de outras etnias desempenhavam muitas funções semelhantes na sociedade e passavam por muitos processos discriminatórios. No entanto, a análise de Isaltina e Adélia revela que há muitas discrepâncias na forma de tratamento dada a uma e à outra.

Da mulher branca, esperavam-se inúmeros comportamentos que a padronizam ao exemplo de uma mulher idealizada. Caso esta "usasse" os arquétipos que a moldavam, sua vida não era de todo mal. No que tange

à mulher de cor, esta, além de servir ao trabalho escravo, aos mandos e desmandos de seu "dono", pertencia a uma etnia inferiorizada, o que a deixava totalmente à margem da sociedade, não se encaixando em nenhuma posição favorável. Considerada carga viva, era alocada à força a ir a qualquer lugar aonde o seu senhor determinasse que fosse; como objeto, estava onde a sociedade a inseria social e moralmente.

REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CASTELO BRANCO, Lúcia; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita.* Rio de Janeiro: Casa-Maria Editoral, 1989.

COSTA, Emília Viotti da. *Da Monarquia à República:* momentos decisivos. 6. ed. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

DEL PRIORE, Mary (Org.); PINKSY, Carla Bassanezzi. (Coord. de textos). *História das mulheres no Brasil.* 10. ed. São Paulo: Contexto, 2011.

DOURADO, Autran. *Um cavalheiro de antigamente*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

_____. *Lucas Procópio*. Rio de Janeiro: Record, 1985.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 52. ed. São Paulo: Global, 2013.

REIS, Roberto. *A permanência do círculo*: hierarquia no romance brasileiro. Niterói: Universitária, 1987.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. *Tecendo por trás dos panos*: mulher brasileira nas relações familiares. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. *A mulher na sociedade de classes*: mito e realidade. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1979.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso:* o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

A ASCENSÃO SOCIAL EM *HELENA* [1]

Vanessa Fátima Moraes de Souza
Marcos Hidemi de Lima

ENTENDENDO O CASO

A obra *Helena*, escrita por Machado de Assis e publicada inicialmente em folhetins no ano de 1876, retrata uma sociedade com marcas patriarcais, deixando evidente o papel do homem e da mulher da época. O romance narra a história de Helena, uma jovem que, inicialmente, é vista como uma filha bastarda, mas que, em seguida, passa a viver com o irmão, Estácio, e com a tia, Dona Úrsula, pelo fato de ser reconhecida em testamento pelo pai, o Conselheiro Vale, que acabara de falecer.

Todavia, o enredo possui muitas reviravoltas. Estácio está prestes a se casar com Eugênia, porém, com a chegada da suposta irmã, acaba se apaixonando por esta. A reciprocidade sentimental acontece. Contudo, Helena não se deixa levar por esse amor, visto que haveria uma possível relação de incesto, bem como pelo fato de, provavelmente, haver na sua entrada na casa dos Vale certa suspeição de que ela busca a ascensão social em razão de omitir algumas informações sobre sua verdadeira filiação.

O fim da história possui muitas revelações. Em uma manhã, Estácio vê a meia-irmã saindo de uma casa com uma bandeira azul. Ele a segue até o local e descobre toda a verdade: Helena não era filha legítima do

1 Artigo publicado originalmente com o título "A ascensão social através do casamento e da herança em uma sociedade com marcas patriarcais: uma análise da obra *Helena* de Machado de Assis" em *Macabéa-Revista Eletrônica do Netlli* (URCA), Crato-CE, v. 6, n. 1, p. 82-102, jan./jul. 2017.

conselheiro. Decidido a deixar as coisas como estão, Estácio vê-se surpreendido com o adoecimento e a morte de Helena.

Dessa forma, após a leitura da obra e tendo em vista os acontecimentos e características apresentados no enredo, será analisado, neste capítulo, o papel da mulher, representado, sobretudo, por Helena e Eugênia, bem como se observarão como as marcas patriarcais são representadas no romance e como ocorre a ascensão social em sociedades regidas pelo sistema patriarcal.

Para a realização desse objetivo, o capítulo será fundamentado de acordo com as teorizações de Roberto Reis (1987) e Gilberto Freyre (1936), cujas obras abordam questões relativas à sociedade patriarcal. Além disso, as considerações doravante efetuadas também vão se apoiar em Roberto DaMatta (1997), que efetua discussões sobre as diferenças espaciais da "casa" e da "rua" dentro da sociedade, bem como as considerações, no âmbito histórico, de Mary Del Priore (2014) e Maria Ângela D'Incao (2013), que relatam a história da mulher brasileira no decorrer dos tempos e analisam seu papel na história.

Essa fundamentação baseada nos autores acima será aplicada na análise, não dispensando, quando necessário, que haja o apoio de outros estudiosos, para efetuar-se a observação de como Helena e Eugênia são representadas em uma sociedade na qual ainda vigoram certos traços – alguns mais tênues, outros mais bem delineados – da ordem patriarcal.

AS MARCAS DA ORDEM PATRIARCAL EM *HELENA*

As marcas da ordem patriarcal podem ser vistas em muitas obras literárias produzidas por escritores brasileiros. Nesse sentido, não poderia escapar à fina análise de Machado de Assis. Após realizar a leitura de *Helena*, pode-se notar que a sociedade em que os personagens estão inseridos possui diversos desses vestígios que caracterizam uma forma de poder fundada em preceitos patriarcalistas.

Para dar início ao assunto, convém definir o termo patriarcalismo na esfera brasileira. Como o próprio nome diz, essa definição é o nome dado a um sistema em que a figura do patriarca apresenta-se como uma

figura de autoridade, de chefe, comandando não só a mulher e os filhos, mas também a família e escravos que o rodeiam. Além disso, o patriarca possui influência social e econômica na sociedade. Dentro dessa conceituação, a afirmativa de D'Incao confirma que "o chefe da casa, o novo patriarca, o patriarca burguês, investido de doçura e compreensão, determina todas as coisas que devem acontecer." (2013, p.239).

Reis (1987, p. 26), ao definir o patriarcalismo, ressalta que a partir do senhor de engenho ou fazendeiro, considerado o patriarca, definiam-se as posições dos outros sujeitos que não pertenciam à casa-grande. Com o passar dos anos, tais famílias começam a ocupar as cidades, e os valores do patriarcado foram transferidos para tal local, ressalvando que "Mudam as figuras, mas persiste a estrutura" (REIS,1987, p. 45). Assim, do mesmo modo que ocorria na casa-grande, na cidade, o patriarca continua a comandar a família e os empregados. Reis (1987) afirma que mesmo os filhos eram subordinados ao pai, que exercia o papel de todo-poderoso e, partindo deste, como ponto de referência, se definia a função de cada membro da família.

Assim, já no início do romance ora analisado, nota-se a presença do patriarca, o conselheiro Vale, que, mesmo após a morte, é ainda capaz de dar ordens à família, ou seja, após morrer, sua família ainda continua sob sua influência e poder. Na narrativa, isso ocorre quando os familiares constatam que no seu testamento o conselheiro Vale reconhecia Helena – filha tida fora do casamento – como legítima, bem como ordena que ela seja recebida na casa em que vivem Estácio e a tia, D. Úrsula:

> Uma disposição havia, porém, verdadeiramente importante. O conselheiro declarava reconhecer uma filha natural, de nome Helena, havida com D. Ângela da Soledade. Esta menina estava sendo educada em um colégio de Botafogo. Era declarada herdeira da parte que lhe tocasse de seus bens, e devia ir viver com a família, a quem o conselheiro instantemente pedia que a tratasse com desvelo e carinho, como se de seu matrimônio fosse. (ASSIS, 2015, p. 56)

Dona Úrsula, que era uma espécie de agregada da família, possuía mais de cinquenta anos e era solteira, e, por isso, vivia na casa do irmão dirigindo-a desde que sua cunhada falecera, contudo não compreendia

o desejo do falecido irmão e relutava em aceitar a suposta sobrinha, devido à dignidade da família perante a sociedade. Há que se observar que essa família, hipocritamente, procurava falsear a dura realidade de um relacionamento extraconjugal do conselheiro Vale: "Recebê-la, porém, no seio da família e de seus castos afetos, legitimá-la aos olhos da sociedade, como ela estava aos da lei, não o entendia D. Úrsula, nem lhe parecia que alguém pudesse entendê-lo." (ASSIS, 2015, p. 57)

Estácio, apesar do estranhamento inicial com a ideia de seu pai ter uma filha fora do casamento, acaba aceitando a moça na família, visto que essa era a ordem do patriarca:

> A impressão de Estácio foi muito outra. Ele percebera a má vontade com que a tia recebera a notícia do reconhecimento de Helena, e não podia negar a si mesmo que semelhante fato criava para a família uma nova situação. Contudo, qualquer que ela fosse, uma vez que seu pai assim o ordenava, levado por sentimentos de equidade ou impulsos da natureza, ele a aceitava tal qual, sem pesar nem reserva. (ASSIS, 2015, p.57)

Do mesmo modo, D. Úrsula – obediente a uma ordem masculina que se mostra incontestável mesmo não mais pertencendo ao mundo dos vivos – acaba acatando as ordens e aceitando a situação: "— Bem sei que não há já agora outro remédio mais que aceitar essa menina e obedecer às determinações solenes de meu irmão, disse D. Úrsula, quando Estácio acabou de falar. Mas só isso; dividir com ela os meus afetos não sei que possa nem deva fazer" (ASSIS, 2015, p.61).

Nesses trechos fica claro que, mesmo morto, o patriarca exercia domínio sobre as pessoas que o rodeavam. Tanto o filho quanto a irmã acabam por aceitar a determinação, mesmo sabendo que o Conselheiro Vale não estaria ali presente para verificar se esta se realizaria.

Outra teoria que auxilia o entendimento da sociedade patriarcal foi elaborada por Reis (1987). Nela ele faz uma divisão social em dois grupos, chamando-os de núcleo e nebulosa: "No centro ou núcleo está a figura do senhor e patriarca, junto com os que habitam a casa-grande. Na nebulosa ou periferia, a bem dizer, todos os restantes" (REIS, 1987, p. 32).

Vale lembrar que a sociedade, para Reis (1987), era organizada em círculos sociais, os quais estavam orientados para o centro. Dessa forma, quanto mais perto do centro o indivíduo estivesse, maior era sua posição social. Do mesmo modo, quanto mais distante do círculo, maiores as chances de ser confundido com um trabalhador servil e, assim, ser inferiorizado na sociedade. Por conseguinte, os personagens que pertenciam ao núcleo exerciam domínio sobre os que estavam na nebulosa, ou seja, a ordem social era extremamente hierarquizada.

Reis ressalta ainda que:

> A mulher, se quisermos nos circunscrever à casa-grande, não havendo outro estigma que a leve a ficar na nebulosa (isto é: se ela não for índia ou negra, por exemplo), fazendo parte da classe senhorial, está sujeita à mesma hierarquia com relação ao homem. (1987, p.32).

Visto sob essa perspectiva, pode-se notar que mesmo que a mulher pertencesse à casa-grande ou à classe burguesa da cidade, ela devia ser submissa ao homem. Primeiramente, submissão ao pai. Depois, ao casar, tornava-se submissa ao marido e com uma singularidade: mesmo transformada em parte no núcleo por força do matrimônio, sua real classificação seria dentro da nebulosa.

Tendo em vista o que foi apresentado, pode-se dizer que, inicialmente, o Conselheiro Vale era quem estava posicionado no núcleo, visto que ele representava a figura do dominador, do chefe de família. Dessa forma, os empregados e escravos, bem como seu filho e sua irmã, ficavam dentro da nebulosa.

Após a morte do conselheiro, Estácio passa para o núcleo, enquanto na nebulosa ficam os empregados, escravos, a tia e posteriormente, Helena, a nova integrante da casa.

Vale ressaltar que Dona Úrsula convivia com o irmão e o sobrinho por ter uma idade avançada e por ser solteira. Assim, por não ter passado pelo casamento, ela acaba tornando-se uma espécie de agregada da família, visto que perante a sociedade deveria viver acompanhada de uma figura masculina. Sendo assim, ela deveria ser obediente ao irmão, figura masculina representada pelo Conselheiro. E é esse o motivo que a leva

a aceitar a chegada da nova sobrinha, apesar de esta estar adentrando o seu espaço. Fica visível que a irmã do Conselheiro, apesar de estar próxima ao núcleo, na verdade, pertencia à nebulosa e, por isso, devia ser obediente ao irmão, mesmo após ele morrer.

Helena, por sua vez, aproxima-se do núcleo, contudo, sua origem pobre somada ao fato de ser mulher faz que ela seja classificada como parte da nebulosa e, assim como D. Úrsula, deva obediência ao patriarca.

É importante notar que, no momento em que Estácio passa a fazer parte do núcleo, ele passa a ser a representação do novo patriarca na família Vale. Isso ocorre porque, nas sociedades com bases patriarcais, após a morte do pai, comumente o legado patriarcal passa para o filho. Dessa forma, observa-se na narrativa que coube a Estácio a função de assumir o papel de chefe da casa. Era ele quem comandava a família e era a ele que Helena devia obediência: "[...] cumpria-lhe velar pela sorte de Helena, como irmão e chefe de família, indagar de seus sentimentos, e ordenar o que fosse melhor" (ASSIS, 2015, p.109).

É possível perceber que o filho do conselheiro Vale cumpre coerentemente seu papel. A título de exemplo, é perceptível que as ordens de Estácio eram claras e diretas: "Deixemos conversas lúgubres, e voltemos para casa, interrompeu Estácio." (ASSIS, 2015, p.85), "— Não vá fazer tolices! disse ele em tom de branda repreensão [...]" (ASSIS, 2015, p.86), "- [...] Não faças imprudências, não saias a passeio enquanto eu estiver ausente" (ASSIS, 2015, p.133).

Também se pode notar na obra que Helena tentava ter domínio sobre si mesma, ou seja, buscava ser independente. Contudo, o irmão, como novo patriarca, comandava as situações: "Um dia, a insistência de Estácio teve tal caráter de autoridade, que pareceu constranger e molestar Helena. Ela replicou com um remoque; ele redarguiu com uma advertência áspera" (ASSIS, 2015, p.109).

Como se observa na citação acima, Estácio tornou-se o típico patriarca, a típica figura senhorial a quem todos se submetem. Comandava a vida da irmã, os momentos que ela podia ou não sair, com quem deveria relacionar-se etc. Nesse sentido, pode-se dizer que, tomando por base a teorização de Reis, o conselheiro Vale, primeiramente, ocupava o núcleo enquanto os outros personagens estavam na nebulosa. Porém,

com a morte do chefe da família, Estácio passa a ocupar o núcleo, e o restante das pessoas continua na nebulosa, seja por serem escravos ou pelo simples fato de serem mulheres.

Olhando para outras personagens que fazem parte dessa narrativa, nota-se a presença de outro representante da ordem patriarcal: trata-se de Camargo, futuro sogro de Estácio. Assim como o Conselheiro Vale e Estácio, era Camargo quem comandava a família, composta por ele, a esposa, D. Tomásia, e a filha, Eugênia. Em certa passagem, quando Camargo retorna da casa de Estácio, encontra Eugênia tocando piano: "Eugênia tocava com habilidade; e Camargo gostava de a ouvir. Naquela ocasião, porém, disse ele, parecia pouco conveniente que a moça se entregasse a um gênero de recreio qualquer. Eugênia obedeceu, algum tanto de má vontade" (ASSIS, 2015, p.55).

Vale ressaltar que era o patriarca quem decidia o futuro da filha. Sendo assim, tendo Estácio o inicial desejo de casar com Eugênia, deveria pedir a moça em casamento ao pai: "Estácio escreveu no dia seguinte uma carta ao Dr. Camargo, pedindo-lhe a mão de Eugênia, carta seca e digna, como as circunstâncias a pediam" (ASSIS, 2015, p. 126). Com o aceite e principalmente com o desejo do pai, Eugênia torna-se noiva de Estácio.

Tendo em vista a teoria apresentada por Reis (1987) sobre núcleo e nebulosa, pode-se dizer que Camargo estava posicionado no núcleo, visto que era homem e branco. Além disso, por ser médico e estar sempre ligado à política, acabava obtendo ainda mais relevo social.

Enquanto isso, Eugênia e D. Tomásia, por serem mulheres e submissas às ordens do patriarca, estavam na nebulosa. Elas deveriam obedecer às ordens deste e seguir todos os preceitos impostos pela sociedade ainda fundada dentro dos padrões da ordem patriarcal.

Ao analisar ambas as famílias, pode-se concluir que o homem, sendo branco e tendo um maior status social, domina e comanda sua família, fazendo o devido papel de patriarca. É o que acontece tanto na família de Helena quanto na de Eugênia, em que o Conselheiro Vale, seguido de Estácio – herdeiro natural do poder que o pai exercera até morrer –, bem como Dr. Camargo, comandam as mulheres da casa e todas as

outras pessoas que estão em posição inferior a eles, sejam escravos ou empregados.

ESPAÇO DO HOMEM E DA MULHER

Uma das características da sociedade patriarcal que aparece retratada neste romance diz respeito ao espaço que cabe ao homem e ao espaço que cabe à mulher na sociedade. Pode-se dizer que o homem ocupa o espaço da rua, o do mundo exterior, para trabalhar e resolver seus negócios, enquanto a mulher ocupa o espaço da casa, considerado de âmbito privado, dentro do qual cuida de si e da família que ali vive.

Segundo Roberto DaMatta, "o espaço se confunde com a própria ordem social, de modo que, sem entender a sociedade com suas redes de relações sociais e valores, não se pode interpretar como o espaço é concebido" (1997, p. 28). Sendo assim, segundo o teórico, a casa e a rua não representam somente um espaço geográfico, mas também uma entidade moral, uma esfera de ação social, em que as ações do indivíduo se realizam seguindo os padrões determinados para tal espaço.

Logo, nota-se que em *Helena*, os indivíduos ocupavam determinados espaços conforme a ordem social. A função de Estácio, por ser homem, estava ligada às coisas que estavam fora do âmbito da casa, ou seja, ligadas à rua:

> Fazendo esta última reflexão, Estácio sacudiu do espírito o assunto e seguiu a examinar as novas obras da chácara, entre as quais figuravam vasto tanque. Já ali estavam os operários; ia começar o trabalho do dia. Estácio viu a obra feita e deu várias indicações novas. (ASSIS, 2015, p. 99)

Dessa forma, percebe-se que mesmo com a mudança da casa-grande para o espaço urbano, a mulher continuou, segundo Freyre (1936), a ser submissa ao homem e tendo que dedicar-se aos afazeres domésticos. No romance machadiano ora estudado, isso ocorre com as personagens femininas. Assim, percebe-se que primeiramente era Dona Úrsula quem cuidava da casa: "Subiram a escada, atravessaram a varanda e entraram

na sala de jantar, onde acharam Dona Úrsula dando as ordens daquele dia a dois escravos." (ASSIS, 2015, p.88)

Depois, com o adoecimento da tia, Helena ocupa-se dos deveres que cabia a dona Úrsula:

> O que completava a pessoa de Helena, e ainda mais lhe mereceu o respeito de todos, é que, no meio das ocupações e preocupações daqueles dias, não fez padecer um só instante a disciplina da casa. Ela regeu a família e serviu a doente, com igual desvelo e benefício. A ordem das coisas não foi alterada nem esquecida fora da alcova de D. Úrsula; tudo caminhou do mesmo modo que antes, como se nada extraordinário se houvesse dado. Helena sabia dividir a atenção sem a dispersar. (ASSIS, 2015, p.102)

Ao atentar-se ao espaço ocupado pela família de Camargo, é possível observar que a divisão de espaços dedicados a homens ou a mulheres também se torna perceptível, assim como ocorre na família de Helena.

Nota-se que Camargo cuida dos deveres que são realizados nos espaços externos à casa, isto é, ele é médico, e sua função é sair do âmbito da casa e percorrer os espaços externos para atender seus pacientes. Além disso, ele era muito ligado à política, assunto que à época pertencia somente aos homens, ainda que nem sempre tivessem domínio sobre tal matéria, ou se mostrasse omisso a uma clara postura política, conforme se depreende do trecho a seguir citado: "Era difícil saber se Camargo professava algumas opiniões políticas ou nutria sentimentos religiosos." (ASSIS, 2015, p. 54)

Em contrapartida, as mulheres da casa, representadas por D. Tomásia e Eugênia, cuidam do lar e dedicam-se aos afazeres internos, isto é, tendem a ficar mais reclusas, tendo pouco contato com a rua: "Quando Camargo chegou a casa, no Rio Comprido, achou sua mulher, — D. Tomásia, — meio adormecida numa cadeira de balanço e Eugênia ao piano, executando um trecho de Bellini." (ASSIS, 2015, p. 55). É possível notar nesse trecho que, enquanto Camargo ocupava-se das coisas da rua, Eugênia e a mãe ficavam em casa, lendo, tocando piano, ou fazendo qualquer outra coisa que não tivesse relação com a rua.

Nota-se assim que os espaços em *Helena* estão subdivididos conforme o sexo e a função social da pessoa. Os homens ficavam com os deveres da rua, as mulheres, com os da casa.

Vale lembrar que para DaMatta (1997, p.15) o espaço definido como casa pode ser alterado, sendo representado tanto por um quarto como por um país, tudo dependerá do que está no oposto, no caso, o que se define como rua.

Além disso, não se pode misturar o espaço da rua com o espaço da casa e, para intermediar esses espaços, DaMatta traz a concepção de espaços arruados, ou seja, aqueles espaços que "fazem a ponte entre o interior e o exterior – como as janelas, as varandas, salas de visita, cozinhas, entradas de serviço, dependências de empregadas e quintais" (1997, p.52).

Por servirem de ligação entre o espaço da rua e o espaço da casa, os espaços arruados também podem ser vistos como o ambiente de transição, no qual a mulher poderia percorrer, desde que se mantenha visível aos olhos controladores da família e da sociedade.

Sendo assim, os espaços arruados tornam-se lugar de encontro, principalmente entre mulheres e homens. É o que ocorre com Eugênia no romance em questão, ao perceber a chegada do pretendente: "Mal o avistou de longe, desceu Eugênia à porta do jardim" (ASSIS, 2015, p.18).

Outros encontros podem ser notados no decorrer da história, como é o caso das visitas de Mendonça, velho amigo da família, que, ao frequentar a casa da família de Helena, não adentra espaços que não se classifiquem como espaços arruados, isto é, ele permanece na varanda, na sala de visitas, mas jamais adentra os cômodos mais íntimos da casa: "[...] as duas senhoras e Mendonça se achavam na varanda, acabado o jantar, bebendo as últimas gotas de café." (ASSIS, 2015, p. 135)

De modo análogo, Padre Melchior, apesar de sua posição, também permanecia em tais espaços: "Pela volta do meio-dia, chegou Melchior. Na sala de visitas achou D. Úrsula, que o espreitava de uma das janelas." (ASSIS, 2015, p. 188)

É interessante observar que, se os espaços arruados são locais de encontro de pessoas de sexos opostos, "o interior das casas, reservado às

mulheres, é um santuário que o estranho nunca penetra." (DAMATTA, 1997, p.48). Santuário maior ainda para a mulher era a alcova:

> As alcovas, espaço do segredo e da individualidade, forneciam toda a privacidade necessária para a explosão de sentimentos: lágrimas de dor ou ciúmes, saudades, declarações amorosas, cartinhas afetuosas e leitura de romances pouco recomendáveis. (D'INCAO, 2013, p.229)

Nota-se assim que a alcova passa a representar o espaço "casa" para a mulher e que o homem (salvo se gozar de grande intimidade), por sua vez, não podia adentrar nesse espaço. Observa-se que em *Helena,* mesmo no momento em que ela está enferma, "Estácio mal ousava entrar na alcova da doente." (ASSIS, 2015, p.137)

Por fim, outra concepção de espaço trazida por DaMatta (1997, p.46) é a de "outro mundo", ou seja, uma espécie de zona neutra, em que as coisas deste mundo são colocadas sob cuidado de algo superior, um espaço em que se renunciavam aos sofrimentos, dores e injustiças. Pode-se observar esse "outro mundo" muito presente na sociedade com marcas patriarcais, visto que os indivíduos obedeciam aos preceitos da igreja, aqui uma representação do outro mundo, e acreditavam existir uma força superior que regia por eles e os guiavam.

Quando não conseguiam resolver seus problemas e aflições, as pessoas buscavam ajuda no padre ou em preces. Na esfera do romance, essa situação ocorre, por exemplo, com Estácio. Ao ser convidado por Camargo a entrar na política, ele responde "— Já lhe disse o que sinto a tal respeito. Contudo, estou pronto a refletir, e a consultar o Padre Melchior [...]." (ASSIS, 2015, p. 94). Em outro momento, Helena, sem saber como reagir diante dos problemas, recorre a Deus: "[...] e só então recorreu ao remédio melhor de uma alma ulcerada e pia: rezou. A prece é a escada misteriosa de Jacó: por ela sobem os pensamentos ao céu; por ela descem as divinas consolações." (ASSIS, 2015, p.123)

Em determinado momento, ao falar com o padre sobre um futuro casamento, observa-se que Helena concorda que tudo acontece conforme as forças do outro mundo desejarem:

> — Vamos lá, disse ele; ninguém pode decidir o que há de fazer amanhã; Deus escreve as páginas do nosso destino; nós não fazemos mais que transcrevê-las na terra.
>
> — É verdade! confirmou ela com um gesto de cabeça, e sem erguer os olhos.
>
> — Amanhã, continuou o padre, o acaso, — isso a que os incrédulos chamam acaso, e que é a deliberação da vontade infinita, — lhe apontará um homem digno da senhora, e seu coração lhe dirá: é este; e o suspiro desalentado de hoje converter-se-á num olhar de graças ao céu. Ora, o que eu lhe peço, o que eu desejo, é que se apresse tanto que eu possa casá-los... (ASSIS, 2015, p.142)

Pode-se observar, nesse trecho, que o padre percebe que Helena está apaixonada pelo possível irmão, e, portanto, seus conselhos fundamentam-se não só nos preceitos religiosos, mas também nos preceitos morais e culturais da sociedade, alertando sobre uma possível relação de incesto, isto é, ele aconselha a moça a esperar pelo homem que Deus irá mandar para desposá-la, ao invés de preocupar-se com o que acontece com a relação do irmão.

Pode-se concluir, portanto, que em *Helena,* a casa representa o espaço da mulher, um espaço sagrado, enquanto a rua representa o espaço do homem e dos negócios. Sendo assim, as mulheres mantêm contato com o mundo e com os homens por intermédio dos espaços arruados. Além disso, a presença do espaço do "outro mundo" é forte na sociedade, pois por meio desse "outro mundo" as pessoas buscam auxílio para seus problemas.

A MULHER NA SOCIEDADE PATRIARCAL: HELENA

A história das mulheres no Brasil tem muito a ver com o desenvolvimento da família patriarcal. As meninas aprendiam desde cedo a trabalhar em casa, cuidar dos irmãos, preparar refeições e eram ensinadas a dedicar-se ao homem. A preocupação com o casamento era uma constante.

Maria Ângela D'Incao (2013) comenta que a valorização da intimidade era uma das principais características da mulher "de família". Dessa forma, a mulher devia, acima de tudo, preservar sua virgindade. Além disso, devia saber como comportar-se em público, não ficar a sós com homens e devia vestir-se de forma a cobrir todo o corpo.

E. Belman, viajante dinamarquês, afirma que "as mulheres até casarem quase nunca saem de casa, a não ser quando sob a vigilância da mãe e quando vão à missa; companhia de homens lhes é absolutamente proibida" (1825, *apud* DEL PRIORE, 2014, p.69). Em relação à vestimenta, Del Priore (2014, p.73) comenta que: "Do corpo inteiramente coberto da mulher o que sobravam eram as extremidades. Mãos e pés eram os que mais atraíam olhares e atenções masculinas." Logo, devido ao fato de o corpo feminino ser visto como algo intocável antes do casamento, "[...] a mulher submetia-se à avaliação e opinião dos outros" (D'INCAO, 2013, p.228)

A repressão sexual era grande, pois estava ligada à moral tradicional, ou seja, para ser uma boa esposa, para que uma jovem pudesse arranjar casamento, ela deveria ser, acima de tudo, uma mulher pudica e virgem. Noutras palavras, "Sua reputação social se media exclusivamente pela capacidade de resistir aos avanços masculinos." (DEL PRIORE, 2014, p.121)

Miridan Knox Falci (2013, p.256) comenta que havia uma necessidade da mulher em casar-se. Dessa forma, segundo a autora, as jovens seguiam os conselhos da mãe em relação ao seu comportamento recatado e à valorização de um futuro casamento. Ela relembra que aos doze anos as meninas já iniciavam seus enxovais e era uma angústia enorme caso o casamento não se realizasse até os 25 anos.

Tendo como base a teoria apresentada, percebe-se que Helena possuía todas as características que a mulher da época deveria ter, ou seja, era uma moça recatada, inteligente e pronta para casar:

> Era uma moça de dezesseis a dezessete anos, delgada sem magreza, estatura um pouco acima da mediana, talhe elegante e atitudes modestas. [...] As linhas puras e severas do rosto parecia que as traçara a arte religiosa. Se os cabelos, castanhos como os olhos, em vez de dispostos em duas grossas tranças

> lhe caíssem espalhadamente sobre os ombros, e se os próprios olhos alçassem as pupilas ao céu, disséreis um daqueles anjos adolescentes que traziam a Israel as mensagens do Senhor. Não exigiria a arte maior correção e harmonia de feições, e a sociedade bem podia contentar-se com a polidez de maneiras e a gravidade do aspecto. (ASSIS, 2015, p.64)

Pode-se notar pela descrição de Helena que a moça era comparada a um ser intocável, a um anjo. Tais comparações correspondem ao espírito romântico de idealização da figura feminina, contudo, vale observar que, mesmo com características românticas, o romance possui muitas características da prosa realista.

Para Roberto Schwarz: "[...] sem vantagem literária aparente, Machado ligara o seu romance a problemas de menor alcance, que no entanto iriam determinar uma aglutinação diferente e verossímil de temas locais [...] (1988, p. 67). O crítico literário afirma ainda que "com maestria consumada e posição indefinida, Machado circulava entre a intriga ultra-romântica, a análise social, a psicologia profunda, a edificação cristã e a repetição da mais triste fraseologia" (SCHWARZ, 1988, p.104).

Ademais, Schwarz (1988) ressalta que *Helena* é um livro de passagem, devido à diversidade estilística marcada. Para ele, já nos parágrafos iniciais, é possível observar que a obra possui caráter realista, mostrando uma visão desabusada e humorística da sociedade brasileira, contudo, ao falar de Helena, como no trecho citado anteriormente, bem como dos sentimentos que envolvem a moça, Machado aproxima-se das características românticas.

Assim, ao aproximar-se de tais características, Machado idealiza, inicialmente, a figura de Helena. Levando em conta os adjetivos utilizados pelo escritor para descrever a moça, nota-se que ela era dotada de pureza e educação, assim como as mocinhas das obras literárias do Romantismo. Era o típico exemplo de mulher educada e preparada para o casamento. Percebe-se também que Helena, apesar de jovem, já havia aprendido a lidar com os deveres de uma mulher:

> Helena praticava de livros ou de alfinetes, de bailes ou de arranjos de casa, com igual interesse e gosto, frívola com os frívolos,

> grave com os que o eram, atenciosa e ouvida, sem entono nem vulgaridade. Havia nela a jovialidade da menina e a compostura da mulher feita, um acordo de virtudes domésticas e maneiras elegantes. (ASSIS, 2015, p.68)

Vale lembrar que a questão da vigilância da mulher, conforme destaca D'Incao (2013), era a garantia de um casamento por aliança política ou econômica e, dessa forma, as mulheres aprenderam a se comportar e passaram a se autovigiar. Logo, por ser uma moça pura, Helena buscava não ficar a sós com homens em espaços privados. Nos primeiros dias, ao chegar à casa da família, buscava ela conhecer o local:

> Estácio declarou-se pronto para acompanhar a irmã. Helena, entretanto, recusou. Irmão embora, era a primeira vez que o via, e, ao que parece, a primeira que podia achar-se a sós com um homem que não seu pai. (ASSIS, 2015, p.66)

Em outro momento, na festa de aniversário de Estácio, Doutor Camargo vai até a sala para conversar com Helena. Nota-se aqui, novamente, a presença de um espaço arruado para o encontro de ambos. Percebe-se também, que Helena mostra-se indiferente a Camargo. Por um lado, para manter sua postura de mulher recatada e, por outro, pelo fato de Camargo estar ali para chantageá-la, visto que ele havia descoberto que Helena frequentava uma determinada casa com uma flâmula azul e desconfiava que tais visitas eram encontros amorosos, suspeição que será desfeita alguns capítulos adiante.

Convém ressaltar que Helena representava uma ameaça a Camargo, visto que ela herdara parte da herança que a princípio seria destinada somente a Estácio, com quem Camargo pretendia firmar o casamento da filha, Eugênia.

> A voz de Camargo produzira-lhe a impressão de desagrado que lhe fazia sempre. Sorriu a moça contrafeitamente, e, vendo que ele se dispunha a sentar-se no sofá, não arredou o vestido, como se quisesse deixar entre ambos larga distância. (ASSIS, 2015, p.116)

Se em espaços privativos não era permitido à mulher ficar a sós com um homem, quando circulavam no espaço público e mesmo em espaços privativos, em que a avaliação da sociedade poderia pesar negativamente, a mulher deveria estar acompanhada por uma figura masculina.

Del Priore (2014) ressalta que as mulheres quase nunca saíam sozinhas de casa, a não ser que fosse para irem à missa sob vigilância de alguém. Isso ocorria, provavelmente, por medo de que as jovens perdessem a castidade. "Não só o marido ou o pai vigiavam seus passos, sua conduta era também submetida aos olhares atentos da sociedade" (D'INCAO, 2013, p.228). Tal fato pode ser observado no romance *Senhora,* escrito por José de Alencar, em que Aurélia compra o marido e exige que ele a acompanhe nos espaços públicos, a fim de não ser malfalada na sociedade.

Sendo assim, observa-se que Helena saía de casa sempre acompanhada, normalmente pelo irmão: "Helena cumprimentou a tia com um gesto gracioso, deu de rédea ao animal e seguiu ao lado do irmão. Transposto o portão, seguiram os dois para o lado de cima, a passo lento." (ASSIS, 2015, p. 82)

Em outros momentos, acompanhava-a um escravo, ou seja, ela estava sempre sobre vigilância:

> — Sozinha?
>
> — Com o Vicente.
>
> Vicente era o escravo que, como sabemos, se afeiçoara, primeiro que todos, a Helena; Estácio designara-o para servi-la. A notícia do passeio não lhe agradou. [...] D. Úrsula sorriu com tranquilidade.
>
> — Que tem isso? disse ela. Já uma vez saiu a passeio com o Vicente e não aconteceu nada.
>
> — Mas não é bonito, insistiu Estácio. Não está livre de um ato de desatenção.
>
> — Qual! Toda a vizinhança a conhece. Demais, Vicente já não é tão criança. Tranquiliza-te, que ela não tarda. Que horas são? (ASSIS, 2015, p.105)

Vale ressaltar que, nesse trecho, Vicente, por ser escravo, era visto por Estácio como ninguém. Há aqui uma negação da figura do escravo, como ocorre em *Dom Casmurro,* em que Bentinho afirmava "Vivo só, com um criado", isto é, ter um criado não representava nada, a figura do escravo não representava uma companhia, ele era como um sujeito invisível. Logo, ao sair acompanhada do escravo, era como se Helena estivesse saindo sozinha.

Pode-se notar assim que Helena representa o típico papel da mulher que vive em uma sociedade patriarcal, isto é, é pura, virgem, aprendeu a costurar, bordar, bem como cuidar e dedicar-se à casa e à família. Além disso, obedece aos seus superiores, representados pela figura do pai e do pseudoirmão, Estácio.

A MULHER NA SOCIEDADE PATRIARCAL: EUGÊNIA

Ao aplicar a teoria apesentada à figura da personagem Eugênia, moça por quem Estácio era apaixonado inicialmente e a quem visitava com certa frequência, percebe-se que ela também representa as mulheres da época, sendo descrita como uma moça recatada, pura, com boa formação e que estava em busca do casamento.

> Eugênia era uma das mais brilhantes estrelas entre as menores do céu fluminense. Agora mesmo, se o leitor lhe descobrir o perfil em camarote de teatro, ou se a vir entrar em alguma sala de baile, compreenderá, — através de um quarto de século, — que os contemporâneos de sua mocidade lhe tivessem louvado, sem contraste, as graças que então alvoreciam com o frescor e a pureza das primeiras horas. (ASSIS, 2015, p.72)

É importante observar que o nome Eugênia significa "bem-nascida", "aquela que tem origem nobre", "aquela que tem boas origens". É o caso de tal personagem, que era de uma família nobre e, por isso, possuía uma boa educação e seguia os costumes da época. Também vale ressaltar que a apresentação de Eugênia se assemelha à apresentação de Aurélia, em *Senhora,* "Há anos raiou no céu fluminense uma nova estrela." (ALENCAR, 2002, p.13), e que além disso ambas as personagens

possuem o mesmo sobrenome. Desta forma, é possível notar que tal semelhança não é em vão, visto que ela mostra que ambas as personagens eram moças da alta sociedade, bem vistas moralmente na sociedade.

> Foi então que Eugênia passou às mãos de D. Tomásia. A mulher do Dr. Camargo via aquele casamento com olhos diferentes do marido. O que ela sobretudo via, eram as vantagens morais da filha. Sentou-a ao pé de si e recitou-lhe um catecismo de deveres e costumes, que Eugênia interrompia de quando em quando, com exclamações de obediência filial:
>
> — Sim, mamãe! ... Deixe estar! ... Mamãe há de ver! (ASSIS, 2015, p.128)

Nas palavras do pai, é possível notar que Eugênia fora criada para ser boa esposa, assim como a mãe o era: "Serás herdeira das virtudes de tua mãe, que te proponho como o melhor modelo da Terra." (ASSIS, 2015, p.127)

A moça sabia tocar piano, preocupava-se com as atividades referentes à casa, contudo era um pouco mimada: "[...] seu espírito rebelde e livre não adormecia nesses momentos de enfado; pelo contrário, irritava-se e traduzia a irritação por meio de pirraças e acessos de mau humor." (ASSIS, 2015, p.75). Estácio via em algumas das características da futura esposa um pouco de futilidade, as quais, segundo Helena, deveriam ser aceitas para que houvesse um bom relacionamento entre o casal.

Vale ressaltar que "Nas casas, domínios privados e públicos estavam presentes. [...] As salas abriam-se frequentemente para reuniões mais fechadas ou saraus, em que se liam trechos de poesia e romances em voz alta, ou uma voz acompanhava os sons do piano ou harpa" (D'INCAO, 2013, p.228). Dessa forma, Eugênia, assim como as outras moças, gostava de frequentar os bailes e saraus, visto que nesses momentos ela podia expor sua beleza para a sociedade:

> Eugênia punha toda a atenção no gesto de braço com que, logo que interrompia ou cessava de todo a valsa, conchegava ao corpo a saia do vestido. O prazer com que fazia esse gesto, e a graça com que o acompanhava de uma leve inclinação do corpo mostravam que, mais ainda a faceirice do que a necessidade,

> lhe movia o corpo e a mão. Esta sorte de triunfos enchia a alma de Eugênia; e, porque ela não possuía nem a modéstia nem a arte de a simular, via-se-lhe no rosto o orgulho e a satisfação. A dança não era para a filha de Camargo um gozo ou um recreio somente; era também um adorno e uma arma. (ASSIS, 2015, p. 115)

Como gostava de ser vista em tais locais, Eugênia chateava-se quando não era o centro das atenções, pois possuía muitos dotes que se assemelhavam ao de outras moças e, sendo assim, gostava que os os outros a vissem e também a admirassem, isto é, não gostava de ser despercebida:

> Outra vez, Helena organizou um sarau musical, em que tomaram parte Eugênia Camargo e mais três moças da vizinhança. Foi a primeira vez que a ouviram cantar. O sucesso não podia ser mais completo. Como o aplauso que lhe deram pareceu desconsolar um pouco a filha do médico, Helena preparou-lhe habilmente um triunfo, fazendo-a executar ao piano uma composição brilhante, sua favorita. (ASSIS, 2015, p.103)

O fato de ser mimada e receber tudo conforme queria deve-se, por um lado, ao fato de Eugênia ser filha única, e por outro, pelo fato de ela não possuir preocupações, visto que era seu pai, o patriarca da casa, quem comandava suas ações e era ele quem buscava todas as artimanhas para conseguir casar a filha com Estácio. A moça não fazia mais que obedecer às ordens da figura masculina.

Nota-se que Eugênia normalmente estava sob a vigilância de alguém, visto que sua castidade deveria ser mantida, para que assim conseguisse arranjar casamento: “Entraram ambos em casa, onde D. Tomásia os esperava. A mãe de Eugênia sabia combinar o decoro com os desejos de seu coração; não seria obstáculo aos dois namorados; [...]” (ASSIS, 2015, p.73). Nesse caso, a mãe, mesmo querendo que o casamento entre a filha e Estácio se realizasse, não deixava de ter cuidados sobre a filha.

Se a vigilância já ocorria dentro de casa, na rua isso acontecia com ainda mais força. Logo, ao frequentar tal espaço, Eugênia era sempre acompanhada da figura de um homem, visto que era inaceitável que a mulher frequentasse tal espaço sozinha: “Estácio acompanhou Eugênia

e D. Tomásia na carruagem que as levou ao Rio Comprido. O dia fora mais ou menos alegre; a viagem foi divertida e palreira como um regresso de romaria." (ASSIS, 2015, p.97)

Pode-se assim finalizar que Eugênia representa a mulher criada para o casamento: é pura, bonita, sabe cuidar do lar e aprendeu desde cedo, com a mãe, como ser uma esposa ideal. Além disso, respeita o patriarca e segue as ordens dadas por ele. Contudo, talvez pelo fato de ser filha única, Eugênia é uma moça mimada e não aceita ficar em posição desfavorável em relação às outras moças da sociedade. Ela quer ser vista, admirada e adorada por todos.

A RIQUEZA E A BUSCA PELA ASCENSÃO SOCIAL

Reis (1987, p. 33) afirma que o bem maior pretendido pela sociedade do Segundo Reinado consistia na riqueza, e por consequência, na necessidade de ascensão social. Assim, o esforço daqueles pertencentes à nebulosa em atingir o núcleo era enorme. Dessa forma, havia duas maneiras para uma pessoa ascender socialmente: por meio da herança ou por meio do casamento.

No início de *Helena,* observa-se que o patriarca, conselheiro Vale, era um homem muito rico e de grande importância na sociedade.

> O conselheiro, posto não figurasse em nenhum grande cargo do Estado, ocupava elevado lugar na sociedade, pelas relações adquiridas, cabedais, educação e tradições de família. Seu pai fora magistrado no tempo colonial, e figura de certa influência na corte do último vice-rei. Pelo lado materno descendia de uma das mais distintas famílias paulistas. (ASSIS, 2015, p.51)

Nota-se também que a riqueza e o lugar ocupado por Vale na sociedade vinha da família. Isso era comum na época, ou seja, a ascensão ocorrida por meio de herança. Consequentemente, seu filho Estácio também consegue a ascensão por intermédio da herança, visto que se torna dono de uma grande fortuna deixada pelo pai. Assim também ocorre com Helena, que começa a ascender socialmente por meio da herança recebida. Observa-se, no trecho seguinte, que Estácio estava disposto a

ajudar a irmã nesta ascensão: "Quanto à camada social a que pertencia a mãe de Helena, não se preocupou muito com isso, certo de que eles saberiam levantar a filha até à classe a que ela ia subir." (ASSIS, 2015, p. 57)

Outro modo de ascender socialmente era por intermédio de um casamento com alguém de uma posição mais alta na sociedade. Percebe-se que o matrimônio, para muitas mulheres, era também a forma de fugir da submissão ao pai. Porém, essa não era sempre a realidade, visto que muitas passavam a ser submissas ao marido.

Para D'Incao (2013, p.229), o casamento era uma forma de ascensão social ou de manutenção do status da família e acontecia por conveniência, por meio de manipulações e estratégias: "O casamento é apenas um jogo de interesses" (DEL PRIORE, 2014, p. 64).

Assim, na obra *Helena*, Eugênia também buscava um casamento, e seu pai, Camargo, via em Estácio a realização deste propósito. O noivo seria perfeito para a filha, pois era de classe alta e, assim, ela poderia ter um status melhor na sociedade. Dessa forma, Camargo usa de todas as artimanhas possíveis para que o casamento se realize: "Ele espreitou durante longo tempo um noivo, armando com algum dispêndio a gaiola em que o pássaro devia cair. No dia em que percebeu a inclinação de Estácio, fez quanto pôde para prendê-lo de vez." (ASSIS, 2015, p.129)

Em busca de mais prestígio na sociedade, Camargo busca colocar o futuro genro na política: "Camargo cuidara da carreira política de Estácio, como um meio de dar certo relevo público ao da filha, e, por um efeito retroativo, a ele próprio, cuja vida fora tanto ou quanto obscura" (ASSIS, 2015, p.129).

Depois, querendo que o casamento se firmasse de vez, o pai de Eugênia conversa com Helena, pedindo que esta interceda pelo casal:

> — Não havia inconveniente; estabeleceu-se, porém, que um pai não deve ser o primeiro a falar em tais coisas. É preciso respeitar a dignidade paterna. Acresce que Estácio é rico, e tal circunstância podia fazer supor de minha parte um sentimento de cobiça, que está longe de meu coração. (ASSIS, 2015, p.119)

Mais adiante, Helena escreve uma carta, na qual descreve a atitude de Camargo:

> A carta falava também de um homem, cujo egoísmo de pai não conhecia limites, e que a todo o transe queria que a filha desposasse uma grande riqueza e uma grande posição, — "homem, dizia ela, que me viu a princípio com olhos avessos, pela diminuição que eu trazia à herança". (ASSIS, 2015, p.122)

Eugênia aceitava a decisão do pai, visto que seu princípio era casar e que Estácio era o homem de quem gostava: "Acabado o jantar, Camargo deu conta do pedido à mulher, e os dois pais chamaram a filha à sala. Eugênia ouviu a notícia sem baixar os olhos nem corar. Interrogada, respondeu que era muito do seu gosto o casamento." (ASSIS, 2015, p.126)

É interessante observar que, como dito anteriormente, a mãe de Eugênia aconselhava a filha em relação ao seu comportamento após casar. Um dos conselhos era de que ela fosse econômica, ao que o pai opunha-se totalmente:

> — Econômica, sem avareza, emendou Camargo. A riqueza não deve ser dissipada, mas é certo que impõe obrigações imprescindíveis, e seria da maior inconveniência viver a gente abaixo de seus meios. Não farás isso nem cairás no extremo oposto; procura um meio-termo, que é a posição do bom senso. Nem dissipada, nem miserável. (ASSIS, 2015, p. 127)

Com todas as artimanhas que estavam ao seu alcance, Camargo conseguiu enfim unir a felicidade da filha à alegria de possuir status e dinheiro.

Outra possibilidade de ascensão por meio do casamento configura-se em possibilidade com Mendonça, um antigo amigo de Estácio, o qual vê em Helena uma possível esposa. Na sociedade, as pessoas comentavam sobre a possibilidade de tal casamento acontecer.

A opinião dos três é que o casamento era coisa provável, e talvez certa. Um só obstáculo podia haver; eram os escrúpulos do pai de Mendonça. Esse mesmo obstáculo não existia, porquanto, além das qualidades estimáveis da moça, havia o reconhecimento legal e social,

público e doméstico; acrescendo (observação do Dr. Matos) que duzentas e tantas apólices mereciam um cumprimento de chapéu e não davam lugar a cinco minutos de reflexão. (ASSIS, 2015, p.134)

Novamente a questão do dinheiro está presente nas relações do casamento, ou seja, as núpcias não eram vistas como uma união por amor, mas sim uma união por dinheiro.

Por outro lado, vale ressaltar que após tratado o casamento, Helena passa a agir de modo diferente em relação a Mendonça, antes o tratava de forma fria, posteriormente começava a dar os primeiros passos na direção de ser uma boa esposa:

> Ela mostrava-se graciosa, solícita e atenta, como uma esposa amante; (...) Familiarizado com Helena, tratado por ela com esquisita atenção, era contudo a primeira vez que ela lhe falava, não como a um confidente amigo, mas como a um homem que poderia vir a ser seu esposo. Alguma seriedade, um olhar submisso, uma atenção continuada, fizeram essa diferença, que antes foi sentida pelo coração do que descoberta pelos olhos. (ASSIS, 2015, p.145)

Percebe-se que Helena estava disposta a tudo para realizar o casamento, não por amor a Mendonça, mas por querer ver o irmão desiludir-se dela. Contudo, as coisas acabam mudando. O segredo de Helena é revelado, ou seja, descobre-se que ela não é filha legítima do conselheiro Vale e, sim, de Salvador, o homem que morava na casa da bandeira azul, que ficava a alguma distância da casa onde a moça vivia com Estácio e Dona Úrsula.

O verdadeiro pai de Helena, ao conversar com Estácio e com o padre Melchior, conta a verdadeira história, justifica-se e apresenta então a seguinte defesa em relação à filha:

> (...) eu via minha filha e seu futuro: nada mais. (...) Helena resistiu até à última; cedeu somente à necessidade da obediência, à imagem de sua mãe que eu invoquei, como um supremo esforço, à fiança que lhe dei de que a acompanharia sempre, de que iria viver perto dela, onde quer que o destino a levasse; cedeu exausta, sem convicção nem fervor. Se nesse ato decisivo de Helena há culpa, é toda minha, porque eu fui o autor único;

> ela não passou de simples instrumento, instrumento rebelde e passivo. (ASSIS, 2015, p.205)

Depois Estácio e o padre Melchior conversam sobre o relato de Salvador, e o padre faz a seguinte observação: "— Decerto. Helena obedeceu à vontade de seus dois pais, aceitando o equívoco em que ambos a vieram colocar. Obedeceu à força. Agora, está reconhecida; é um fato que não podemos discutir nem alterar" (ASSIS, 2015, p.206).

Com isso, pode-se dizer que Helena, por ser mulher e submissa ao homem, não desrespeitou a ordem de nenhum dos pais. Atendeu ao desejo de ambos e passou a conviver com a família de Estácio, garantindo também a herança deixada por Vale. De acordo com o narrador:

> Agora, sim; roto o vínculo, restituída a verdade, ele conhecia que a voz da natureza, mais sincera e forte que as combinações sociais, os chamava um para o outro, e que a mulher destinada a amá-lo e ser amada era justamente a única que as leis sociais lhe vedavam possuir. [...] Senhora do segredo de seu nascimento, e consciente de amar sem crime, a moça apressara, não obstante, o casamento de Estácio e escolhera para si um noivo estimado apenas. Se uma vez a palavra delatora lhe rompeu dos lábios, ela a retraiu logo, fazendo o mais obscuro dos sacrifícios. (ASSIS, 2015, p.210)

Dessa forma, após todo o desastre, vendo que não conseguiria realizar-se no amor, a única solução encontrada para Helena foi a morte. Enquanto alguns sofriam com a morte da moça, outros alegravam-se, pois agora o casamento entre Estácio e Eugênia finalmente ocorreria.

> — Perdi tudo, padre-mestre! gemeu Estácio.
>
> Ao mesmo tempo, na casa do Rio Comprido, a noiva de Estácio, consternada com a morte de Helena, e aturdida com a lúgubre cerimônia, recolhia-se tristemente ao quarto de dormir, e recebia à porta o terceiro beijo do pai. (ASSIS, 2015, p.218)

Pode-se notar enfim que, Eugênia consegue realizar o casamento e, juntamente com isso, alcançar a tão sonhada ascensão social. Por outro lado, Helena consegue ascender socialmente por meio da herança.

Contudo, morre infeliz por não conseguir realizar o tão sonhado casamento com a pessoa amada.

PARA FINALIZAR

Após analisar a obra, nota-se que prevalece nela uma sociedade com fortes marcas patriarcais. Um pai que exerce a sua função mesmo após a morte, que é o caso do Conselheiro Vale. Um filho que, após a morte do pai, recebe sua parte da herança e a função de patriarca, tomando conta da família e dos bens desta. Além disso, nota-se na obra a divisão de espaços, ou seja, a casa está para a mulher, assim como a rua está para o homem. A mulher cuida da casa e dos afazeres domésticos. O homem cuida dos negócios e relaciona-se com a política.

Outro ponto observado é a questão do recato e da submissão da mulher ao homem, ou seja, ela deve seguir as regras ditadas pelo patriarca, aprender a cozinhar e cuidar do lar, não sair sozinha e não ficar a sós com homens. Deve ser pura, para que assim consiga arranjar um casamento.

Também é possível notar que a questão do matrimônio está sempre ligada ao patrimônio. Normalmente os casamentos são arranjados a fim de obter-se dinheiro e status social, ou seja, conseguir a tão sonhada ascensão social. Pode-se notar que, no livro, Camargo representa muito bem esse papel, arranjando um noivo para a filha, bem como o incluindo na política, a fim de aumentar sua importância social e, por consequência, o da filha e de sua família.

Contudo, é possível observar que as mulheres que não seguem os padrões ditados pela sociedade acabam sendo castigadas no fim das narrativas que tratam sobre relacionamentos amorosos. É a situação vivida por Helena, que vem de uma família pobre, busca ascender socialmente por meio do reconhecimento como filha do conselheiro Vale, acaba apaixonando-se pelo suposto irmão e por tudo isso tem um único fim, a morte.

Como uma marca irônica de Machado, observa-se que Eugênia vem de uma família abastada financeiramente, mas, mesmo assim, seu

pai visa aumentar a riqueza familiar por meio da junção de patrimônios entre as famílias. Para que esse aumento de capital acontecesse, o casamento entre Estácio e Eugênia foi a solução e, dessa forma, a filha de Camargo consegue realizar o sonho do casamento e ter a ascensão social esperada.

Tendo em vista o que foi apresentado, pode-se concluir então que o dinheiro é responsável por muitas ações que se desenvolvem na sociedade, até mesmo o casamento, que deveria ser um ato de amor. Une-se assim o útil ao agradável, o patrimônio ao matrimônio.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado. *Helena*. Porto Alegre: Editora L&PM, 2015.

DAMATTA, Roberto *A casa & a rua*: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil, 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DEL PRIORE, Mary. *Histórias íntimas*: sexualidade e erotismo na história do Brasil. 2. ed. São Paulo: Planeta, 2014.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORE, Mary (Org.); PINSKY, Carla Bassanezi (Coord. Textos). *História das mulheres no Brasil*. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2013, p. 223-240.

FALCI, Miridan Knox. Mulheres do sertão nordestino. In: DEL PRIORE, Mary (Org.); PINSKY, Carla Bassanezi (Coord. Textos). *História das mulheres no Brasil*. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2013, p. 241-277.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*: decadência do patriarchado rural do Brasil. 5. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacioal, 1936.

SCHWARZ Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

REIS, Roberto. *A permanência do círculo*: hierarquia no romance brasileiro. Niterói: EDUFF; Brasília: INL, 1987.

TRANSGRESSÃO FEMININA EM *CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA* [1]

Marcos Hidemi de Lima

INTRODUÇÃO

Poucos são os romances nos quais é possível encontrar uma atmosfera densa, desesperadora, angustiante e sufocante, como em *Crônica da casa assassinada* (1959), do escritor mineiro Lúcio Cardoso, em que se pode presenciar um andamento de tragédia grega, à parte sua vinculação a uma linha de catolicismo cuja divindade caracteriza-se por ser colérica e vingativa. E, decerto, em nenhum dos outros romances desse autor existe nitidamente a descrição da bancarrota da esfera patriarcal, o esfacelamento claramente visualizado do poder masculino, resultado da ação empreendida por uma mulher, agindo conscientemente – o que lhe vai custar a própria vida – para mostrar as contradições da ordem de valores representada pelos irmãos Meneses.

Os acontecimentos com algumas personagens desse romance assemelham-se às desgraças da tragédia grega. Um bom exemplo de desventura é o que ocorre com Édipo, do ramo familiar dos amaldiçoados Labdácidas. Segundo Marilena Chauí, a existência da tragédia grega configura-se no antagonismo entre a ordem divina e humana, isto é, no embate do ser humano que se percebe sujeito de suas ações contra sua própria consciência de que sua vida deriva de decisões desconhecidas de uma ou várias divindades. A tragédia nasce, portanto, dessa "[...]

1 Artigo publicado originalmente com o título "Transgressão feminina em *Crônica da casa assassinada*: uma análise sobre Nina e Ana" na *Acta Scientiarum: Language and Culture* (UEM), Maringá-PR, v. 38, n. 3, p. 281-290, jul./set. 2016.

contradição entre a vontade livre e responsável e o sentimento de cumprir um destino inevitável" ([1990?], p. 60).

A família Meneses configura-se nesses moldes trágicos. Maria Sinhá e Malvina, figuras femininas já extintas no presente da narrativa, atuam semelhantemente a deusas tutelares sobre o clã. De acordo com o que os habitantes da Chácara narram em seus textos, antes da chegada de Ana e Nina, sempre foram a tia-avó e a mãe dos irmãos Meneses que detiveram o poder. Portanto, a tentativa de Demétrio e Valdo contrariarem essa força feminina que preside a família – e que conta com a presença real de Nina e Ana – acaba por resultar no infortúnio de todos.

A despeito de não haver explicitamente nas partes que compõem a obra uma separação nítida entre fatos anteriores e posteriores – pelo contrário, as narrativas embaralham o tempo cronológico, de modo a permitir que fluam as percepções vinculadas a um tempo psicológico – cumpre ressaltar, apenas para permitir uma melhor compreensão do romance, que este se divide em dois momentos, separados entre si por um período de quinze anos, abordando o difícil convívio de Nina com os membros da Chácara dos Meneses, e todos os fatos são reconstituídos por meio de relatos, confissões, cartas, diários, etc., efetuados pelas personagens da trama.

As várias narrativas permitem que o leitor perceba o apego dos Meneses às convenções das velhas famílias patriarcais, embora a decadência econômica corroa lentamente tais alicerces. Enfim, a erosão moral das tradições mantidas pelo clã desencadeia-se com a chegada de Nina, bela, sedutora e estranha mulher. Ela provoca um misto de paixão platônica e raiva em Demétrio; leva o jardineiro Alberto ao suicídio depois de viver um relacionamento amoroso com ela; acaba instando a cunhada Ana – por despeito e ciúme de sua beleza – a também envolver-se com Alberto; reacende o antigo desejo de Timóteo em destruir os valores cultivados pela família.

O segundo momento do romance transcorre a partir do instante em que Nina, depois de quinze anos ausente da Chácara, sem recursos financeiros e apresentando os primeiros sintomas da doença que irá matá-la, retorna ao convívio do marido, de André (o suposto filho que mal pôde conhecer ao optar por ficar no Rio de Janeiro), de Timóteo e de Ana

e Demétrio. Ali, sob o olhar vigilante de Ana, da qual não teme ocultar nada, Nina passa a ter um relacionamento presumidamente de caráter incestuoso com André, até que haja a revelação final de que o rapaz é filho de Ana e do jardineiro Alberto. Enquanto mantém a relação com André, Nina definha pouco a pouco devido a um câncer e morre com o corpo tomado de ulcerações pútridas.

Além disso, ao mesmo tempo em que o romance apresenta uma personagem feminina afrontando o poder masculino e patriarcal, de modo a encaminhá-lo para um vertiginoso fim, a narrativa mostra que este confronto entre um poder esfacelado, dubiamente representado pelos três irmãos, ainda consegue arrastar na sua queda a figura feminina, como se o enfrentamento desta tivesse que sofrer alguma forma de punição. Portanto, a metáfora da "casa assassinada" criada por Lúcio Cardoso, com todo seu poder sugestivo, apreende tanto a demolição física da moradia dos Meneses quanto a destruição de seus valores morais.

Crônica da casa assassinada leva, pois, o leitor para dentro de uma enorme casa de fazenda, na fictícia cidade de Minas Gerais chamada Vila Velha, onde se gesta uma espécie de paralisia que parece contaminar quase todos seus moradores, como se sentissem esmagados pelo presente obsedante, como se uma pestilência impregnasse o ar (e o mau cheiro exalado do câncer carcomendo o corpo de Nina metaforizará isso), como se ali, quase que enclausurados na casa, impossibilitados de qualquer ação, Valdo, Demétrio, Timóteo e Ana sentissem o câncer da decadência da aristocracia rural mineira corroendo suas mais caras tradições, seu antigo prestígio, seus faustos de outrora.

SOB DOMÍNIO FEMININO

Ao longo do romance, evidencia-se que, desde remotas épocas, o clã dos Meneses foi assinalado pela presença de figuras femininas mais preparadas para lidar com o núcleo masculino. Se fosse possível montar a árvore genealógica dessa família, constatar-se-ia a existência da figura da tia-avó Maria Sinhá, dentro de um mundo cuja esfera girava em torno de uma ótica patriarcal. Esta ascendente dos Meneses atuais

comportava-se como um varão, quando o padrão existente convergia para a figura do senhor impondo sua vontade sobre tudo e todos.

Ora, como Maria Sinhá ocupou o centro de onde irradiava o poder, tal circunstância acabou marcando indelevelmente as gerações futuras, tanto que Malvina, sua sobrinha e mãe dos Meneses atuais, também se revela, no pouco que é mostrada na narrativa, como uma mulher determinada e dominadora. Entretanto, tais qualidades percebidas nessas duas mulheres não oferecem subsídios para Demétrio, Valdo e Timóteo afirmarem-se como representantes da família patriarcal.

Ao se levar em conta que Maria Sinhá viveu quando ainda estava vigente a ordem escravocrata e os fatos transcorridos em *Crônica da casa assassinada* pertencem ao início do século XX, num ambiente rural ainda fortemente marcado pelos velhos hábitos patriarcais, pode-se conjecturar que ambas as personagens viram-se obrigadas a comandar a família, decerto devido à ausência masculina, que tanto podia estar relacionada à morte, ao afastamento do marido ou mesmo à opção de não ter companheiro, que é o caso da tia-avó dos Meneses. A respeito desse domínio patriarcal exercido por mulheres, observa Maria Lúcia Rocha-Coutinho que: "Tais mulheres exerceram o mando patriarcal quase com o mesmo vigor dos homens e, às vezes, até com mais energia do que seus maridos e filhos" (1994, p. 68) – e essa situação de fraqueza de domínio está patente na inabilidade de liderança dos irmãos Meneses.

Os três filhos de Malvina Meneses mostram-se incapazes de ocupar o núcleo familiar, devido à falta de compreensão de que o lugar do homem nesta família sempre foi ocupado por mulheres, o que deveria levá-los a buscar uma adaptação a uma forma de comando mais afinada com a presença feminina que sempre presidiu o espaço do poder ali. Contudo, tal adaptação revela-se a priori basicamente inviável, porque isso passaria pela compreensão da psicologia feminina, algo que Demétrio e Valdo julgam inadmissível e que o homossexual Timóteo tenta pôr grotescamente em prática, fantasiando-se com as roupas da mãe e negaceando seu corpo de homem.

A solução mais plausível para a situação incontornável em que Demétrio e Valdo se encontram passa pelas instâncias do matrimônio. Trazer para a Chácara esposas moldadas na fôrma dos Meneses, se não

soluciona a falta de uma sucessão "naturalmente" feminina no comando do clã – e é óbvio que repudiam a possibilidade dessa solução –, pelo menos possibilita a ambos a inauguração, na possível geração de descendentes, de uma futura hegemonia masculina. No entanto, tais planos tomam contornos inesperados, porque existe uma série de fatores que frustram as expectativas dos Meneses.

Um desses fatores vem a ser a luta surda entre Valdo e Demétrio para que um deles esteja à testa da família, embora este último julgue que deva ocupar tal posição por ser o filho mais velho, endossando velho hábito das famílias patriarcais. Outro fator que inviabiliza a sonhada hegemonia masculina dos Meneses decorre das mulheres escolhidas para esposas, já que tanto Ana quanto Nina subvertem as regras que imperam na Chácara. Como se depreende da narrativa, Ana foi moldada por Demétrio, desde muito jovem, para mimetizar os valores da família Meneses e, no plano da aparência, ela parece endossar as lições recebidas do marido. No que concerne à Nina, havia uma expectativa familiar de que Valdo a transformasse em alguém semelhante à Ana, entretanto Nina não se dobra a essa imposição, tampouco tem a dissimulação da cunhada.

Manipulada antes mesmo de casar por Demétrio, Ana tornou-se uma Meneses tanto no sobrenome quanto nas atitudes calculadas. Essa necessidade de um grupo de indivíduos ter o mesmo sobrenome caracteriza a família patriarcal. A propósito, no romance não há nenhuma alusão ao sobrenome de Ana, evidenciando sua desindividualização e reforçando seu pertencimento ao clã dos Meneses. Elisabeth Badinter observa que "Na medida em que o sobrenome faz parte integrante da personalidade de um indivíduo, sua mudança é vivida como alienação, uma perda de identidade" (1986, p. 205). É justamente isso que sucedeu à Ana: de tal modo ficou identificada ao nome dessa família que sua vida anterior ao casamento ficou totalmente anulada. A chegada, porém, da bela e fulgurante Nina ao solar dos Meneses, provoca-lhe uma revolução interna, um desejo de afirmar-se com sua própria identidade, levando Ana a um envolvimento com o jardineiro, que resulta no nascimento de André, o filho a quem jamais revelará ser a mãe.

A violação empreendida por Ana contra a moldagem que havia sofrido até o momento da chegada de Nina à Chácara é reveladora da tomada de consciência da personagem. Ela insurge-se contra a delimitação de que seu espaço seja apenas o universo privado onde a "privam" de quaisquer manifestações de alteridade. Ana somente pode ser e comportar-se como uma Meneses conforme concebe Demétrio. Esquece-se, todavia, o marido que as mulheres Meneses são por si só subversivas, e é justamente essa consciência que modifica Ana, mantendo-a doravante "[...] ao mesmo tempo no centro e na margem" (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 18) da família.

No seu silêncio contrafeito, no seu procedimento hierático, na sua aparente subserviência aos valores dos Meneses, Ana constrói outra forma de empoderamento. E este é tão sutil que oculta as transgressões que mais tarde servirão de combustível para a destruição da família. Ela emprega a mesma estratégia feminina de exercer em meio à sombra um tipo de poder imperceptível. Rocha-Coutinho defende a ideia de que as mulheres construíram poderes paralelos à ordem patriarcal, muitas vezes imperceptíveis aos olhares masculinos. Acrescenta Rocha-Coutinho que "[...] as mulheres ao longo dos anos foram tecendo modos de resistência a esta opressão masculina, formas de exercer um certo controle sobre suas vidas a despeito de uma situação social tão adversa" (1994, p. 19).

Ao contrário de Ana, Nina possui um espírito claramente transgressor que vai pô-la em choque com a austeridade vivida na Chácara, encarnada principalmente por Demétrio e Ana. Portanto, as expectativas em relação a Nina de que rompa com a atmosfera doentia reinante na morada dos Meneses efetivamente ocorre. Tal circunstância o leitor acompanha ao longo da narrativa, constatando ter sido ela a primeira a relacionar-se com o jardineiro, dele engravidando e tendo um filho. Em razão disso, acaba expulsa por Demétrio da casa, apontada como suspeita de adultério. No entanto, retorna anos mais tarde à Chácara e mantém, num misto de vingança e paixão, uma relação incestuosa com André, supostamente seu filho.

Enfim, o principal fator que frustra os Meneses a consolidar uma lógica masculina deriva justamente de uma falha bastante perturbadora

na árvore genealógica do clã, em decorrência de André e Glael não terem quaisquer vínculos de consanguinidade com Demétrio e Valdo, ambos representantes do poder masculino. Ademais, esta última personagem, Glael, considerada o verdadeiro filho de Alberto e Nina, não tem participação alguma na trama, somente citada nas derradeiras confissões de Ana uma única vez – dado irrelevante na narrativa que artisticamente a enfraquece.

Há que observar que Ana, Nina e Alberto, cujos relacionamentos resultaram na suposta descendência dos Meneses, são todos elementos da periferia social, sujeitos estranhos aos laços de sangue que unem o clã. Contudo, por conta de seus atos ocultos sob um denso véu de mentiras e simulações, instauram a destruição de valores consagrados do patriarcalismo, rompendo tão violentamente os círculos concêntricos que envolvem seu núcleo, de modo a provocar não só a intensificação da desagregação dos Meneses, mas também a de todos os demais membros ligados a essa família.

Os três são assinalados pela peculiaridade de não serem elementos de dentro do círculo dos Meneses. De certa forma, são estrangeiros a essa ordem familiar. Como se verifica na narrativa, as duas mulheres adentraram o clã por meio do casamento, ao passo que o jardineiro é um mero serviçal dentro dos domínios da Chácara, ali ocupando posição bastante periférica. No entanto, sem que efetivamente tenha havido a urdidura de uma vingança contra o poder representado pelos Meneses, o trio se une numa relação adúltera cujas implicações resultam na destruição dos valores hipocritamente mantidos pelo clã.

De certa forma, esta desestruturação dos Meneses deriva de uma vingança engendrada de dentro da órbita familiar por Timóteo, que congrega em si mesmo e nas suas atitudes o germe da subversão contra a tênue ordem que ali impera. A vingança urdida longamente por ele só toma efetivamente corpo com o adultério e o presumido incesto cometidos por Nina, promovendo definitivamente a destruição dos valores familiares aos quais os Meneses se apegam, além de retirar os véus que encobriam a atmosfera de hipocrisia reinante nas relações familiares. Sem ser manipulada pelo desejo destrutivo de Timóteo, mas movida por sentimentos como ciúme, despeito e até mesmo uma atração homossexual

por Nina, a moldada Ana também atenta contra os valores patriarcais, ao manter também um relacionamento proibido com Alberto.

No plano da tragicidade dos acontecimentos que cercam Nina e Ana, as consequências da desmedida das duas mulheres vão ser metaforizadas pelo câncer que lentamente corrói o corpo da primeira e pela morte cheia de remorsos da última. Observa-se aqui semelhança com a tragédia grega: banimento e morte de seus habitantes e purificação da casa. Obviamente, as marcas da desgraça que recaem sobre ambas também se estendem aos demais membros da família, ou seja, se as duas promoveram a própria destruição, ao confrontarem valores solidamente arraigados entre os Meneses, também revelaram a ruína existencial dos demais membros do clã cujos rostos se ocultam por detrás de uma máscara farisaica.

NINA, A DESTRUIDORA

A história de Nina constrói-se sobretudo com a voz de outras personagens que tratam a seu respeito, ou melhor, são discursos que visam a retratar como sua morte coincide com a "morte" da Chácara dos Meneses, leia-se a eliminação dos últimos valores patriarcais não totalmente cultivados por este clã. Na realidade, ao longo da narrativa, existe uma leitura de Nina efetuada por diversas pessoas de seu círculo de convivência, e todos esses olhares dirigidos a ela convergem sempre para o mesmo ponto: captar sua destruição existencial.

Inscrita nos relatos de todas as personagens do romance, a história dos amores, desilusões e morte de Nina é recuperada mediante a escrita, com toda a força que a palavra possui de revelação e de obscurecimento, conforme o uso intencional ou não de informações que visem a destacar uma Nina *femme fatale* ou uma Nina desesperadamente lutando contra a morte. Diante destas duas variantes, o leitor vai perceber que nesta figura opera uma multiplicidade de seres, toda ela esgarçada pela incompletude das confissões, cartas, diários, etc., toda ela construída de lacunas, suspensões e entreditos, sem jamais se revelar inteira no decorrer das narrativas, mas sim uma Nina descaracterizada pela sobreposição de várias palavras.

Deve-se a um sujeito não claramente nomeado na obra a Nina fragmentada dos textos. Esse narrador-compilador que, muitos anos depois, busca elucidar os eventos passados da Chácara dos Meneses, revela-se alguém que não só recolhe depoimentos, assim como seleciona o que deve aparecer e o que deve ser apagado sobre Nina e as outras personagens. Apesar de tudo isso, esse sujeito que ordena, suprime e apresenta anotações posteriores efetuadas nos relatos não se mostra suficiente capacitado para esclarecer (talvez não o queira) as dúvidas dos leitores. Muito pelo contrário, mantém instaurada a tensão existente nos relatos, deixando em suspenso revelações sobre os desdobramentos posteriores das vidas de Valdo ou André, pois ambos – atados a Nina pela realização amorosa – buscam ressignificar a crise existencial que advém de sua morte, redirecionando suas vidas fora do ambiente perturbador da Chácara, como se depreende dos desdobramentos finais do romance.

Portanto, a construção de Nina fica consignada a uma descrição que a mostra fragmentária e incompleta, tal qual o estilo das narrativas caracteristicamente fracionadas que há ao longo do romance. Todavia, mesmo que a apreensão dessa personagem seja turbada pela falta de uma representação plena, ainda assim é viável perceber que sua atuação dentro dos domínios dos Meneses evidencia-se fundamentalmente pela transgressão às normas rígidas que imperam dentro daquele espaço. Transgressão acintosa de quem vem de fora, de elemento pertencente à periferia. Cabe à Nina e à cunhada a responsabilidade pela dissolução do clã, ou melhor, pela interrupção da continuidade dos Meneses, porque ambas não geram os descendentes almejados.

Em *A mulher escrita*, Lúcia Castello Branco e Ruth Silviano Brandão comentam que nas obras *Lucíola, O primo Basílio* e *Terras do sem fim* há o predomínio de "[...] uma personagem feminina que transgride uma interdição do código moral no plano da sexualidade, realizando assim uma ruptura, que supõe a subversão de uma determinada ordem" (1989, p. 49). No romance de Alencar, a transgressão de Lúcia relaciona-se à prostituição da heroína. Luísa e Ester, as personagens dos romances de Eça de Queiroz e Jorge Amado, rompem o código moral por meio do adultério. De modo análogo, esse enfoque das duas autoras permite a compreensão de Nina, visto que ela fere de morte o mundo patriarcal ao

ter um relacionamento adúltero e manter uma ligação presumidamente incestuosa.

Embora tanto *Crônica da casa assassinada* quanto seu autor estejam frequentemente vinculados aos valores de uma ideologia de matriz católica – e não é difícil localizar marcas da presença dessa religião no enredo e nas personagens –, existem fortes componentes neste romance que permitem vinculá-lo a alguns elementos da tragédia grega. Deve-se, pois, de início, compreender que na obra transcorre uma forma de catarse, protagonizada pela agonia e morte da "estrangeira" Nina, cuja chegada à Chácara dos Meneses – onde seus moradores encerram e cultuam hipocritamente um aparente mundo em que a ordem e o equilíbrio preponderam – instaura um universo caótico contra os valores patriarcais ali tão estimados. Entretanto, esse efeito catártico que ocorre com a morte de Nina não sobrevém da expiação pelos seus próprios erros – o que remeteria à expiação dos pecados segundo a ótica cristã –, mas seu papel acaba por ser o de remir as falhas cometidas justamente pela família que de má vontade a acolheu.

Por ter violado a estabilidade da ordem patriarcal que supostamente vigora na Chácara e ter feito aflorar a força feminina que assinala o clã, Nina padece pelas faltas dos Meneses, sentindo a putrefação do próprio corpo como se fosse o bode expiatório de si e dos demais. Situação semelhante é o que Castello Branco e Brandão frisam nos romances de Alencar, Eça e Jorge Amado. Nessas obras, as heroínas são punidas por meio de um processo de autodestruição, isto é, interiorizam um "[...] código culpabilizante e se pune[m] no próprio corpo" (CASTELLO BRANCO; BRANDÃO, 1989, p. 53): Lúcia redime-se pela morte, Luísa e Ester acabam por se destruir.

Seguindo essa linha de raciocínio de que o papel de Nina vem a ser a expiação dos erros cometidos pela família Meneses, é possível fazer uma aproximação com algumas características da tragédia grega, embora não as endossando totalmente, mas apenas alguns de seus elementos. A primeira observação de qualquer leitor da mitologia grega é que o *guénos*, ou seja, os elementos familiares que se ligam consanguineamente uns aos outros são os que deverão pagar pelos erros cometidos pelos ancestrais.

A título de exemplo, pode-se tomar a desgraçada existência de Édipo como escoadouro das múltiplas maldições que recaem sobre os Labdácidas (nome derivado de Lábdaco), ramo familiar a que a personagem pertence. Esta família foi, desde tempos imemoriais, amaldiçoada pelos deuses. Caberá ao jovem Laio redespertar a ira divina quando, exilado na corte de Pélope, tenta seduzir Crisipo, filho de seu anfitrião, cometendo grave *hamartia* contra os deuses, porque sua ação representa a inauguração da relação homossexual entre os humanos – prerrogativa que só cabia aos deuses olímpicos. Noutras palavras, "[...] o futuro rei dos tebanos acabou ferindo os deuses e praticando um amor *contra naturam*. Miticamente, a pederastia se iniciava na Hélade" (Brandão, 1987, p. 237). Com o suicídio do filho, a maldição de Pélope transforma-se na conhecida história da peça de Sófocles Édipo Rei: Laio vai ter um filho que o matará e dormirá com a própria mãe.

Embora não ligada consanguineamente aos Meneses, Nina não somente sofre na carne pelas falhas que os três irmãos apresentam como também acaba purgando pelas falhas dos ascendentes dos Meneses. E são muitos os "desvios" da família Meneses que cumpre a Nina expiar. Abarcam a soberba de Demétrio, a indecisão e a pusilanimidade de Valdo, as tendências homossexuais de Timóteo, o orgulho e a atitude centralizadora de Malvina e a subversão ao mundo feminino protagonizado por Maria Sinhá. Tais "desvios" revelam-se ações que, desde o passado, maculam essa família e marcam-na com o signo da destruição.

A agonia e morte de Nina – que passa pela lenta putrefação de seu próprio corpo – desencadeiam também idêntica situação na casa, como se esta também fosse um organismo vivo. E a agonia da casa comunica aos seus moradores situação análoga: na desmedida de suas ações, as consequências não tardam a suceder. Todavia, em vez de recaírem pesadamente sobre eles num primeiro momento, o castigo chega antes à Nina. Em outras palavras, ela catalisa as falhas cometidas pelas sucessivas gerações de Meneses e sofre na carne por todo o clã, sobretudo porque representa o poder destrutivo e desagregador da mulher nessa família.

Não significa que Valdo, André, Ana, Timóteo e Demétrio não recebam seu quinhão de sofrimento, mas nenhum deles é tão duramente

atingido quanto Nina. Pode-se constatar que essa personagem expia pelos demais, e seu sofrimento dá-se na própria carne: em ritmo vertiginoso o câncer corrói-lhe a carne, e todo o fulgor de sua beleza e de sua capacidade de sedução desaparecem sob a putrefação do corpo. Pode-se conceber Nina como o bode expiatório dos Meneses, visto que é sobretudo nela que recai uma espécie de vingança de uma lógica patriarcal afrontada. Em contrapartida, as outras personagens do romance, na ruína que abate os Meneses, desencontram-se primeiramente de si mesmas, depois da própria família. De certa forma, a desagregação familiar para quem vivia fechado num círculo é uma parcela pesada de sofrimento.

Além dessa marca trágica que Nina carrega, levando de roldão todos os valores patriarcais representados pelos Meneses a um processo de destruição, esta tão controversa figura feminina desvenda o aparente mundo ordenado e equilibrado que parece funcionar na Chácara, mas que não passa, na realidade, de um ambiente extremamente repressivo e caótico.

Como se observa ao longo das narrativas de Nina e nas efetuadas pelas diversas personagens da trama, sua presença dispõe simultaneamente do poder de encantar e de destruir, ou seja, Nina consegue angariar a imediata simpatia de Betty e de Timóteo; este seduzido por sua beleza estonteante e também por perceber nela a viabilidade de realizar seu sonho de destruir a própria família; aquela por simples adesão incondicional a uma bela mulher, num ambiente tão soturno como a casarão e seus habitantes.

Mas por trás dessa capacidade de sedução de Nina há também o de uma mulher volúvel e dependente: primeiramente do pai, depois do Coronel Amadeu Gonçalves, com o qual mantém uma proximidade ambígua e, enfim, de Valdo, com o qual se casa. Ávida por riqueza e luxo, ela mantém, encoberta pela capa da dependência, uma posição de dominadora nos relacionamentos com o marido e com o Coronel. Tal atitude recrudesce quando Nina instala-se entre os Meneses, porque o clã é assinalado por um passado de mulheres que sempre tiveram proeminência sobre os homens. Daí decorre seu embate com Demétrio, pois este almeja comandar a família, e ela representa a antiga hegemonia feminina. Para atingir seu objetivo, ele efetua um apagamento das marcas

femininas existentes no casarão: ordena a retirada do quadro de Maria Sinhá da sala, proíbe Timóteo de circular pela casa e, enfim, expulsa Nina da Chácara.

Aos olhos de Demétrio, Nina possui todos os ingredientes que ameaçam a consolidação de uma ordem patriarcal que nunca se efetivou entre os Meneses. Em virtude disso, a relação entre ambos vai ser permanentemente marcada pela tensão e pelas dicotomias homem/mulher, centro/periferia, campo/cidade, austeridade/liberalidade. Demais, Nina contradiz a chamada natureza feminina, isto é, a expectativa que os homens têm das mulheres. Como não se apresenta aos olhos do cunhado e nem aos dos demais como "[...] frágil, emotiva, dependente, instintivamente maternal e sexualmente passiva" (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 30-31), Demétrio precisa contê-la a qualquer custo. No entrechoque desses elementos, sobressai-se, de modo confuso, um misto de ódio e paixão que ele nutre pela cunhada. Todavia, nem mesmo esses confusos sentimentos tolhem a determinação de Demétrio em tornar-se verdadeiramente o chefe do clã.

Durante o tempo de estada de Nina na Chácara, ela deixa de ser a sombra feminina que ameaça os planos de Demétrio, ao transformar-se em suspeita de manter um relacionamento adúltero com o jardineiro da casa. Este acontecimento desencadeia a expulsão de Nina, tida até então como uma espécie de derradeira sucessora do poder feminino que sempre presidiu o clã dos Meneses. A partida da jovem, a tentativa de suicídio engendrada pelo desequilibrado Valdo e a morte de Alberto consolidam a posição de chefe da família para Demétrio, e parece enfim a vitória da ordem patriarcal. Entretanto, a semente da destruição dos Meneses apenas começava a germinar.

A TRANSGRESSÃO DE ANA

Nina atinge todos os valores prezados pelos Meneses ao se envolver com Alberto, o jardineiro, do qual engravida e, quinze anos depois, volta a afrontar a ordem desta família, quando passa a ter um relacionamento incestuoso com seu suposto filho André. Entretanto, tal interdito perpetrado por ela tem similaridade com a efetuada por Ana, sua

cunhada, que também engravida do jardineiro. Uma vez que Nina sempre foi vista como uma figura deslocada do ambiente da Chácara, seja porque nunca aceitou o código ali existente, seja porque não pertence àquele mundo rural, suas ações perdem um pouco de repercussão quando comparadas às de Ana, esta, sim, totalmente absorvida pelo modo de ser dos Meneses, moldada para ser um membro da família, como de fato ela acredita ser.

Na comparação entre estas duas personagens, vale salientar que suas ações são mediadas pela lógica do favor, no sentido de utilizar a instituição do matrimônio como meio de mudança de status, embora cada uma delas valha-se desse artifício de modo diferente. Como mencionado anteriormente, Ana fora talhada por Demétrio para tornar-se uma participante do clã dos Meneses, com a anuência dos pais, decerto bastante obsequiosos de ver a filha tornar-se membro de uma família que, na região, representava prestígio e poder. Sob essa ótica, Ana não passa de uma espécie de marionete nas mãos dos próprios pais e de Demétrio, atendendo apenas às expectativas de manipulação imposta pelo futuro marido, que a molda na fôrma da resignação esperada da mulher do mundo patriarcal.

Ainda a propósito da moldagem de Ana pelo marido, a ação empreendida por Demétrio apresenta, portanto, uma falta de sintonia com os ideais modernos da sociedade. Seu modo de proceder na escolha da futura esposa revela sua ligação a práticas que estabelecem o próprio olhar como único e capacitado para avaliar a futura esposa. Isso se depreende das palavras de Ana, ao afirmar que "[...] antes do casamento, costumava visitar-me pelo menos uma vez por semana, a fim de verificar se a minha educação ia indo bem" (CARDOSO, 2002, p. 103), prova irrefutável de que o futuro marido tinha em mente modelá-la qual um autômato diante de sua figura imponente de patriarca, no que tal palavra possa sugerir de prestígio e também de soberba.

Na realidade, Ana representaria o modelo mais bem acabado dos Meneses. Por isso, porta-se de modo adequado corroborando as expectativas que Demétrio depositou nela, desde o momento em que a escolheu como futura esposa. Dessa forma, educada pelos pais e por Demétrio desde a tenra idade para negar-se uma personalidade própria, Ana acaba

ajustando a máscara dos Meneses ao seu rosto e passa a se identificar com os anseios e culpas dessa família. Sua aceitação resignada de simulacro dos valores dessa ordem familiar fica tão evidente que Timóteo assim a define: "Você também é uma Meneses" (CARDOSO, 2002, p. 105), que, no contexto de onde essa fala foi retirada, simultaneamente enfatiza a crítica de Timóteo à sua despersonalização e também possui o efeito de estigmatizá-la.

Entretanto, a Ana que mimetiza o modo de ser dos Meneses também é a mesma que inesperadamente vai instalar o caos e a destruição da família, ao partir para uma relação adúltera com o jardineiro da família. Essa ação expressa sua maneira de dar vazão à sua existência recalcada, podada e medida, como a tentar encerrar a sina dessas mulheres submetidas à cultura patriarcal, que tende a permanentemente representá-las "[...] submissas e revoltadas, sempre vestidas de preto, silenciosas e impotentes, onde a resignação demonstrada nada mais é que o velamento da revolta" (ALBERGARIA, 1996, p. 688).

Esta indignação velada que atormenta Ana transborda com a chegada de Nina àquele meio familiar opressivo. Vinda de fora, portanto forasteira para os olhos dos Meneses, Nina parece surgir na casa como a personificação que chega para infringir o código de regras ali existente, cuja principal guardiã é paradoxalmente Ana. Todavia, opera-se pateticamente uma inversão dos valores que cada uma representa: todo o espírito transgressor encarnado naturalmente por Nina, assim compreendido, porém jamais aceito pelos habitantes da Chácara, de certa forma contamina irremediavelmente Ana, que havia sido, desde a infância, cooptada para transformar-se na mantenedora da ordem contra a desordem naquele ambiente sombrio da fazenda, mas que surpreendentemente rebela-se contra toda a opressão da lógica patriarcal.

A transgressão de Ana surpreende basicamente por dois motivos. O primeiro deriva do fato de ela ter sido criada para a obediência cega às determinações emanadas do núcleo patriarcal, enquanto a cunhada Nina, seu oposto e paradoxalmente seu futuro paradigma, caracteriza-se pela necessidade do confronto, logo nada mais natural seu estranhamento em relação à estrutura corrosiva e coercitiva que vigora nos domínios dos Meneses, sob a coordenação imperiosa do dividido e inconformado

Demétrio. O outro motivo está intimamente ligado à promoção da desordem naquela casa que, tão somente sob a lógica da aparência, parece endossar um mundo fundado num padrão, em que entram todos os elementos ligados à lei e à ordem.

Até certo ponto a atitude transgressora de Ana reitera a ideia de Antonio Candido (1993), expressa em "Dialética da malandragem", sobre a dissolução dos extremos dos universos da ordem e da desordem, quando pessoas ou grupos sociais transitam de uma esfera a outra valendo-se de alguns estratagemas que se transformam aparentemente em artifícios regulares, dada a circunstância de as forças repressivas também fazerem uso desses mesmos elementos fora da ordem. Vista sob esse prisma, Ana nada mais faz que repetir a desordem que impera na Chácara sob uma fachada de aparente ordenamento ou de uma hipocrisia que tudo silencia: a homossexualidade de Timóteo, a fraqueza de caráter de Valdo, a pretensa austeridade de Demétrio contrapondo-se ao seu angustiante desejo por Nina.

Nesse romance que funciona como um libelo contra a família tradicional, é possível verificar a reprimida Ana desencadeando o caos entre os Meneses. Para contrapor a falta de rigidez dos valores na sociedade brasileira, resultando numa ética malandra, no ensaio acima mencionado, Candido alude à formação histórica diversa ocorrida nos Estados Unidos, cujas forças legais, religiosas e civis moldaram indivíduos e grupos, "[...] delimitando os comportamentos graças à força punitiva do castigo exterior e do sentimento interior de pecado" (CANDIDO, 1993, p. 50), tornando tais pessoas, por sua vez, resistentes a relações com outros que não pertencessem ao mesmo grupo. Tal situação pode ser verificada em *Crônica da casa assassinada*, em que há uma obsessão pela ordem por parte de Ana, atuando como uma forma de compensação de seu sentimento de impotência e submissão à norma familiar dos Meneses.

Ainda de acordo com Candido o "[...] endurecimento do grupo e do indivíduo confere a ambos grande força de identidade e resistência; mas desumaniza as relações com os outros, sobretudo os indivíduos de outros grupos" (CARDOSO, 2002, p. 50), circunstância visivelmente observada na relação estabelecida entre os Meneses e as pessoas que não pertencem ao seu círculo de influência. Tal forma de atitude preconceituosa

contra o outro acaba sendo absorvida por Ana de forma extrema, ciosa de anular quaisquer liames com sua qualidade de "estrangeira" perante os olhos dos irmãos Meneses e, obviamente, diante dos olhos desse grupo social que a cerca.

Contra essa dissimulada circunspeção reinante na Chácara, Ana se opõe porque ela foi bastante moldada por um pensamento de que os Meneses, sobretudo Demétrio, representam o ideal de família exemplar, posta acima do bem e do mal, portanto com direito de punir todos aqueles que são diferentes ou de fora. Fechados no estreito círculo da fazenda, mostrando aspereza no contato com os habitantes da cidade, envolvidos por uma aura de respeitabilidade e curiosidade, os Meneses alienam-se da realidade, fingem uma perfeição que não possuem, enfim desumanizam-se, fazendo surgir, diante do espanto de Ana, a verdadeira identidade familiar.

As considerações acima permitem a constatação de que Ana endossa a atitude arbitrária e excludente dos Meneses em relação a estranhos. Essa atitude corrobora a observação efetuada por Candido sobre a sociedade norte-americana, pouca afeita ao contato com indivíduos que não pertençam ao seu fechado círculo. Pelo menos como exteriorização de um padrão de conduta, tanto Ana quanto o clã moldam-se ao "[...] modelo bíblico do povo eleito" (CANDIDO, 1993, p. 50) que se julga superior aos demais, de modo análogo à interpretação de Candido ao tratar dos Estados Unidos. Na realidade, o insulamento social da família funciona como uma máscara que tenta esconder a desordem que ali vigora, que Ana vai tentar desmoralizar com sua transgressão.

A princípio, ela vai concentrar esforços para que tudo e todos funcionem de acordo com o padrão familiar instituído pelo marido – que a seus olhos representa o verdadeiro espírito da família – naquela lógica que corresponde intrinsecamente a valores tais como tradição e moral. De acordo com este pensamento de Demétrio endossado por Ana como seu também, os demais membros do clã não passam de meras contrafações, de meros embustes, quase "estrangeiros" dentro da própria família que, não podendo ser expulsos, são tratados com desdém.

Entretanto, na sua primeira confissão, Ana já possui plena consciência de que o próprio marido foge àquela imagem da ordem rigidamente

estabelecida, ao constatar que ele está apaixonado por Nina, ou seja, o próprio Demétrio, como encarnação viva da lei e da ordem, desliza da norma para a negação da ordem, despertando nela um sentimento que passa obrigatoriamente pela necessidade de violar a falsa ordem na qual sempre havia acreditado, ou seja, a estrutura patriarcal se lhe apresenta como uma imagem deformada.

Dessa maneira, a vinda de Nina para a fazenda, com todas as implicações e impressões causadas nas pessoas, permite a Ana adquirir consciência do ridículo papel que Demétrio havia criado para que ela encenasse, mas que jamais aboliria sua real condição de "estrangeira" no solar dos Meneses:

> Olhei-me depois ao espelho e assustou-me a minha palidez, meus vestidos escuros, minha falta de graça. Repito, repito indefinidamente, era a primeira vez que aquilo me acontecia e eu fitava minha própria imagem como se estivesse diante de uma estrangeira (CARDOSO, 2002, p. 107).

Ana finalmente opta por transgredir os valores cultuados dentro do ambiente opressor da Chácara, ao perceber que também representa um corpo estranho dentro daquela família, que somente a exteriorização de seus sentimentos e de suas ações – nada mais que meras reproduções das lições obtidas do marido – tornavam-na uma Meneses aos olhos dos demais familiares e conhecidos.

Até a chegada de Nina à Chácara, Ana acostumara-se a viver sob uma obstinada subordinação ao que supunha ser o modo de existência dos Meneses. As atitudes da cunhada – que desaprova enquanto encarna o papel da legitimidade masculina que Demétrio lhe incutira – despertam-na da letargia e da alienação que havia vivido até então. De um lado, ela endossa os valores prezados pelos Meneses e, do outro lado, de maneira dissimulada, busca tecer "[...] modos de resistência à opressão masculina" (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 236), optando pelo adultério.

Justamente a cunhada recém-chegada, que deflagra em Demétrio uma paixão silenciosa, serve de modelo a Ana para urdir sua vingança contra os Meneses. A princípio, a atitude do marido causa-lhe despeito e ciúme, mas tais sentimentos acabam se transformando numa

espécie de revelação, levando-a a sentir "[...] como se fosse outra mulher" (CARDOSO, 2002, p. 107). Como nela "[...] cessara de existir a mulher antiga" (CARDOSO, 2002, p. 171), Ana percebe que está pronta para fazer seu ódio transbordar contra aquela família cujos membros sempre lhe impuseram um ar de obediência às normas, mas que hipocritamente tenderam, diante de qualquer oportunidade, a insubordinar a ordem que ela supunha ser obrigação sua de zelar.

O envolvimento de Ana com Alberto representa uma maneira de afrontar a mentira que paira sobre todos na Chácara, uma forma de rebelar-se contra "[...] o sangue dos Meneses, que não é o seu" (CARDOSO, 2002, p. 302) e também contra Nina – seu oposto, pois expressa beleza, a capacidade de sedução e, por certo tempo, a infração ao mundo fechado dos Meneses – com a qual foi obrigada a dividir o mesmo amante. Enfim, a transgressão de Ana funciona como uma espécie de desforra contra o marido. É sobretudo uma vingança contra a falsa representação da ordem que cerca os Meneses. Ordem esta que ela havia apoiado como uma verdade incontestável na qual não só havia acreditado, mas que também havia incorporado como forma de distinguir-se das poucas pessoas que faziam parte do círculo de relações da família.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Crônica da casa assassinada*, constatou-se que a narrativa de Lúcio Cardoso disseca os derradeiros momentos da extinção dos Meneses, um clã composto por três irmãos, incapaz de manter a continuidade do núcleo familiar, devido ao fato de haver desde remotas épocas perturbadoras presenças femininas no seu comando. Como a tia-avó masculinizada Maria Sinhá e Malvina, a mãe, foram as ocupantes do centro do poder entre os Meneses, verifica-se que o papel masculino é marcado pelo signo da indefinição. Ao chegar a vez de Demétrio, Valdo e Timóteo exercerem o domínio, os dois primeiros não o fazem adequadamente porque desejam imprimir um feitio masculino que se revela inconciliável com a herança feminina que existe na família. À margem desse processo, marginalizado pelos irmãos por encarnar o duplo homem/

mulher que assinala os Meneses, resta ao homossexual Timóteo, em parceria com Nina, desencadear a destruição contra os seus.

No entanto, a implosão desse mundo patriarcal não se reduz apenas à desavença existente entre seus membros internos. Seu desmantelamento também se deve à entrada de sujeitos estranhos ao reduzido núcleo dos Meneses, tais como Nina e Ana – duas mulheres de fora do fechado círculo em que se encerra essa família – que passam a pertencer à esfera do poder, devido a seus casamentos com Valdo e Demétrio. Como nesse clã sempre houve predomínio do feminino no exercício da autoridade, ambas representam uma ameaça aos atuais ocupantes do núcleo, pouco seguros quanto ao correto desempenho de seu papel perante a condução familiar.

A vinda da bela e fútil Nina para o convívio dos Meneses reacende a chama ameaçadora do predomínio da figura feminina no comando familiar. Desperta também em Ana, até então agindo como a esposa modelada para mimetizar os Meneses, o desejo de subverter o aparente mundo ordenado da Chácara. Além disso, ciúme, despeito e inveja levam Ana às mesmas interdições às quais Nina se permite. Dessa maneira, ambas cometem adultério com o mesmo homem, têm filhos desse relacionamento proibido e morrem sem revelar esse segredo a seus maridos.

No papel de esposas, tanto Nina quanto Ana fazem pairar sobre os irmãos Meneses o fantasma da continuidade do poder feminino, e esse tipo de situação funciona como uma ameaça a Valdo e Demétrio, que se supõem capazes de finalmente representar a autoridade masculina na família. Ambos não conseguem compreender que enquanto a ordem feminina presidiu a família, esta se manteve agregada. Contudo, a influência das mulheres que vieram de fora instaura a falência do clã. Isso ocorre porque Nina e Ana violam um interdito de ordem sexual, potencializando, por conseguinte, a desarmonia doméstica. Ao cometerem adultério, ambas agridem a ordem patriarcal e promovem a desagregação dos Meneses. Pior: a transgressão de ambas destrói qualquer possibilidade de o nome do clã persistir, já que nem André ou o desconhecido Glael tem qualquer filiação com os Meneses.

Portanto, os filhos dessas relações adúlteras entre os integrantes da periferia social são deflagradores da ruína dos Meneses, visto que os

laços consanguíneos nos quais se fundamenta a continuidade dos valores familiares e patriarcais do clã são inexistentes. Na realidade, os irmãos são derrotados pela dissolução dos tênues laços que os uniam sob um mesmo nome e um mesmo teto e também pela perda do referencial feminino – com a morte de Nina e Ana – que conferia, paradoxalmente, a manutenção do frágil equilíbrio familiar.

REFERÊNCIAS

ALBERGARIA, Consuelo. Espaço e transgressão. In: Cardoso, L. *Crônica da casa assassinada*. Ed. crítica, coord. Mário Carelli. 2. ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. (Colección Archivos: 18).

BADINTER, Elisabeth. A morte do patriarcado. In: _____. *Um é outro*. 3. ed. Tradução de Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

BRANDÃO, Junito de Souza. Os Labdácidas: o mito de Édipo. In: _____. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1987, v. III.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

CASTELLO BRANCO Lúcia; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa-Maria Editorial; LTC, 1989.

CHAUÍ, Marilene. Édipo rei. In: _____. *Repressão sexual*: essa nossa desconhecida. São Paulo: Círculo do Livro, [1990?]

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. *Tecendo por trás dos panos*: a mulher brasileira nas relações familiares. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

OLHO POR OLHO, DENTE POR DENTE [1]

Marcos Hidemi de Lima

Este texto busca empreender a análise dos contos "A surpresa" e "Craquinho", presentes em *Desgracida* (Dalton Trevisan, 2010). Sob a perspectiva de verificação da violência na literatura contemporânea, a análise desses dois contos de Trevisan procura demonstrar a presença de um cotidiano amargo, assinalado pela presença ostensiva da violência. Na primeira narrativa, a violência figura com um assassinato motivado por uma situação de adultério; na segunda, há a representação da falta de perspectiva para os usuários de drogas. Tanto um quanto o outro conto parecem corroborar a ideia corrente de que as metrópoles estão tomadas pela violência generalizada.

Sem a finalidade de adentrar questões de definição para afirmar o que seja o moderno, o contemporâneo ou o pós-moderno, há que se considerar que o termo "literatura contemporânea", nesse trabalho, compreende e remete, de modo geral, às obras que estão recentemente incluídas no sistema literário nacional, cuja circulação sofre, na maior parte das vezes, o efeito da ausência de estudos sistemáticos ou críticos sobre o que se produz. No que tange ao termo "violência", é possível afirmar que ela é entendida, nessa discussão, como as formas de pressão, coerção ou mesmo exclusão permeadas pela imposição da força física ou psicológica, de modo a causar danos aos indivíduos que a sofrem.

O objetivo desse texto é verificar, no terreno da prosa literária, como está a representatividade da singular produção ficcional de

1 Artigo originalmente publicado com o título "Olho por olho, dente por dente: violência em dois contos de Desgracida (Dalton Trevisan) em *Boletim – Centro de Letras e Ciências Humanas* (UEL), Londrina-PR, v. 68, p. 143-161, 2016.

Trevisan, no âmbito da violência na produção brasileira contemporânea – de 1990 a 2010 –, que vem dando destaque aos problemas sociais das grandes cidades, a coerção ou exclusão efetuadas pela imposição de força física ou psicológica, causando danos aos que sofrem tais formas de pressão. A isso se soma a constatação de que a produção literária da atualidade está marcada por algumas dominantes relacionadas à questão da violência.

Dentro dessa linha de raciocínio, faz-se coro a algumas definições propostas por Beatriz Resende que, em *Contemporâneos*: expressões da literatura brasileira do século XXI (2008), tenta definir, ainda que provisoriamente, traços e marcas desses últimos vinte anos de produção literária. No contexto da multiplicidade da produção ficcional dos dias atuais, ela aponta três dominantes: a da *presentificação*; a da *presença do trágico*; e a da *violência***.** Não seria uma descaracterização afirmar que esse conjunto triádico – assinalada pela interpenetração – pode ser reduzido à dominante da *violência*.

De acordo com a discussão promovida por Resende, *grosso modo*, o termo *presentificação* ocupa o sentido da urgência, preocupação com o presente, seja nos temas como nas formas, tais como os textos curtos, adotados pelos autores. A respeito desses escritos de pequena extensão, destacam-se os contos curtíssimos que vêm sendo praticado por escritores das novas gerações. Essa modalidade de mininarrativa obteve grande repercussão com a publicação de *Os cem menores contos brasileiros do século* (2004), organizado por Marcelino Freire.

Em *Ficção brasileira contemporânea*, Karl Erik Schøllhammer (2009, p. 36) comenta a importância de Freire, ponderando que, "[...]para a tendência nova do microconto, as referências serão os autores jovens como Fernando Bonassi, Marcelino Freire e Cadão Volpato, embora seja possível remeter o fenômeno a autores mais consolidados como Dalton Trevisan, *234* (1997) e *Ah, é?* (1994)". Como se observa pela citação anterior, Schøllhammer não se esquece de realçar a importância do escritor curitibano. Isso remete à questão de que não se pode deixar de frisar que tal prática de contos reduzidos ao essencial, ao mínimo, vem sendo empregada por Trevisan de maneira sistemática bem antes de toda a repercussão de *Os cem menores contos brasileiros do século*.

A propósito da tendência de Trevisan trabalhar com mininarrativas, *Desgracida* é um livro dividido em duas partes: "Miniestórias" e "Mal traçadas linhas". Sintomaticamente, os dois contos aqui analisados pertencem à primeira parte, e nela Trevisan desfia textos que variam entre os que se aproximam de narrativas curtas, até aqueles que se encaixam no gênero poético. Schøllhammer intitula tal prática como "prosa poética" (2009, p. 96), algo que tem produzido influências nos autores contemporâneos.

Essa característica de optar pela redução do texto literário é visto como um "estilo mais enxuto e depurado para extrair o máximo de unidades mínimas, chamadas por ele [Trevisan] de haicais" (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 97). A maioria dos textos não ocupa mais de uma página; alguns mal ocupam meia página. Muitas vezes o texto em formato de prosa tem uma ou duas linhas, raros os textos que chegam a três páginas. Eis aí o milagre da concisão operada pelo escritor. Ainda segundo observação de Schøllhammer, "Depois de mais de trinta livros, o autor depurou seu processo de condensação e subtração, retrabalhando obsessivamente o material de livros anteriores" (2009, p. 96).

O Trevisan que necessita de mais páginas para comunicar seu pensamento está na segunda parte do livro, a que intitula "Mal traçadas linhas", onde ele apresenta cartas escritas, ao longo de vários anos, utilizando mais páginas que as poucas empregadas nos seus minicontos, seus contos haicais, seus fragmentos poéticos. As cartas que estão datadas – a mais antiga data de fevereiro de 1968, a mais atual de 1990 – são dirigidas a vários amigos, tais como Pedro Nava, Otto Lara Resende (a maioria delas) e Rubem Braga. Entre elas destacam-se quatro que não trazem informação sobre quando foram escritas, parecendo que tendem mais para o terreno ficcional do que para real, cujos destinatários são o "Senhor Prefeito", a "Cara Senhora" ou o "Caro X".

Ainda dentro da conceituação do que Resende chama *presentificação*, acrescenta a autora o seguinte comentário:

> No sentido de urgência, de *presentificação*, se evidencia por *atitudes*, como a decisão de intervenção imediata de novos autores presentes no universo da produção literária, escritores moradores da periferia ou segregados da sociedade, como os

> presos, que eliminaram mediadores na construção das narrativas, com novas subjetividades fazendo-se definitivamente donas de suas próprias vozes (RESENDE, 2008, p. 27-28).

Não está no foco de discussão desse texto enveredar por um dos diversos desdobramentos da *presentificação*, isto é, o da questão de ter aumentado o número de autores que não se insere nos moldes esperados do discurso de escritor intelectualizado da indústria editorial, promovendo uma literatura que vem representar vozes marginalizadas, grupos segregados, guetos culturais, os quais almejam mostrar a face invisível da sociedade. Que tal atitude é válida, não há dúvida alguma, e há espaço e público para esse tipo de literatura extremamente realista e engajada em trazer a voz dos inúmeros humilhados da sociedade. Resta observar se o excesso de veracidade, de violência, de discurso da periferia, vai resultar em verdadeira literatura ou vai ficar reduzida somente a textos combativos e panfletários.

Sem querer ser engajado na causa dos miseráveis, sem querer fazer literatura panfletária, sem dar o braço a torcer à espetacularização da violência, Trevisan mantém em alta o tom de sua literatura. Ao trazer para o universo de seus contos reduzidos ao essencial a massa informe dos pobres, delinquentes, loucos, tarados, suburbanos, em suma, a gente do povo com suas pequeninas alegrias, suas mazelas intermináveis, suas urgências do dia a dia, o escritor endossa a preocupação com o *hic et nunc* como uma espécie de espírito que assinala seu fazer literário e também como temática de seus textos literários, sempre a resvalarem pelo sórdido e pelo violento, transformando a poesia suja e as circunstâncias banalizadas do cotidiano em sincera preocupação com o ser humano.

Os contos "A surpresa" e "Craquinho" captam instantâneos da vida de pessoas invisibilizadas pela sociedade. Pessoas que fazem justiça com as próprias mãos ou, paradoxal e inconscientemente se autodestroem, num ato também de justiça. Olho por olho, dente por dente: eis a lei que movem os que aderem à violência. Os atos dos personagens de ambas as narrativas talvez lhes servissem para granjear certa visibilidade numa sociedade que vive, diariamente, a compulsão de ver a desgraça alheia como um espetáculo que a mídia promove para deleite daqueles que se julgam distantes da população menos afortunada. No entanto, é outra a

lente de captação que Trevisan emprega: no primeiro conto, o próprio autor do crime narra a um interlocutor como matou o homem que encontrou na cama com a mulher, revelando na ação de contar uma maneira desse sujeito angustiado obter uma forma de purgar-se pela ação que fez. No outro conto, o leitor é levado a vivenciar o momento em que o usuário de crack está prestes a ser destruído pela droga. Essa narrativa é uma forma de permitir a reflexão sobre a condição patética do ser humano, vítima de si mesmo e da necessidade de uso de entorpecentes como tentativa de fugir de dentro de si e do resto do mundo.

A segunda dominante, p*resença do trágico*, permeia o destino dos personagens, sendo possível uma relação com o "metron"*,* a medida de cada ser humano da tragédia grega. Resende constata que existe um retorno do trágico nas narrativas contemporâneas, também presente na sociedade que dança no ritmo de pós-globalização. Esse caráter trágico tornou-se uma moeda corrente no cotidiano das pessoas que vivem nos grandes centros urbanos, como bem salienta Resende, afirmando que "É a tragicidade da vida na metrópole hostil que se entranha nos universos privados, circula da publicidade das ruas, cruzadas com rapidez, até o espaço sem privacidade da vida doméstica, onde a violência urbana se multiplica ou redobra" (2008, p. 31).

Não é outra a perspectiva adotada por Trevisan nos dois contos estudados aqui. A metrópole paira no fundo, como que sem nitidez suficiente, mas ela ali está, seja no quarto prosaico onde o mecânico mata o amante da mulher, seja num lugar qualquer onde o jovem viciado abandona-se à inevitável morte. A tragédia desses seres desimportantes se consuma nos fiapos de vidas miseráveis que se escondem nas frinchas, nos becos, nas ruas escuras, na solidão dos quartos. Por pouco, chega a ser quase o pior noticiário das colunas policiais que aparece nas narrativas do Vampiro de Curitiba, mas um toque da inexorabilidade da tragédia cotidiana evita o terreno movediço do mundo cão. Nos dois contos, a tragicidade de seus personagens está na incapacidade de compreender que a morte ronda aqueles que ultrapassam a medida do razoável, do ponderado, que caracteriza a existência humana.

Existe uma inevitabilidade trágica que marca ambos os contos. Em "A surpresa" o narrador age não só em defesa da honra ultrajada, e o ato

de matar o amante relaciona-se a essa violência que representaria mera violência gratuita em forma de conto, caso haja um julgamento antecipado do leitor. Entretanto, essa narrativa não se limita a apresentar mais uma cena de violência explícita. Não é seu ponto importante. É a inevitabilidade da ação que conta, uma vez que se trata da consumação de uma tragédia que marca o narrador, um quê de fatalidade que modifica sua vida, que o faz sentir o desagradável e amargo sabor da morte.

No segundo conto, "Craquinho", o leitor é levado a vivenciar o destino patético de Edu, o narrador drogado que conta seus últimos momentos, o "inferno sem volta" (TREVISAN, 2010, p. 147) em que mergulha definitivamente, enquanto fuma seu último cigarro de crack. Drama individual em que o narrador representa seu papel de sujeito alucinado, a dialogar com a própria substância alucinógena. Fica a impressão de que Edu deseja mostrar seus poucos minutos de vida a todos, como se a espetacularização de sua própria morte ultrapassasse a banalização de sua existência malograda, tragicamente ceifada.

Enfim, desdobramento da *presença do trágico* e da *presentificação*, há outro identidade característica da prosa contemporânea brasileira. Trata-se da *violência* que ocorre nas grandes cidades. Derradeiro termo empregado por Resende para avaliar a literatura contemporânea, a violência aparece "[na] dominância do trágico, em angústia recorrente, com a inserção do autor contemporâneo na grande cidade, na metrópole imersa numa realidade temporal de trocas tão globais quanto barbaramente desiguais" (RESENDE, 2008, p. 33).

No âmbito da produção ficcional nacional, há que se observar que a violência urbana transformou-se numa espécie de matéria-prima que tem alimentado as narrativas nas últimas décadas. Mais que isso, o realismo cru – antes temática da mídia televisiva, de filmes importados, de alguns jornais populares, de livros e revistas em quadrinhos etc. – é a marca de distinção da literatura produzida na atualidade. Obviamente, como observa Resende, a transferência que se tem efetuado da violência para a esfera da literatura não deixa de causas polêmicas entre a crítica literária:

> Cada vez mais a crítica literária, sobretudo acadêmica, vem se ocupando do debate em trono do excesso de realismo utilizado

> nessas narrativas, perguntando-se até que ponto o ficcional não seria empobrecido, numa retomada de recursos anteriores ao moderno. Volta-se à questão dos limites entre o literário, o jornalístico, o sociológico (RESENDE, 2008, p. 33).

A marca da violência – transformada num padrão da produção ficcional de muitos escritores surgidos a partir da década de 1990 – é algo que sempre percorreu a espinha dorsal da ficção de Trevisan. Conforme observa Manuel da Costa Pinto, em *Literatura brasileira hoje* (2004, p. 88):

> Dalton Trevisan é o mestre do fragmento, dos minicontos reduzidos a uma cena, às vezes uma única frase; mas esses estilhaços de realidade, ao mesmo tempo que mimetizam a condição alienada do sujeito moderno, produzem uma espécie de totalidade cindida, em que o acúmulo de instantâneos de desajuste social e sexual compõe um retrato orgânico – mesmo que seja um organismo doente, apreensível apenas por suas metástases.

Ainda conforme as observações de Resende, ficam evidenciadas que as narrativas focalizam os indivíduos, personagem e narrador de modo a situá-los em um meio indeterminado, vivendo em um mundo despedaçado, aos cacos, o que desencadeou, de certo modo, uma reflexão sobre a perda de suas subjetividades. Ademais, as situações caóticas, vivenciadas pelos personagens contemporâneos, são reflexos de um cotidiano banal, que representa a angústia existencial de um homem desabrigado e fragilizado, tendo em vista que ele está despido de sua própria identidade e vive às voltas com um mundo complexo.

Em suma, dentre as três constantes observadas por Resende na ficção contemporânea brasileira que, sem sombra de dúvida, se imbricam, valem ressaltar as observações a respeito da violência de um dos mais renomados críticos da literatura brasileira a respeito da violência. Trata-se de Antonio Candido que, em "A nova narrativa" (*A educação pela noite e outros ensaios*) já chamava a atenção para o predomínio de tal constante na literatura brasileira, denominando-a de "realismo feroz", uma vez que corresponderia

> à era da violência urbana em todos os níveis de comportamento. Guerrilha, criminalidade solta, superpopulação, migração para as cidades, quebra do ritmo estabelecido de vida, marginalidade econômica e social – tudo abala a consciência do escritor e cria novas necessidades no leitor, em ritmo acelerado (2011, p. 257).

Dentro desse espírito de toda sorte de violência vivida pelas pessoas nos grandes aglomerados urbanos, adviriam as características dos dois contos aqui estudados. Pode-se cogitar que essa situação de existência em ambientes agressivos acaba despersonalizando as pessoas, já anuladas pelas poucas perspectivas que os grandes centros têm a oferecer à boa parcela de sua população desqualificada, a uma multidão cultural, social e economicamente empobrecida. Consequentemente, torna-se quase inalterável a presença de narrativas que trazem o próprio protagonista central contando sua história. Ser narrador em primeira pessoa pelo menos oferece a esse sujeito sem rosto, sem voz, sem oportunidade, os seus quinze, vinte minutos de fama, nem que sirva como uma espécie de antepasto de exploração do que há de mais grotesco de sua situação. Tal predomínio desse tipo de narrador é percebido por Candido:

> Talvez este tipo de feroz realismo se perfaça melhor na narrativa em primeira pessoa, dominante na ficção brasileira atual, em parte, como ficou sugerido, pela provável influência de Guimarães Rosa. A brutalidade da situação é transmitida pela brutalidade do seu agente (personagem), ao qual se identifica a voz narrativa, que assim descarta qualquer interrupção ou contraste crítico entre narrador e matéria narrada (2011, p. 257).

É o que se pode verificar em ambas as narrativas aqui estudadas desse "mestre do conto curto e cruel" (2011, p. 248), maneira como Candido nomeia Trevisan. Ambos os contos pautam-se em apresentar histórias contadas em primeira pessoa, encurtando a distância entre a matéria narrada e o narrador-personagem, ambos focalizam a violência, ainda que de maneiras distintas: na primeira história, o leitor acompanha um diálogo no qual o narrador detalha a maneira como matou a companheira, ao encontrá-la com outro na cama; em "Craquinho", Edu, o narrador, é um sujeito viciado em crack, cuja mente destruída

pelo sistemático uso da droga oscila entre elementos da realidade e da paranoia.

Se não são assinalados exatamente como minicontos, as duas histórias ocupam espaço reduzido no livro de contos *Desgracida*, havendo possibilidade de compreendê-los dentro dessa concepção, discussão essa que não se pretende ocupar aqui. De uma forma genérica, tem se observado que os contos próximos à concisão dos haicais de Dalton Trevisan valem-se um "estilo mais enxuto e depurado para extrair o máximo de unidades mínimas", ou seja, "O haicai em prosa de Dalton valoriza a concisão minimalista e a objetividade desafetada, em cenas simples e profanas do cenário sempre suburbano, no ambiente provinciano das baixas paixões, do crime, da violência e do amor banal (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 97). Dentro desse mesmo espírito de compreensão da literatura de Trevisan, certeira a observação de Costa Pinto ao constatar que o escritor curitibano

> é o mestre do fragmento, dos minicontos reduzidos a uma cena, às vezes uma única frase; mas esses estilhaços de realidade, ao mesmo tempo que mimetizam uma condição alienada do sujeito moderno, produzem uma espécie de totalidade cindida, em que o acúmulo de instantâneos de desajuste social e sexual compõe um retrato orgânico – mesmo que seja de um organismo doente, apreensível apenas por suas metástases (2004, p. 88).

Ademais, nesse comentário de Costa Pinto, evidenciam-se alguns traços neonaturalistas da prosa contemporânea, bastante preocupada em apreender o cotidiano das grandes cidades sob o prisma da sociedade doente, como que estigmatizada por um câncer que a vai destruindo, levando-a, pouco a pouco, à degenerescência de seu corpo. Por isso, a metáfora "retrato orgânico", empregada pelo autor desvela, com certa precisão, a produção ficcional de Trevisan, embora pareça um pouco limitadora, visto que são ricos os recursos literários que o escritor emprega em seu texto. Na prosa de Trevisan , existe uma distinção bem evidente da mera fotografia duma sociedade vista sob a ótica de corpo vivo. Como pode ser constatado nos dois contos estudados, os fatos narrados são banais e cheios de agressividade, mas não justificativas relacionadas

a algum tipo de enfermidade que dão o tom; na realidade, Trevisan expõe a pisque humana, exposta à corrosividade da violência.

As dominantes relatadas por Resende atravessam as duas histórias de Trevisan. Face a essa constatação, convém demonstrá-las como funcionam em cada um dos contos, atendendo a uma ordem de exposição didática. Ao se observar a questão da *presentificação*, é possível vê-las sob dois ângulos: (1) no sentido de urgência, (2) preocupação com o presente. No que tange ao primeiro item, em "A surpresa" há certa necessidade do narrador-personagem em descrever detalhadamente a seu interlocutor (este instiga o narrador a contar os detalhes) o crime cometido:

> — Deu muito golpe?
>
> — Um só.
>
> — Onde?
>
> — Aqui no lombo. Entrou fácil, só banha. Foi aquela sangueira. O bicho esmoreceu. Enxuguei no lençol o sangue da mão. E fugi tremendo, a perna bamba (TREVISAN, 2010, p. 140).

Há, pois, uma necessidade do assassino em contar sua história. Essa ação representa, provavelmente, uma forma de compensar sua angústia existencial ou, talvez, motivada por uma busca identitária (que não elimina certo ar de fuga ao cotidiano banal, que pode ser canalizada, por exemplo, para a exploração da mídia, ao dar destaque a assassinatos, crimes etc.). Todavia, a faceta da urgência também se revela na figura do interlocutor. Este possui uma necessidade imediata de sempre indagar pontualmente sobre os detalhes que pressupõe que o companheiro vai relatar de maneira sumária. Quando o mecânico relata que chega à casa de surpresa e encontra "os dois no quarto" (TREVISAN, 2010, p. 139), o curioso ouvinte, impiedosamente, sem respeito algum pela dor do narrador, pede detalhes sórdidos: "No próprio ato?" (TREVISAN, 2010, p. 139). Tal curiosidade perdura ao longo da narrativa, seja na questão sobre a quantidade de golpes desferidos contra o amante, seja o local onde o traído ferira o oponente.

Ainda sob a esfera da *presentificação*, existe a aludida preocupação com o presente, que pode ser constatado quanto à temática (adultério,

crime passional) e quanto à forma (conto de pequena extensão). Nesse conto, o leitor depara-se com os "estilhaços da realidade" de um narrador que conta a seu interlocutor como surpreendeu a companheira em adultério e matou o oponente, enquanto a mulher fugia por um beco. Percebe-se certa banalização da violência, que só não é total porque existe, no desfecho do conto, por parte do protagonista, um sentimento de angústia decorrente dessa ação. Narrativa basicamente construída de diálogos, não é possível estabelecer o lugar onde está o homem que conta a história, embora seja facilmente perceptível que o sujeito que foi morto era conhecido, sendo nomeado pelo ouvinte da história, "_ E o safado do Pedrão?" (TREVISAN, 2010, p. 140), o que permite inferir um ambiente suburbano ou provinciano, onde as pessoas conhecem-se uns aos outros.

Conforme a ótica de Resende, outra marca da literatura contemporânea vem a ser a *presença do trágico*. Tal elemento apontado não se restringe apenas à questão da morte de Pedrão, a qual se configura como uma espécie de tragédia cotidiana de grandes e pequenas cidades, todas elas embrutecidas pela violência que vem espalhando seus tentáculos de maneira constante e avassaladora. Há, também, no desfecho do conto, outro elemento que lança luzes sobre a tragédia que destrói a identidade do narrador, quando ultrapassa o "metron" – no sentido de medida de cada ser humano, como se vê na tragédia grega –, a que ele intitula "_Os maus bofes da morte" (TREVISAN, 2010, p. 140), ou seja, a angústia de saber o sabor da morte. Convém compreender que a expressão "maus bofes" (de má índole) contém uma espécie de trocadilho com "pôr os bofes para fora", no sentido de ficar ofegante, e também com a própria palavra "bofe", popularmente o nome dado aos pulmões. Ao associar o gosto ruim que lhe veio à boca, o narrador parece sentir no ar que respira o gosto que a morte lhe provoca.

Retirar a vida de um semelhante causa no narrador uma sensação angustiante. Noutras palavras, a experiência traumática de causar dor a outrem resulta em sofrimento a si mesmo. O psicanalista e professor de psicologia da UFRJ Joel Birman, na palestra "Caos e trauma no mundo contemporâneo", proferida no programa de televisão da TV Cultura *Café Filosófico*, observa que a angústia é uma experiência psíquica, uma espécie de estranheza que toma conta de nós, sem possuir uma determinada

localização espiritual. Ainda conforme a exposição de Birman, "A angústia é alguma coisa que nos toma no plano do corpo. Nós vivemos a angústia no ventre, na barriga. A angústia não passa por uma sublime espiritualidade, ela está no plano corporal" (2014). No caso do personagem de Trevisan, se a angústia não lhe afeta exatamente o ventre, ela manifesta-se no paladar:

> — Minha boca, de amarga, era vinagre e fel. Lancei uma gosma verde. Bebi meio balde dágua. E não saía cuspo. O azedume amarrando a língua, nunca tive igual (TREVISAN, 2010, p. 140).

Amargor , azedume, fel, vinagre, revelam sensações adstringentes relacionadas ao sentimento de angústia vivido pelo narrador. E essa experiência está vinculada ao plano corporal. A amarga percepção de ter cometido assassinato desnuda a tragicidade do personagem, vítima de um destino atroz que o levou, num retorno marcado pelo acaso, a descobrir a traição da companheira.

O último elemento caracterizador da literatura contemporânea, segundo Resende, é a *violência*. Na sua totalidade, o conto de Trevisan ora estudado vincula-se ao retrato da violência, com destaque para o assassinato de Pedrão, vencido pela força física do narrador e as sequelas psicológicas deste último, com o "azedume amarrando a boca" (TREVISAN, 2010, p. 140), a necessidade de contar sua história para outra pessoa, a fim de libertar-se de sua angústia e de seu sofrimento.

Como dito anteriormente, essa derradeira dominante aglutina os outros dois elementos destacados por Resende, ou seja, a *presença do trágico* e a *presentificação* são desdobramentos da *violência*, e esta última sintetiza o padrão que perpassa esse pequeno conto. A violência apresenta uma sequência cinematográfica, anunciando-se em forma de ameaça frustrada contra a mulher: "[...]o desgosto que não tinha arma (TREVISAN, 2010, p. 140); em forma de ameaça verbal: "a desgracida" (TREVISAN, 2010, p. 140); em forma de violência corporal: "Só o tempo de apanhar a tranca da porta. Meti na cabeça do bruto", "Maior que eu, agarrou-se comigo" (TREVISAN, 2010, p. 140), até a consolidação do assassinato com uma arma branca: "Alcancei o punhal do bandido, ao pé da cama", "Foi aquela sangueira" (TREVISAN, 2010, p. 140).

Mais conciso, a segunda narrativa analisada, "Craquinho" é uma espécie de conto reduzido ao mínimo múltiplo comum da situação de alienação que vive o homem moderno, em meio à vida fragmentária e sem sentido das grandes cidades. E a alienação de Edu, o usuário de crack e narrador desse conto de menos de uma página, configura-se pela sua incapacidade de discernir o mundo real e o mundo imaginário. Nesse último, fruto de suas alucinações, a própria droga se personaliza e dialoga com ele:

> Só dez segundinhos. Fatal. Te bate forte no peito. O bruto soco na cabeça. E o mágico *tuimmm*!
>
> Na pedra, sabe? Tem um espírito vivo. Daí o craquinho fala direto contigo:
>
> — Vai, Edu. Vai nessa, mermão! (TREVISAN, 2010, p. 147).

No personagem-narrador desse conto, fica patente que o leitor depara-se com um sujeito que perdeu sua subjetividade – um dado característico de personagens das narrativas contemporâneas, conforme discorre Resende. Edu acredita que a pedra de crack pode lhe dizer coisas, ou seja, o protagonista não dispõe de percepção suficiente para afirmar-se, julga que "o craquinho" aconselha-o a fazer uso da droga.

Aqui também as dominantes destacadas por Resende estão presentes. No item intitulado *presentificação*, observa-se – como foi visto na análise anterior – o sentido de urgência, que decorre da necessidade do narrador em descrever o uso do crack, evidenciando sua dependência do vício, resultando na perda da identidade – "Você para, a fissura te pega. Já se perde numa noia de veneno" TREVISAN, 2010, p. 147) –, uma falsa sensação de poder conferido pela droga – "Cê fica o tal. Olho de vidro, o polegar chamuscado, acelero alto. Mais força e poder. O pico de zoar no paraíso" (TREVISAN, 2010, p. 147) – ou a própria destruição: "O teu inferno sem volta."; "Fatal" (TREVISAN, 2010, p. 147). Demais, como de hábito na literatura contemporânea, percebe-se a preocupação com o presente, seja quanto à temática do usuário de drogas e sua condição de sujeito alienado da realidade, seja quanto à forma adotada para narrar, isto é, o conto de pequena extensão, no qual se encerra a pequena e banal tragédia cotidiana.

Edu performatiza diante do leitor do conto – quase sem nenhuma intermediação – um espetáculo que é sua própria morte. Tem-se a impressão de que encena diante de uma câmera – no caso, os olhos do leitor/telespectador – um pequeno *show* marcado pelo signo da rapidez, cujo único e principal protagonista é ele próprio. Se existe alguma forma de diálogo, esta se dá com sua própria consciência, pois personifica a própria droga, a ponto de ouvir-lhe o conselho: “”Vai, Edu. Vai nessa, mermão!” (TREVISAN, 2010, p. 147). Evidencia-se a alienação total de Edu, que se oferece num espetáculo em que a loucura e o pesadelo andam de mãos dadas.

Outra dominante, elencadas por Resende, também está presente nesse pequeno conto de Trevisan. Trata-se da *presença do trágico*, que, neste conto, é percebido por conta da falta de quaisquer perspectivas de integração social do narrador. Na sua percepção confusa, o narrador-personagem Edu confessa que o vício o leva a um inferno que não tem retorno, o que permite relacionar ao conceito de “metron” da tragédia grega, ou seja, sua desmedida funciona como um sinal de morte anunciada.

Nesse prosaico personagem que fuma crack e termina destruído pela droga, é possível perceber certa postura do Édipo soflocliano nas ações de Edu, sobretudo na ânsia que este tem em experimentar o ilimitado e ficar cego a suas limitações. Em *Édipo rei* o orgulho não permite que o mal-afortunado descendente dos Labdácidas perceba que é ele mesmo pai, irmão e avô de seus filhos; Edu vive extasiado pela droga, uma verdadeira paixão que o leva a afirmar que “ele [crack] você ama” (TREVISAN, 2010, p. 147), numa demonstração de ultrapassar as fronteiras do perigo que os entorpecentes geralmente oferecem. Daí para a cegueira total é apenas um passo, a ponto de chegar a um processo de alucinação que o leva a acreditar que o “craquinho fala direto comigo” (TREVISAN, 2010, p. 147). Coincidência final de ambas as histórias, endossando o caráter autodestrutivo dos dois personagens: Édipo cega-se ao descobrir a verdade; Edu mata-se de tanto fumar crack.

No que tange ao que é denominado de *violência* por Resende, constata-se que essa dominante está relacionada tanto à destruição psicológica quanto física do narrador pela droga. Enquanto narra sua pequena

tragédia, é perceptível que o consumo desenfreado de crack afetou a psique do protagonista. Embora já possua consciência do que lhe ocorre, Edu conta, por exemplo, que sofre com alucinações: "Na pedra, sabe? Tem um espírito vivo" (TREVISAN, 2010, p. 147). Fisicamente também sofre por conta da dependência: " Eu tava três dias fumando horrores. Sem comer. Sem dormir. Só queimando a pedra"; "Olho de vidro, o polegar chamuscado, acelero alto" (TREVISAN, 2010, p. 147).

A violência, nesse conto, é perpetrada pelo personagem contra si mesmo. Sem perspectivas de dignidade existencial, sem viabilidade de ter uma identidade que não se restrinja a alguns minutos de autoexposição frente ao leitor que assiste a seus momentos finais, Edu violenta-se a si próprio deixando de alimentar-se, deixando de dormir, perdendo seu equilíbrio psicológico. A arma que utiliza não é uma faca, um revólver. Ele emprega a droga como forma de destruir o seu próprio corpo, visto que não faz parte de seus anseios destruir o próximo. Sua morte, "inferno sem volta", não se configura um suicídio, visto que não tem consciência do poder letal da substância que traga avidamente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em ambos os contos, analisados de acordo com os elementos propostos por Resende, o leitor depara-se com personagens desajustados diante do mundo. Noutras palavras, os personagens presentes possuem semelhanças no que tange ao ser-e-estar fragmentário do sujeito moderno. Tanto um quanto o outro personagem ultrapassam-se a si mesmos e agem com violência, seja contra outrem, como ocorre em "A surpresa", seja contra si próprio, que é o caso de Edu, do conto "Craquinho".

A despeito da violência que frequenta ambas as narrativas e que nada fica a dever aos programas da mídia que explora a desgraça diária das cidades, Trevisan consegue transmitir, por meio desses personagens estilhaçados, presentes nessas duas pequenas tragédias cotidianas, o drama de consciência que ambos vivem, vítimas de um destino que os pôs diante do que há de mais pavoroso na existência humana: matar alguém ou provocar sua própria morte. No caso do protagonista da primeira narrativa, o narrar é uma maneira de tentar purificar-se de uma

falha; Edu, por sua vez, expõe-se ao leitor, como se estivesse num *reality show*, julgando que detém o domínio da droga que o domina.

Resta ao leitor a amarga constatação de que a *presentificação,* a *presença do trágico* e a *violência* são as únicas marcas da narrativa contemporânea. Isso, todavia, revela-se uma falsa premissa, pois nem todos os contos de *Desgracida* organizam-se em torno da temática da violência escancarada das grandes cidades, das atrocidades diárias que a mídia bombardeia os cidadãos. Na realidade estilhaçada do cotidiano contemporânea, há lugar também para retratos menos desagradáveis, há espaço para os flashes poéticos, as tomadas líricas, a poética da banalidade.

REFERÊNCIAS

BIRMAN, Joel. Caos e trauma no mundo contemporâneo. São Paulo: TV Cultura, 6 jul. 2014. *Instituto CPFL/Cultura*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WsSO-9L2vqE>. Acesso em: 10 jan. 2020.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 241-260.

COSTA PINTO, Manuel da. *Literatura brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2004. (Folha explica).

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos:* expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Biblioteca Nacional, 2008.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

TREVISAN, Dalton. A surpresa. In: ____. *Desgracida*. Rio de Janeiro: Record, 2010, p. 139-140.

_____. Craquinho. In: ____. *Desgracida*. Rio de Janeiro: Record, 2010, p. 147.

UMA INTERPRETAÇÃO DO BRASIL EM *ZERO* [1]

Marcos Hidemi de Lima

EXTRA

Na década de 1970, houve alguns livros que, quer pela sua temática crítica ao autoritarismo político-militar, quer pelos problemas sofridos com os órgãos de censura, encarnaram e interpretaram criticamente o país que a propaganda governamental afirmava ser o Brasil do "milagre econômico", o Brasil do "ame-o ou deixe-o", o Brasil que era "um país que vai pra frente", o Brasil do "Ninguém segura este país", enfim um país de mentira inventado por um governo ilegítimo cujo poder que não passava de um "autoritarismo plutocrático" – como bem definem João Manuel Cardoso de Mello e Fernando A. Novais (1998, p. 637), em "Capitalismo tardio e sociabilidade moderna" –, que legou à nação "uma herança de miséria moral, de pobreza espiritual e de despolitização da vida social. [...] "uma verdadeira tragédia histórica que se enraizou nas profundezas da alma de várias gerações".

Um desses livros foi o romance *Zero*, que contava com o curioso subtítulo de "romance pré-histórico", de Ignácio de Loyola Brandão, publicado há mais de quarenta anos no Brasil. Cumpre ressaltar que a obra extraliterária e literariamente produziu incômodos ao governo de então. Era o ano de 1975, vivíamos sob o tacão do governo militar inaugurado onze anos antes, num dia popularmente consagrado à mentira, 1º de

1 Artigo publicado originalmente com o título "Uma interpretação do Brasil em Zero, de Ignácio de Loyola Brandão" no volume intitulado *Vozes e escrituras: confluências*, dos Anais do IV Seminário Internacional de Estudos Literários (SINEL), (URI), Frederico Westphalen-RS, n. 5, p. 281-291, jun. 2015.

abril, mas que se revelou de uma violenta e tenebrosa realidade, que ninguém pode dizer que esse período tenha sido uma época saudosa de nossa recente história política. Muito pelo contrário, foram tempos em que as pessoas que ousaram demonstrar descontentamento, crítica, incompatibilidade com a ideologia do regime vigente sofreram, não raras vezes, represálias de vários tipos, desde uma descompostura efetuada por alguma autoridade, passando pelo exílio forçado ou aconselhado, pela prisão, pela pressão psicológica, até chegar às raias do absurdo de ser morto pelos próprios órgãos do Estado (cunhou-se até o eufemismo "desaparecido político" para o opositor do regime cujos restos mortais nunca foram localizados).

Na realidade, Brandão cogitou em publicar a obra no Brasil, entretanto a temática desse romance denunciava justamente os desmandos do governo de exceção que havia no país. Receosas, algumas editoras procuradas pelo escritor não quiseram arriscar-se numa empreitada que seria, certamente, malsucedida, já que os censores de plantão vigiavam, ainda que pessimamente, quaisquer manifestações contra o regime militar. De nada adiantou o fato de o escritor ser renomado jornalista, ter publicado o livro de contos *Depois do sol* (1965) e o romance *Bebel que a cidade comeu* (1968), ter sido premiado, em 1968, no "I Concurso de Contos do Estado do Paraná" pelo conto "Pega ele, silêncio", publicado posteriormente com outros contos em *Pega ele, silêncio* (1969). Nada disso valia contra uma reação de autocensura que as pessoas impunham a si mesmas derivada da prática de censura prévia que já estava instaurada desde o AI-5, de 1968.

A censura prévia, que acabava por levar os artistas em geral (escritores, músicos, dramaturgos, entre outros) não só ao temor de alguma punição, bem como a uma espécie de tentativa autovigiada de produzir sem entrar em confronto com as proibições do Estado, já vigorava por essa época, tornando-se mais forte com o funcionamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) na capital do país e a promulgação do "Decreto-lei 1077/70", que estabelecia o seguinte:

> Art. 1º Não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunicação.

> Art. 2º Caberá ao Ministério da Justiça, através do Departamento de Polícia Federal verificar, quando julgar necessário, antes da divulgação de livros e periódicos, a existência de matéria infringente da proibição enunciada no artigo anterior.
>
> Parágrafo único. O Ministro da Justiça fixará, por meio de portaria, o modo e a forma da verificação prevista neste artigo.
>
> Art. 3º Verificada a existência de matéria ofensiva à moral e aos bons costumes, o Ministro da Justiça proibirá a divulgação da publicação e determinará a busca e a apreensão de todos os seus exemplares.
>
> Art. 4º As publicações vindas do estrangeiro e destinadas à distribuição ou venda no Brasil também ficarão sujeitas, quando de sua entrada no país, à verificação estabelecida na forma do artigo 2º deste Decreto-lei.
>
> Art. 5º A distribuição, venda ou exposição de livros e periódicos que não hajam sido liberados ou que tenham sido proibidos, após a verificação prevista neste Decreto-lei, sujeita os infratores, independentemente da responsabilidade criminal (BRASIL, 1970).

Face a essa situação quase incontornável, visto que o romance atentava contra os artigos desse decreto-lei, um ano antes de ser publicado no Brasil, *Zero* acabou saindo na Itália, na tradução de Antonio Tabucchi, depois que Luciana Stegnano Picchio, professora de Literaturas Portuguesa e Brasileira, da Universidade de Roma, tomou conhecimento da obra e indicou-a para ser publicada pela Editora Feltrinelli, na coleção "I Narratori" na qual havia nomes do porte de Guimarães Rosa, James Baldwin, Mário Vargas Llosa e Gabriel Garcia Marques.

Ao ser publicado no Brasil, o romance de Brandão viveu uma situação paradoxal, bem típica de um regime ditatorial. Lançado por uma pequena editora – a Brasília/Rio – de propriedade de Lygia Jobim, a princípio, a obra conseguiu escapar da tesoura da censura. Suprema ironia, o livro chegou a ganhar, em julho de 1976, o prêmio de melhor ficção concedida pela Fundação Cultural do Distrito Federal. Todavia, logo depois, em novembro, o ministro da justiça, Armando Falcão, censurou e proibiu a venda do livro, sem claras justificativas senão seu antológico "nada a declarar". O livro só seria liberado em 1979, quando o governo ditatorial

começava a sentir o esboroamento de seus alicerces e a sociedade civil buscava meios de restaurar a democracia.

Durante os dois anos que o romance pôde circular no Brasil, houve duas edições lançadas pela Brasília/Rio, e essa situação suscita estranhamento, visto que surge uma indagação sobre a atuação da censura cuja finalidade seria proibir quaisquer manifestações, sobretudo aquelas que se opusessem ao regime político ou atentassem contra a moral e os bons costumes. Na realidade, desde sua publicação pela Feltrinelli, na Itália, a obra já vinha sendo acompanhada pelos acólitos do governo militar, temerosos da repercussão negativa do Brasil no exterior em virtude da acidez crítica do texto de Brandão. Não imaginavam, todavia, que o livro seria publicado no Brasil e obteria ampla repercussão.

Quando Lygia Jobim adquiriu os direitos de *Zero* da editora italiana e lançou o romance no Brasil, certamente o aparelho repressivo do governo militar já vinha acompanhando todos os movimentos, sem imaginar que um lançamento de uma editora pequena poderia alçar o romance à importância que obteria junto ao público. Em pouco tempo a primeira edição esgotou-se. De boca em boca o romance ia obtendo fama entre os universitários. A segunda edição saiu em 1976. Nesse ínterim, cerca de seis mil volumes do romance foram vendidos. Para não levantar muitas suspeitas, a crítica disfarçadamente dizia apenas que o livro abordava o Brasil da ditadura. Apesar de todas as precauções, não se sabe se por conta de algum artigo publicado ou no jornal *Opinião*, ou no *Pasquim* ou na *Veja,* lido por alguém simpático ao governo de exceção, levou *Zero* a ser proibido e como de praxe deveria ter sido retirado de circulação. Porém, os agentes da censura não conseguiam recolher os volumes. Aproveitando-se disso e do fato de algumas pessoas ligadas à censura fazerem vista grossa quanto à sua existência nas livrarias, o romance continuou nas prateleiras, graças às edições clandestinas orquestradas pela proprietária da Brasília/Rio e o romancista.

Nessa época, existia uma espécie de mentalidade de que os censores controlariam com mão pesada os jornais, o cinema, a televisão, a canção, o livro etc. Até certo ponto, tal situação representava boa dose de realidade, e exemplos não faltam para corroborar a intromissão do Estado nas produções culturais, artísticas, entre outras. Na verdade, a

imprensa periódica era a mais visada, a que sofria maior vigilância, vivia submetia à censura prévia, a figura do censor era comum nas redações. Entretanto, esse procedimento não era comumente estendido para obras literárias, uma vez que era requerido dos agentes da censura a leitura do texto. Ora, é sabido que nossos censores não orçavam muito pelo discernimento intelectual, geralmente eram meros burocratas que obedeciam cegamente a um punhado de leis e a um ou outro chefete qualquer. Para que percebessem que determinada obra literária vinha de encontro aos ditames do governo de plantão, tais sujeitos ligados à censura contavam com denúncias, dificilmente davam-se ao trabalho de ler um texto longo, geralmente complexo e frequentemente alegórico, tática de que os escritores da época lançavam mão para driblar a censura.

Portanto, é possível supor que *Zero* conseguiu ao longo de praticamente dois anos driblar a censura por conta da incapacidade dos censores, e só foi proibido porque a obra foi denunciada como imoral e questionadora da situação política em que o país vivia na década de 1970. Isso também ocorreu, por exemplo, com *Diário de André* (1974), de Brasigóis Felício, vetado em 1976; com *Feliz ano novo* (1975), de Rubem Fonseca, cuja circulação foi proibida em 1976; com a proibição do livro de Renato Tapajós *Em câmara lenta* (1977) e a prisão do autor por cerca de um mês; com o premiado *A rebelião dos mortos* (1977), de Luiz Fernando Emediato, proibido no ano seguinte, entre outras obras. Como se pode constatar, tais romances conseguiram burlar por algum tempo os censores, mas acabaram denunciados e interditados, num governo – o de Ernesto Geisel (1974-1979) – que propalava aos quatro ventos "uma abertura lenta e gradual" para levar o país novamente à democracia.

LITTERA

Depois de liberado pela censura, em 1979, a Editora Codecri lançaria quatro edições de *Zero* ainda no ano do retorno da obra à legalidade e, no ano seguinte, publicaria mais uma. Na orelha da sétima edição, em 1980, Silvio Lancellotti comentava que a obra era "uma história simples, corriqueira, angustiadamente comum". Por um lado, é possível concordar com essas palavras, ao se levar em conta que o romance de

Brandão apresenta um enredo bastante comum: conta a história de José Gonçalves, um pária social de uma metrópole que, no início da narrativa, é apresentado como um sujeito que ganha a vida matando ratos num cinema de última categoria. Na sequência, trabalha em outras atividades também nada edificantes, por meio de uma agência matrimonial casa-se com Rosa, uma cozinheira, e ambos levam uma existência miserável num país chamado América Latíndia, evidente alegoria do Brasil das décadas de 1960 e 1970.

Ao longo dessa fragmentária narrativa, intitulada por Lancellotti como "estilo automático de narração em que o entrecho se superpõe a uma infinidade de recursos habilmente dispostos pelo autor a cada momento do livro, como a permanente ironização de certos slogans publicitários ou os bem humoradíssimos (sic) comentários de pé de página" (BRANDÃO, 1980), diante da falta de perspectivas de um país mergulhado na pobreza e violência, José – o deseroicizado protagonista que dá certa unidade e coerência às diversas narrativas do livro – transforma-se em ladrão, em assassino e em guerrilheiro pouco convicto nas ações da luta armada dos grandes centros urbanos, terminando sua desventurada existência encerrado num presídio americano.

Por outro lado, segundo a observação de Flora Süssekind, "o romance de Ignácio de Loyola Brandão traz à cena as divisões sociais e políticas do país graças a um texto também cheio de fraturas" (1984, p. 190). Nesse comentário, evidencia-se a percepção de que a obra vincula-se a uma postura crítica perante os desarranjos políticos e socioeconômicos, numa demonstração do forte apelo ideológico que havia no romance. Semelhante observação ao caos social instaurado no Brasil faz Malcolm Silverman, em *Protesto e o novo romance brasileiro*:

> Passando-se no cenário genérico da América Latíndia, *Zero* dispõe-se a documentar caoticamente como um governo repressivamente autoritário trata todos os dissidentes, usando os meios familiares de coação para perpetuar o *status quo*. Resta pouca dúvida sobre as fronteiras nacionais e os parâmetros urbanos em questão (2000, p. 360).

Entretanto, a autora de *Tal Brasil, qual romance?* destaca também o elemento estético presente na obra, considera o romance de

Brandão "fragmentário e crítico, em meio a um acúmulo de narrativas lineares" (SÜSSEKIND, 1984, p. 189), compreende *Zero* como uma obra feita de "fragmentos dispersos e semelhantes a pequenas notícias de jornal" [...], "invadi[dos] pela estranheza, pela dúvida, pela fratura" (SÜSSEKIND, 1984, p. 190). De fato, em *Zero* são apresentados a fratura, a fragmentação, o estilhaçamento do texto literário. Por essa linha de raciocínio, é possível afirmar que Brandão implementava simultaneamente duas subversões: uma vinculada à questão estética, contra o chamado romance-documento – produções literárias, fiéis às vertentes tradicionais do realismo literário, preocupadas com a fidelidade jornalística ao narrar acontecimentos escabrosos da época, excetuando-se aí algumas obras – e outra, de feitio ideológico, contra a tentativa de silêncio a uma literatura empenhada na crítica ao "autoritarismo plutocrático" vivido no Brasil.

Antes mesmo de Süssekind, Armindo Blanco (BRANDÃO, 1980), na contracapa de *Zero*, nos comentários gerais sobre o romance, já apontava para a questão da construção fragmentada do romance e para a coexistência das vertentes estética e ideológica no romance: "A ordem na desordem, as palavras de ordem, a desordem das palavras. Fragmentos estilhaçados que, como os tijolos de um edifício, vão sendo argamassados pelo autor e assumindo forma". Como se depreende das palavras de Blanco, sobretudo nos trocadilhos "palavras de ordem" e "desordem das palavras", o romance buscava abordar e questionar as agruras de um país sob domínio de militares que governavam o país como se estivessem à frente de uma tropa – e esse recorte da crua realidade na qual predomina a vertente social e documental dialoga com algumas produções ficcionais do "romance de 30". O outro aspecto observado por Blanco estava relacionado à construção inusitada da obra, em que se destaca uma aparente desordem que, todavia, resultava num romance espantoso, apocalíptico, que denunciava "um tempo desvairado, com os homens se transmudando em ratos e perdendo o sentido da própria existência" (BRANDÃO, 1980).

Demais, em *Zero* havia a utilização de uma linguagem que subvertia os padrões comumente empregados na narrativa, trazendo para o texto não só a palavra escrita, bem como gráficos, desenhos, quadros, a pontuação antecedendo os diálogos, as notas de rodapé, recursos de paginação de jornais e revistas etc., num processo que é estilhaçamento da linguagem, mas também metáfora da fragmentação de uma sociedade acuada pela prepotência despótica de seus mandatários. As palavras de Silverman (2000, p. 362) corroboram essas observações quanto à preocupação estética de Brandão: "Quebrando em pedaços a narrativa, Loyola consegue trazer ao jogo temático, não tanto a forma, mas a ausência de forma, o que prova ser uma dimensão adicional que outros romances políticos, tão fraturados como são, não conseguem igualar".

A respeito dessa fratura – constatada por Silverman – articulada tanto na esfera política quanto na construção estilhaçada do texto, as observações de Antonio Candido (2011), em "A nova narrativa", são esclarecedoras e servem como endosso ao raciocínio do brasilianista. Nesse artigo, o crítico discorre, entre outras temáticas, sobre a produção ficcional pós-1960, que se caracteriza pelo "realismo feroz", isto é, narrativas que se pautam na abordagem da violência urbana (o precursor apontado é Rubem Fonseca), presente em boa parte da literatura do período vivido pelo país sob o domínio e perseguição de um governo autoritário. Além disso, Candido observa que a narrativa dessa época de medo e terror distingue-se por ser não só claramente de oposição política, mas também por apresentar uma postura estética contrária que, ao fugir dos padrões considerados de escrita elaborada, acaba endossando a desestruturação da sociedade no próprio corpo da escrita do texto:

> ...vê-se que estamos ante uma literatura do contra. Contra a escrita elegante, antigo ideal castiço; contra a convenção realista, baseada na verossimilhança e o seu pressuposto de uma escolha dirigida pela convenção cultural; contra a lógica narrativa, isto é, a concatenação graduada das partes pela técnica da dosagem dos efeitos; finalmente, contra a ordem social, sem que como isso os textos manifestem uma posição política determinada (embora o autor possa tê-la) (CANDIDO, 2001, p. 256).

Tal sensação de acuamento das pessoas numa sociedade que vive numa ditadura já se prenuncia na epígrafe de *Zero* – trecho de "O poema pouco original do medo", do poeta português Alexandre O'Neill (1924-1986) – que antecede a narrativa de *Zero*: "O medo vai ter tudo/quase tudo/e cada um por seu caminho/havemos todos de chegar/quase todos/ a ratos/Sim/a ratos". De fato, o matador de ratos José Gonçalves, "brutalizado por um regime cínico e manipulado pela mídia de massa consumista" (SILVERMAN, 2000, p. 359), vai se tornando ele próprio, ao longo da narrativa, um rato à medida que a sociedade opressora e amedrontadora na qual tenta sobreviver o reifica e o anula, até o protagonista chegar à própria metáfora do nada do título da obra. A comparação ou metaforização do ser humano com o abjeto animal não é novidade. Veja-se o exemplo do barnabé Naziazeno, de *Os ratos* (1935), romance de ambientação urbana escrito por Dyonélio Machado, cuja temática é a anulação e humilhação da personagem para conseguir um empréstimo para saldar uma pequena dívida. Todavia, essa pequena obra ainda mantém alguma expectativa de esperanças e de humanização. Diferente, todavia, de *Zero*, no qual o medo, o sujeito espezinhado, a miséria material e humana, imperam exacerbadamente. A isso se soma o grotesco das situações, deixando a impressão de que a obra quer suprimir a mínima metáfora que pede a ficção.

Silverman (2000, p. 343) inclui o livro de Brandão entre as obras que se inscrevem na "romance da sátira política surrealista", em que a "combinação recorrente de delícia e desdém" funde-se com a sátira, com o intuito de "criticar hiperbolicamente o ultraje da sobrevivência do dia presente, consequência dos excessos da ditadura e resultante da inépcia do governo". Não é outra coisa que o leitor encontra na maldisfarçada alegoria de *Zero*. Desde a página que abre a narrativa evidencia-se uma atmosfera e tempo apocalípticos de uma distópica metrópole, localizada num irônico e improvável lugar. Nessa página inicial, a propósito, lê-se qual uma espécie de rubrica teatral os seguintes dizeres: "Num país da América Latíndia, amanhã", trocadilho evidente com América Latina pela proximidade fônica e, como se depreende da leitura da narrativa,

ironia da realidade do Brasil, embora não haja menção direta ao nome do país no texto.

Além da irônica aproximação de "América Latina" e "América Latíndia" que oferece o tom debochado e satírico da narrativa de Brandão, existe também outra relação possível e não menos sarcástica com o termo "Belíndia", criado pelo economista Edmar Bacha, em 1974, para se referir ao cruel modelo econômico adotado pela ditadura militar, com o fito de manter o apoio irrestrito dos endinheirados e dos deslumbrados elementos da classe média às arbitrariedades do governo mediante privilégios sociais e econômicos que excluíam violentamente os mais pobres e desvalidos da sociedade brasileira. O neologismo de Bacha referia-se à coexistência no Brasil do "milagre econômico" de realidades de dois países diferentes no que concerne à distribuição de renda, isto é, a Belíndia seria composta por uma minoria rica que vivia conforme os padrões da Bélgica e por uma maioria formada por uma grande população pobre semelhante à da Índia.

Se "América Latíndia" está para América Latina e "Belíndia" para Brasil, pouco esforço precisa requer-se para identificar a fictícia cidade de São Maulo, palco dos principais acontecimentos desse romance de Brandão, com a real metrópole de São Paulo. Além disso, ao longo de sua narrativa estilhaçada, *Zero* oferece uma porção de pistas que deixam bem claro que os fatos que se sucedem nesse arremedo de país que congrega algumas características de países latino-americanos e do Brasil:

> ...na América Latíndia havia selvas, rios, índios, bichos ferozes, mosquitos, calor, cachoeiras, palmeiras, música, mulheres morenas, homens de bigode, sombreros, sestas, sambas, carnaval e as mulheres se entregavam aos americanos, ingleses, alemães, porque gostavam de homens loiros e fortes, e que os homens de lá eram magros, doentes, subnutridos e morriam sozinhos:... (BRANDÃO, 1980, p. 187).

Nessa enumeração de traços marcantes que configuram a América Latíndia, fica evidente que tais qualidades mostradas pelo narrador correspondem à ótica exótica e confusa que, preconceituosa e frequentemente, alguns países têm de povos e nações que geralmente estão abaixo

da linha do Equador. Mais do que isso, a enumeração oferece um quadro caótico dessa América Latíndia/Belíndia, que pode ser visualizado como um tipo de mosaico, ou melhor, pode ser visto como uma espécie de políptico cuja figura que tenta organizar a sucessão de acontecimentos aparentemente desordenados desse painel da sociedade brasileira de fins de 1960 e meados de 1970 é José Gonçalves, personagem tão fragmentado quanto a própria narrativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como pôde ser observado ao longo desse texto, *Zero* foi um romance que, extraliterariamente, já era visado pela censura por conta de sua temática relacionada a uma leitura interpretativa do Brasil posterior à promulgação do AI-5 e do endurecimento da censura. Diferentemente de boa parte dos produtores culturais de então, Brandão não se autocensurou. Pelo contrário, sequer deu-se ao trabalho de pôr um disfarce alegórico na sua narrativa. Obviamente, sua obra foi considerada subversiva e retirada de circulação.

Somente na aparência o romance de Brandão inscreve-se no chamado romance-reportagem que teve existência gloriosa na década de 1970. Na realidade, é na vertente da sátira política surrealista que a narrativa se inscreve, de acordo com a formulação de Silverman. No que concerne à sua configuração surrealista, *Zero* apresenta – de maneira grotesca e crítica – um bom painel da sociedade. Enquanto sátira, a ótica concentra-se na problemática política brasileira. Porém, o que confere caráter de alta literatura ao romance está relacionado ao teor de experimentação do texto que surpreende pelos seus aspectos insólitos, pouco comuns entre os escritores da época.

Quarenta e poucos anos depois de publicado no Brasil, o grande mérito de *Zero* é ainda conseguir ser uma boa leitura interpretativa da recente história brasileira sem perder suas qualidades literárias. O romance de Brandão, em suma, demonstra a fragmentação da sociedade na própria tessitura das várias narrativas malcosturadas uma às outras. Noutras, palavras, se à época da publicação o tecido do romance

mostrou-se esgarçado, isso aconteceu porque os fios que uniam o tecido social brasileiro estavam mal-alinhavados.

REFERÊNCIAS

BLANCO, Armindo. [Contracapa]. In: BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Zero*: romance pré-histórico. 7. ed. Rio de Janeiro, Codecri, 1980. (Coleção Edições do *Pasquim*, v. 59).

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Zero*: romance pré-histórico. 7. ed. Rio de Janeiro, Codecri, 1980. (Coleção Edições do *Pasquim*, v. 59).

BRASIL. Decreto-lei nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970. Dispõe sobre a execução do artigo 153 § 8º, parte final, da República Federativa do Brasil. *Diário Oficial da República Federativa do Brasil*, Brasília, 26 jan. 1970. Seção I, p. 577. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/Del1077.htm#:~:text=DECRETA%3A,sejam%20os%20meios%20de%20comunica%C3%A7%C3%A3o.> Acesso em: 10 jan. 2021.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: _____. *A educação pela noite*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2001, p. 241-260.

LANCELLOTTI, Silvio. [Orelha]. In: BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Zero*: romance pré-histórico. 7. ed. Rio de Janeiro, Codecri, 1980. (Coleção Edições do *Pasquim*, v. 59).

MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: NOVAIS, Fernando Antônio (Coord. geral); SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org. vol. 4). *História da vida privada no Brasil*: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v. 4, p. 559-658.

SILVERMAN, Malcolm. O romance da sátira política surrealista. In: _____. *Protesto e o novo romance brasileiro*. 2. ed. rev. Tradução de Carlos Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 341-416.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?*: uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro, Achiamé, 1984.

MACHADO CRONISTA: DIÁLOGOS DO COTIDIANO [1]

Marcos Hidemi de Lima

A crônica brasileira inicia-se em meados do século XIX, com Francisco Otaviano de Almeida Rosa, em folhetim, no *Jornal do Commercio* e no Correio Mercantil. José de Alencar, junto com Manuel Antônio de Almeida, sucede Francisco Otaviano no *Correio Mercantil* em 1854, e é na pena do autor de *Iracema* que a crônica passa a ser a compreendida como um tipo de escrita de "alta categoria intelectual", de acordo com Afrânio Coutinho (2004, p.124). Há que se lembrar de que antes de ser propriamente crônica e adquirir esse espírito e originalidade brasileiros, esses textos de nossos escritores românticos eram intitulados folhetim, como assinala Antonio Candido, em "A vida ao rés-do-chão":

> Antes de ser crônica propriamente dita foi "folhetim", ou seja, um artigo de rodapé sobre as questões do dia – políticas, sociais, artísticas, literárias. Assim eram os da secção 'Ao correr da pena', título significativo a cuja sombra José de Alencar escrevia semanalmente para o *Correio Mercantil*, de 1854 a 1855. Aos poucos o "folhetim" foi encurtando e ganhando certa gratuidade, certo ar de quem está escrevendo à toa, sem dar muita importância. Depois, encolheu francamente pelo tom ligeiro e encolheu de tamanho, até chegar ao que é hoje (1992, p. 15).

Vai ser, porém, com Machado de Assis que a crônica, efetivamente, passa a destacar-se porque o escritor dá ao gênero algumas das características modernas que ainda são marcantes nos textos dalguns cronistas atuais, como a pitada de humor e o sarcasmo, na abordagem de temas

1 Artigo originalmente publicado com o mesmo título em *Organon: Revista do Instituto de Letras da UFRGS,* Porto Alegre-RS, v. 28, n. 55, p. 15-31, 2013.

prosaicos e miúdos. A respeito desse Machado cronista, observa Davi Arrigucci Júnior (1987), em "Fragmentos sobre a crônica":

> Machado se afina pelo tom menor que será, daí para frente, o da crônica brasileira, voltada para as miudezas do cotidiano, onde acha a graça espontânea do povo, as fraturas expostas da vida social, à finura dos perfis psicológicos, o quadro de costumes, o ridículo de cada dia e até a poesia mais alta que chega alcançar, como em tantas de Rubem Braga (1987, p. 59).

Nos elementos destacados por Arrigucci Júnior, pode-se observar a preocupação do bruxo do Cosme Velho com assuntos cotidianos, tratados pelos jornais com sua habitual busca de imparcialidade, nos quais, sob ângulos variados, o escritor empreende a tentativa de percepção de aspectos menores que escapam ao papel dos jornalistas, obviamente mais empenhados com a notícia. Muitas vezes, Machado consegue obter dessas informações e dados sem importância algo que o aproxima ora da poesia, ora da conversa descompromissada, ora do comentário maldoso e irônico etc.

Em "Ensaio e crônica", um dos capítulos de *A literatura no Brasil*, Afrânio Coutinho insiste na necessidade de ter em mente essa relação existente entre a crônica e o jornalismo, sob pena de não ser possível reconhecer a crônica como um gênero literário ou mesmo manter acesa aquela vertente que acredita que ela não passe de arte menor. A esse comentário, Coutinho acrescenta que

> A crônica, ligada à ideia da grande imprensa, como ficou dito, só vem a aparecer no Brasil com a feição que lhe é reconhecida hoje, nos meados do século XIX, quando os jornais evoluem para um tipo sui generis de empresa industrial. As crônicas de Machado de Assis já indicam a presença de cronistas categorizados que imitam o exemplo da imprensa inglesa (2004, p. 123).

Em nota preliminar a uma organização de crônicas, crítica, poesia e teatro de Machado de Assis, Massaud Moisés ressalta que a maior parte da obra machadiana compõe-se de crônicas, publicadas em vida ou postumamente. A esse comentário acrescenta o crítico que "Machado era tão medularmente cronista que seus contos e romances traem de

modo flagrante esse pendor e esse hábito. São contos e romances de um cronista, isto é, dum escritor que tira das crônicas a matéria-prima de sua ficção" (1964, p. 12).

Tal informação é reveladora da carpintaria literária do escritor que foi aprimorando sua arte de escrever valendo-se da aparente facilidade de produzir diariamente crônicas. Na realidade só aparente, pois no cotidiano de cronista, Machado apurou a linguagem para obter uma limpidez suficiente para que o leitor dos jornais e revistas pudesse consumir seus escritos.

Esse poder de comunicação da crônica e o material artístico embutido nela foram aproveitados pelo escritor na composição de muitos de seus romances e contos. Por isso, é inegável que os leitores percebam, com bastante frequência, certo ar de crônica que circula em muitos de seus contos e romances. Massaud Moisés alega que "sem o estudo das crônicas, o mais da obra machadiana conserva fechados alguns 'segredos'" (1964, p. 12), ou seja, para a compreensão de sua produção ficcional, do naipe de romances tais como *Memórias póstumas de Brás Cubas, Memorial de Aires*, entre outros, a chave dalguns elementos fundamentais de apreensão plena dos significados só pode ser encontrada nas suas crônicas.

É com Machado de Assis que a crônica obtém um estatuto de maturidade literária, que ainda não gozava totalmente quando ele começou a publicar seus textos nas revistas e jornais. Demais, as crônicas machadianas tornaram-se o padrão de comparação para tudo que foi feito antes e depois dele. É recorrente a crítica comentar que determinado cronista é tão bom quanto Machado ou se aproxima do que produziu. Isso significa que ele – mesmo escrevendo algo tão fugaz como o gênero crônica – conseguiu a proeza de fazer tais tipos de escritos ultrapassarem o seu tempo.

Ao se pensar que grande número de crônicas está umbilicalmente atado ao momento em que foi produzido, perdendo o sabor e o interesse pouco tempo depois, salvo as exceções, por exemplo, de um Rubem Braga, de um Drummond, de um Veríssimo e mais alguns outros poucos, é extremamente surpreendente verificar que as crônicas machadianas mantêm-se atuais. Massaud Moisés explica isso da seguinte maneira:

> A crônica, baseando-se nos acontecimentos diários, corrói-se com extrema facilidade, e tende a morrer com os acontecimentos que lhe dão causa. O resultado é o interesse muitíssimo circunstancial da crônica. Lida certo tempo depois, não consegue nem sugerir a atmosfera que deve ter cercado o seu aparecimento e o quanto os leitores contemporâneos a sentiram. Esse perigo não correm as crônicas de Machado de Assis, graças àquelas duas qualidades que caracterizam toda a sua obra literária, salvo algumas exceções: atualidade e universalidade. Tomando os acontecimentos somente como pretexto, para ter de onde partir, Machado constrói uma história ou tece um rol de considerações e de reflexões que os mesmos (sic) desencadeiam, mas colocados numa esfera que os suplanta e os torna permanentes. Machado vê no fato diário o eterno a se movimentar, o permanente que subjaz em todas as coisas e que só se mostra ao olhar exigente (1964, p. 13-14).

Observa-se, portanto, na crônica de Machado uma preocupação com o perene, ainda que se inspire e tire elementos de eventos e fatos da efemeridade do cotidiano. É óbvio que o escritor está atento à sua contemporaneidade, no entanto não descuida de escolher temas sobre os quais possa debruçar-se e, agudamente, perceber aspectos mais profundos e imutáveis da natureza e espírito humanos, em outras palavras, Machado "nos vai desvendando a própria alma, à custa de sondar a alma alheia" (MOISÉS, 1964, p. 14).

O humor, a ironia, o pessimismo e o sarcasmo desta "arte da desconversa" da crônica machadiana, de acordo com Arrigucci Júnior, ainda continuam bastante vivos, ainda que os eventos que lhe inspiraram tenham desaparecido de todo. Tal manutenção da curiosidade do leitor decorre da capacidade do cronista de destrinchar de fatos aparentemente banais certos meandros do comportamento humano, sobretudo ligados à esfera social e política, que existiam à sua época e permanecem nos dias atuais.

A atualidade do folhetinista reside na sua preocupação com a história, e é preciso lembrar que as primeiras crônicas dos antigos historiadores possuíam esta preocupação em dispor cronologicamente os eventos históricos. A preocupação demonstrada pelo Machado cronista pelos acontecimentos diários, pelas implicações que tais fatos repercutiam na sociedade, a tomada de posição do escritor em relação a esses

eventos, demostram um escritor antenado com seu tempo, a despeito de certa imagem (que os estudos vêm aos poucos desfazendo) de um Machado alheio a tudo.

Em várias de suas crônicas, é possível constatar essa atitude interessada, levando alguns estudiosos a descobrirem uma faceta diferenciada daquela entrevista em *Memorial de Aires*, *Dom Casmurro*, *Esaú e Jacó*, entre outras produções romanescas.

Em *Machado de Assis: ficção e história* (1986), John Gledson, estudioso inglês da obra machadiana, efetua uma leitura alegórica dos eventos históricos existentes nas crônicas publicadas pelo escritor, sob a rubrica inicial "Bons dias!", entre 1888 e 1889, no jornal *Gazeta de Notícias*. Sobre esse trabalho de Gledson, Arrigucci Júnior tece alguns comentários:

> Através delas [das crônicas], Gledson perscruta a aguda consciência histórica do grande escritor, demonstrando uma vez mais, na linha dos melhores estudos machadianos, o profundo interesse do autor pelas questões sociais e políticas de seu tempo. Mas não se limita a desfazer a velha opinião sobre a suposta indiferença de Machado com relação ao contexto histórico-social brasileiro, opinião essa quase sempre contrabalançada, aliás, pela insistência na visão universalista do homem que teria o escritor, pairando nas nuvens. Ao contrário, o crítico rastreia minuciosamente, com perícia de detetive, os traços da posição machadiana diante de fatos históricos decisivos como a Abolição, procurando descobri-los sob a forma oblíqua das crônicas, onde o comentário humorístico dos acontecimentos miúdos do dia a dia parece aludir a uma perspectiva geral do sentido histórico. Com isto, os pequenos fatos diários das crônicas adquirem uma ressonância alegórica que os resgata até certo ponto da pura contingência, transformando-os em índices de um processo mais amplo, como se fossem meios de se tatear sobre a verdade histórica (1987, p. 60-61).

A propósito, nesse estudo de Gledson, muitas dessas crônicas, que efetuam um diálogo permanente com o cotidiano do século XIX, oferecem uma visão totalmente diversa aos detratores de Machado, que têm insistido em difundir a ideia de que o escritor seria um homem alienado

das questões que envolviam a escravidão, haja vista que em seus contos e romances reduzida é a presença do negro.

Ao se analisar a obra machadiana no que tange à abordagem de personagens descendentes de negros, tem-se a impressão que realmente o escritor nenhuma ou pouca atenção deu às preocupações abolicionistas correntes ou às relações interétnicas de sua época. Mais ainda: não há efetivamente nos romances machadianos a presença de heróis negros, e tal ausência tem servido de combustível para muitos críticos (Lúcia Miguel-Pereira, Augusto Meyer, entre outros), que veem o autor como um sujeito que se abstinha de discutir tais preocupações na conturbada sociedade brasileira na qual vivia.

Entretanto, sobre a falta de protagonistas negros na obra machadiana, é preciso levar em consideração o estatuto do negro à época em que o escritor produziu seus escritos. Ainda prevalecia a imagem do negro como ocupante da base da pirâmide social brasileira, sem sequer ter reconhecida sua humanidade, consequentemente impossibilitado de assumir-se como sujeito de sua própria história, tornando-o, portanto, inviável para adquirir um status literário.

Entretanto, justiça seja feita: o discreto Machado pode não ter sido um militante inflamado contra a escravidão, o que não invalida seu empenho como funcionário graduado do Ministério da Agricultura – órgão que tratava da política de terras e da aplicação da Lei do Ventre Livre (1871) – onde atuou em favor de escravos e de ex-cativos, bem como "fez seu papel de cidadão empenhado em fazer cumprir o preceito que libertava os filhos de escravos nascidos depois de 28 de setembro de 1871" (DUARTE, 2007, p. 10). Essa faceta do Machado de Assis burocrata, a atuar em favor da liberdade do cativo, pode ser confirmada na obra de Raimundo Magalhães Jr., intitulada *Machado de Assis desconhecido* (1957).

Além disso, muitas de suas crônicas espalhadas pelos diversos periódicos e revistas da época, assinadas pelos inúmeros pseudônimos que criou ao longo da vida – decerto uma estratégia de manutenção no mundo branco – trazem um Machado empenhado pela causa negra. E, afinal, para pôr um basta às infundadas acusações de absenteísmo e alheamento que ainda são impingidas a Machado, não se pode esquecer

sua atuação como colunista, colaborador ativo e acionista da *Gazeta de Notícias*, um dos jornais de grande circulação na Corte, que se caracterizava no claro posicionamento contrário à escravidão.

Não se deve, portanto, esperar desse Machado tímido e retraído um homem envolvido diretamente com as causas da abolição, agitando bandeiras em comícios, como se observava, por exemplo, no jornalista e tribuno negro José do Patrocínio, dado a atitudes espetaculares em relação à causa abolicionista. Na contramão de Patrocínio, valia-se o escritor da pena, fazendo circular pelos periódicos e revistas do Rio de Janeiro, em crônicas aparentemente inocentes, sua cáustica crítica contra a instituição do cativeiro. Dele disse acertadamente Magalhaes Jr. que "Machado de Assis não era homem para banalizar-se em tiradas de oratória popular, ou em assomos de panfletário. Tinha sua maneira pessoal e única de dizer as coisas. E as dizia" (1957, p. 164).

Esse jeito discreto de dizer as coisas torna o caso de Machado emblemático, porque as alusões à negritude e à escravidão ocorrem no seu texto por meio da sutileza, da ironia e da sátira, armas das quais lança mão o escritor para promover uma crítica contundente à classe senhorial, com o intuito de mostrar a anulação do negro pelo discurso escravagista do branco. Nas entrelinhas de seus textos, o escritor efetua esse discurso dissimulado, em que a pouca presença do negro assume a postura de que este esteja figurando como o 'outro', de modo a demonstrar o retrato da bancarrota dos donos do poder.

Infelizmente, ainda persiste no imaginário nacional o conceito do Machado branco e aburguesado, embranquecido socialmente e pouco afeito às questões sociais e aos dilemas de seus irmãos de cor, mesmo com as ações revisionistas, no âmbito histórico e literário, empreendidas desde a década de 1950, que redimensionaram não só sua obra como também sua figura humana. A imagem de homem de olhar atento a seu tempo foi sendo adquirida a partir das publicações esclarecedoras de Helen Caldwell (*O Otelo brasileiro de Machado de Assis*), R. Magalhães Júnior (*Machado de Assis desconhecido*), Michel Massa (*A juventude de Machado de Assis*), Sidney Chalhoub (*Machado de Assis historiador*), John Gledson (*Machado de Assis, Ficção e história; Impostura e realismo*), Roberto Schwarz (*Um mestre na periferia do capitalismo; Ao vencedor as*

batatas), Astrojildo Pereira (*Machado de Assis: ensaios e apontamentos avulsos*), Brito Broca (*Machado de Assis e a política*), Raymundo Faoro (*A pirâmide e o trapézio*), para ficar apenas nalguns dos principais estudiosos de sua vida e obra.

A transformação do menino mulato, pobre e epilético na enorme figura social e intelectual de seu tempo deixa entrever a necessidade do escritor de ser, aparentemente, uma espécie de endossante do mundo branco da sociedade brasileira do século XIX, como maneira de ser aceito como um igual, como é possível depreender desses estudiosos que se debruçaram sobre Machado de Assis. Dessa necessidade camaleônica do bruxo de Cosme Velho surgiu a imagem, falsa, do escritor distanciado do meio de onde proveio e a ideia de homem socialmente embranquecido que denegou suas raízes afro-brasileiras.

Seus detratores acusam-no de obliterar a figura do negro na sua ampla produção literária, restringindo-se a reproduzir os modelos oriundos da tradição europeia nos seus romances, contos, poemas, traduções, nos quais vigoram a perspectiva da literatura e cultura universais: Dante, Shakespeare, Sterne, Flaubert, Gógol, Victor Hugo e outros mais. Todavia, a ótica sobre o escritor tem se alterado ao longo do tempo. Ao percorrer caminho semelhante ao trilhado por Gledson, Eduardo de Assis Duarte, em *Machado de Assis afro-descendente*, comenta que "poucos atentam para o implacável crítico do regime escravista que se fazia presente onde a palavra do cidadão melhor atingia o público: a crônica jornalística" (2007, p. 253), ainda que o autor necessitasse ocultar-se por detrás de alguns pseudônimos.

É preciso levar em conta que era prática comum entre os escritores o uso de pseudônimo, uma vez que o ambiente do Império não era assim tão propício a comentários nem sempre agradáveis sobre a realidade de então.

Machado de Assis não foi exceção, valeu-se de inúmeros codinomes, nos diversos órgãos de imprensa onde atuou. Sob relativo anonimato, pôde efetuar uma crítica mais acirrada contra os problemas socioeconômicos da época, entre eles o drama dos escravizados. No estudo acima citado, Duarte elenca alguns desses falsos nomes: "Lélio, na seção "Balas de Estalo"; João das Regras, em A+B; Malvólio, na "Gazeta de

Holanda"; Boas Noites, na seção "Bons Dias"; Policarpo, em "Crônicas do Relojoeiro"; Dr. Semana, na "Semana Ilustrada", e muitos outros" (2007, p. 254).

Muitas das crônicas publicadas, entre 1888 e 1889, na *Gazeta de notícias*, – jornal abolicionista do qual Machado era um dos acionistas – revelam a preocupação do escritor (ainda que figurando anonimamente como Boas Noites) com o problema da escravidão. Em *Machado de Assis: ficção e história*, Gledson observa que as crônicas agrupadas na seção "Bons Dias" constituem-se uma série, apanhando desde as questões prementes sobre a abolição até a formação do gabinete liberal, em junho de 1889. O sigilo pelo qual optou Machado explica-se pela contundência dos temas de suas crônicas, diretamente ligadas às discussões que havia naquele momento conturbado, sobretudo relacionadas às mudanças que se operariam com o fim da escravidão e o consequente impacto social, cultural e econômico na sociedade patriarcal brasileira. Gledson salienta que estas crônicas

> São textos de contundente sarcasmo, que assumem uma visão pessimista – pode-se imaginar que seriam chamadas de cínicas e negativas – sobre a Abolição (entre outras coisas). Se não chegam a ser subversivas, também não são crônicas amáveis; mas a verve cômica que as caracteriza também sugere que se tratou de algo além da simples obrigação jornalística. Machado tinha algo a dizer, e iniciou uma nova série com esse objetivo, aproveitando-se da liberdade extra proporcionada pelo anonimato (1986, p. 117).

Para esse estudioso de Machado, as crônicas escritas entre 5 de abril de 1888 a 26 de junho de 1888 têm como preocupação fundamental a abordagem de questões inerentes à prática escravagista, crônicas nas quais também fica evidente, pela ótica pessimista do bruxo do Cosme Velho, "que o fim da escravidão não traria as mudanças mais fundamentais desejadas pelos abolicionistas mais otimistas" (GLEDSON, 1986, p. 118-119), mas revelaria, na outra face perversa da moeda senhorial, os novos modelos de exploração do trabalho dos ex-cativos por uma estrutura social e econômica perniciosa.

De modo sucinto, destacam-se a seguir as preocupações com as questões abolicionistas nas crônicas escritas entre abril e junho de 1888, para enfim deter-se, com especial atenção, numa crônica em especial – a de 19 de maio – em que a verve, a ironia e o senso crítico do escritor evidenciam as futuras agruras dos libertos. Mais ou menos a um mês da abolição, na crônica de 5 de abril, Machado fazia a alusão a "um recente discurso proferido no Beethoven" (ASSIS, 2013) que, segundo interpretação de Gledson, relaciona-se a um comentário antecipado do Ministro da Justiça Antônio Ferreira Viana, que havia deixado "escapar a notícia que todos esperavam: a escravidão ia ser totalmente abolida, sem indenização aos proprietários" (GLEDSON, 1986, p. 118). Nesse mesmo texto, observa Machado, com sua peculiar ironia, que isso seria questão de tempo e dos acordos que se fazia dentro do governo para uma situação que se tornara insustentável:

> O Partido Liberal, segundo li, estava encasacado e pronto para sair, com o relógio na mão, porque a hora pingava. Faltava-lhe só o chapéu, que seria o chapéu Dantas, ou o chapéu Saraiva (ambos da chapelaria Aristocrata); era só pô-lo na cabeça, e sair. Nisto passa o carro do paço com outra pessoa, e ele descobre que ou o seu relógio está adiantado, ou o de Sua Alteza é que se atrasara. Quem os porá de acordo? (ASSIS, 2013)

Cumpre perceber a alusão de Machado ao nome do liberal Sousa Dantas – cujo ministério havia apresentado, em 1884, proposta de emancipação dos escravos sexagenários, sem sucesso, porém, levando-o entregar o cargo do ministério a Dom Pedro II. Há também alusão ao nome do liberal José Antônio Saraiva – que sucedera o gabinete Dantas. No ano seguinte, no mandato de Saraiva, foi reapresentada a proposta sobre os sexagenários. A aprovação só foi obtida mediante concessões à pressão dos fazendeiros escravagistas, com o consequente aumento do prazo da emancipação para sessenta e cinco anos, a chamada Lei Saraiva-Cotegipe. Tal lei vinha a ser a derradeira tentativa de resistência da política pró-escravista do Barão de Cotegipe (em cujo governo a inócua lei foi aprovada) e dos barões do café ao fim da escravidão, instituição vergonhosa que até mesmo D. Pedro II estava de acordo que tivesse fim imediato.

Não se pode deixar de salientar que o Conselheiro Dantas chegou a apresentar, em 1887, um projeto abolicionista que previa a oferta de assentamento dos libertos em terras próximas às estradas. Obviamente, não houve aprovação de sua medida, devido a seu caráter francamente indenizatório, que ia de encontro à atmosfera reinante de que deveria ser o proprietário o sujeito a ser indenizado. Acabou vigorando a lei de 13 de maio do ano seguinte, sem avanços representativos para a massa dos ex-escravos, mas que estava de acordo com os desejos do Partido Conservador, que representava o governo.

A despeito de considerações sobre sua real eficácia no cotidiano dos escravos, na crônica de 4 de maio, o comentário do cronista de "Bons dias" tratava sobre "o anúncio da lei da abolição" (ASSIS, 2013) – clara evidência de que não havia mais nada que pudesse evitar a libertação dos cativos. Na semana seguinte, em 11 de maio, dois dias antes da lei assinada pela princesa Isabel, Machado transforma-se num tipo de narrador distante e superior que comenta em sua crônica sobre as "alforrias em massa dos últimos dias, essas alforrias incondicionais, que vêm cair como estrelas no meio da discussão da lei da abolição" (ASSIS, 2013, grifo do autor). Não deixa o cronista, porém, de pilheriar sobre a sanha dos fazendeiros em transformar escravos fugidos ou recém-alforriados em assalariados. O escritor demonstrava, nessa crônica, sua preocupação com questões como cidadania e direitos trabalhistas que deixavam de ser discutidas juntamente com o processo da abolição.

Na semana seguinte, na crônica do dia 19 de maio, era a vez da história de Pancrácio, o jovem recém-liberto que, embora alforriado, continuava a receber maus tratos do ex-dono. O texto servia para ilustrar a hipocrisia ainda reinante quando o assunto era a libertação dos escravos. Além disso, punha o dedo na ferida do processo abolicionista, pois mostrava que a mudança falseadora da condição de servo para o estatuto de trabalhador não tão livre como se supunha. Afinal, nas entrelinhas da narrativa machadiana, fica evidente que permanecia a velha mentalidade escravocrata e senhorial como elemento intermediador entre as duas partes. No sarcasmo emprestado ao texto, fica evidente que Pancrácio seria malremunerado e permaneceria trabalhando anos a fio para seu ex-senhor, mudado doravante para a figura de patrão.

Em 1º de junho, a crônica machadiana detém-se sobre as festas abolicionistas e a narrativa recria uma cena à hora do almoço. No decorrer da refeição, vários sujeitos queixam-se que não tinham visto seus nomes ligados ao trabalho pela abolição. Há na crônica puro sarcasmo de Machado, deixando evidente a hipocrisia reinante entre algumas pessoas que não queriam perder a oportunidade de figurar de qualquer maneira na data histórica que, apesar de todas as falhas, representava o fim da instituição do cativeiro no Brasil.

Na crônica de 16 de junho, em forma de requerimento de licença de trabalho, o requerente alega: "Nem eu sou da classe da maior parte de tais companheiros, verdadeira plebe, para quem uma lei de Treze de Maio seria a morte da lavoura (do pensamento);..." (ASSIS, 2013). Para a compreensão do pequeno trecho citado, faz-se necessário transferir esse comentário da esfera do serviço público para a nova ordem instaurada com a abolição. Interessante observar que o requerente faça alusão à Lei Áurea, no sentido que muitos a compreendiam, isto é, uma lei que punha a perder as atividades agrícolas, um verdadeiro golpe contra a economia do país.

Enfim, na crônica de 26 de junho, Machado alude a *Almas Mortas*, ao criar história semelhante àquela do romance de Gógol. Na narrativa do cronista, é inventado um sujeito, ao mesmo tempo cínico e espertalhão, que logo após a abolição pretende "comprar libertos" (ASSIS, 2013), ou melhor, somente pretende ter a posse dos cativos com "a escritura de venda... data[da] de 29 de abril" (ASSIS, 2013). Sua pretensão é, futuramente, ganhar dinheiro do Estado com indenização dos escravos que haviam sido libertados e que supostamente lhe pertenciam antes da assinatura da lei que punha fim à escravidão. Como se observa pelo tom de ironia presente no texto, ainda era bastante corrente a ideia de que os proprietários haviam sido lesados com a lei de 13 de maio, merecendo, portanto, a compensação monetária pela perda de seus escravos.

Entre todas essas crônicas escritas no calor dos acontecimentos da abolição, a de 19 de maio possui qualidades que a faz ultrapassar seu tempo e continuar viva e incômoda, mesmo nos dias atuais. Repõe o dedo na ferida da costura mal feita da Lei Áurea, incapaz de oferecer indenização aos libertos, sua inserção na sociedade, bem como uma legislação

trabalhista que lhes evitasse a exploração no mercado de trabalho. Não significa que as outras que abordam o período não sejam bastante representativas, que não contem com a acuidade de espírito do escritor para imprimir nelas, simultaneamente, a leveza do assunto e a seriedade do momento. Entretanto, a crônica em questão apresenta aquela qualidade que cativa qualquer leitor da literatura machadiana: um aparente quê de desapego naquilo que se escreve, mas que esconde nas suas entrelinhas uma verve que nossa vã filosofia não pode imaginar e a percepção crítica do momento da mudança da situação de escravo para uma situação análoga, disfarçada de trabalho livre com baixíssimos salários.

Nesse texto publicado uma semana depois da Lei Áurea, a ironia machadiana se volta contra a ideia equivocada de que abolição bania todos os males como que num passe de mágica. Nesse texto, o narrador encarna um sujeito que, alguns dias antes de 13 de maio, alforria Pancrácio, "o molecote que tinha" (DUARTE, 2007, p. 51) não como uma ação humanitária, mas só para dela auferir o elogio dos demais e por pura vaidade. Além disso, a ação do suposto benfeitor nada tem de desinteressada, o objetivo é aplainar seu caminho para ingressar na política, como se depreende da leitura do último parágrafo da crônica: "O meu plano está feito; quero ser deputado, e, na circular que mandarei aos meus eleitores, direi que, antes, muito antes de abolição legal, já eu, em casa, na modéstia da família, libertava um escravo, ato que comoveu a toda a gente que dele teve notícia" (ASSIS, 2013).

Na contramão desse discurso, os castigos continuam, e mesmo o salário proposto pelo benfeitor é irrisório, mostrando que Machado tinha consciência dos percalços que os ex-escravos passariam na transição da escravidão para o trabalho assalariado. É evidente, não podendo deixar de ser levado em consideração, que o escritor percebia que a instituição do cativeiro contra a qual lutou – sem ter que recorrer para o panfletarismo ou para o discurso aberto – era uma cultura de tal maneira arraigada na sociedade brasileira que demoraria a ser extirpada, até resultar na igualdade das pessoas.

Aqui, vale a pena um parêntesis sobre a temática escravidão, liberdade e hipocrisia senhorial que se repete, por analogia, numa crônica mais antiga do autor de *Dom Casmurro*. Em crônica publicada em 15 de

junho de 1877, numa coluna intitulada "História dos quinze dias", na *Ilustração brasileira*, Machado narra a história de um ato desinteressado do "incógnito benfeitor das órfãs da Santa Casa, o que deu 20:000$000, sem dar o seu nome" (ASSIS, 2013) e a de outro sujeito, dono de uma escrava sexagenária chamada Clarimunda:

> E saiba agora o leitor que o ato do benfeitor da Santa Casa inspirou a um amigo meu um ato bonito.
>
> Tinha ele uma escrava de 65 anos, que já lhe havia dado a ganhar sete ou oito vezes o custo. Fez anos e lembrou-se de libertar a escrava... de graça. De graça! Já isto é gentil. Ora, como só a mão direita soube do caso (a esquerda ignorou-o), travou da pena, molhou-a no tinteiro e escreveu uma notícia singela para os jornais indicando o fato, o nome da preta, o seu nome, o motivo do benefício, e este único comentário: "Ações desta merecem todo o louvor das almas bem formadas." (ASSIS, 2013)

Em *Machado de Assis desconhecido*, Raimundo Magalhães Jr. comenta que essa crônica "serve para distinguir entre a verdadeira e a falsa benemerência. É ainda um caso de tartufismo que o escritor fustiga, moralizando à sua maneira, isto é, sem fazê-lo expressamente, preferindo a parábola, que deixa a conclusão ao espírito do leitor" (1957, p. 163). Tanto o falso benfeitor da crônica de 1876 quanto o da de 1888 assemelham-se. Ambos fazem a alforria com a finalidade de obter a aprovação pública: o primeiro desfazia-se da velha escrava "como de um trambolho" (MAGALHÃES JR., 1957, p. 164), dando publicidade ao ato; o proprietário de Pancrácio põe-se a vangloriar de sua ação antecipadora (alforria o rapaz em 7 de maio), imaginando que, por conta do que julga um grande feito, "estão pintando o meu retrato, e suponho que a óleo" (DUARTE, 2007, p. 52). Para os dois senhores, o Machado cronista reserva sua cáustica ironia, deixando nas entrelinhas do texto um olhar piedoso para Clarimunda e Pancrácio, vítimas, em tempos diferentes, da hipocrisia de seus donos.

Como observa Gledson, embora Machado valha-se de um gênero considerado menor, o cronista consegue transmitir sua consciência da relatividade de uma abolição que acabou revelando-se inócua da maneira como foi efetuada. Duarte destaca que "a menos de uma semana da vigência da nova lei, o escritor já aponta para a nova forma de

submetimento, espécie de escravismo sem escravidão, que marcará por muito tempo ainda o longo *day after* da Lei Áurea" (2007, p. 259). Nesse texto de 19 de maio, estão presentes tanto a ironia mordaz quanto a fixação de uma espécie de mentalidade social:

> a cena, o caráter do escravo ignorante, quatro polegadas mais alto que seu patrão e, como se imagina, capaz de devolver em dobro os "petelecos" que ele tem o hábito de lhe dar, a lógica distorcida: "Ele continuava livre, eu de mau humor; eram dois estados naturais, quase divinos"; tudo contribui para um senso de hilaridade, escândalo e esclarecimento, que resultam de alguns dos melhores escritos de Machado. Outra vez, embora agora em nível pessoal, a abolição é uma questão muito relativa" (GLEDSON, 1986, p. 126).

Os comentários no rodapé da página feitos por Duarte para essa crônica são bastante interessantes e esclarecedores sobre alguns elementos desse texto machadiano, ao comparar o narrador da crônica com Brás Cubas: "senhor de escravos cínico, oportunista e sedento de notoriedade" (2007, p. 51), escondido sob a capa da conveniência e da filantropia. Acrescenta o estudioso que:

> O nome do escravo remete ao adolescente Pancrácio, um dos mártires e primeiros santos do catolicismo, torturado e decapitado no dia 12 de maio (!) do ano 304, por ordem do imperador Diocleciano. Na Espanha, São Pancrácio é considerado o padroeiro dos trabalhadores. O campo semântico do nome está ainda vinculado ao substantivo grego pankrátion, que designava uma espécie de luta livre, considerada a modalidade mais violenta do atletismo grego, em que se permitia o uso de mãos e pés a fim de vencer o adversário. Escusado dizer que, em sua conformação fonética no português, o nome está em consonância com "pancada"... Sua escolha, portanto, nada tem de casual ou inocente (2007, p. 51-52).

Duarte elenca outra informação relativa ao valor proposto – ordenado mensal de "uns seis mil réis" (ASSIS, 2013) – combinado a ser pago pelo senhor ao ex-escravo Pancrácio. O salário é considerado ínfimo, levando em consideração que "Gledson (1990:63) afirma que, à época, uma camisa comum 'custava 3 mil-réis' e o 'aluguel de uma casa de duas

salas, dois quartos, cozinha e quintal, por mês, 35 mil-réis" (ASSIS, 2007, p. 53). Tais observações permitem perceber que a integração dos libertos à sociedade de classes passaria por grandes dificuldades financeiras, noutras palavras, haveria a permanência dos aviltamentos, só que desta feita sob a capa hipócrita do trabalho livre.

Somente para ilustrar como o fato contado por Machado na crônica era comum, tal falseamento da liberdade na esfera privada pode também ser avaliado no seu romance *Memorial de Aires* (1908), no qual se descreve a atitude do Barão de Santa-Pia em libertar seus escravos porque a ele apenas competia usar "de um direito que só pertence ao proprietário" (ASSIS, 2000, p. 36). E o Barão concede a alforria na certeza de que "poucos deles deixarão a fazenda; a maior parte ficará comigo, ganhando o salário que lhe vou marcar, e alguns até sem nada, – pelo gosto de morrer onde nasceram" (ASSIS, 2000, p. 37). Como se percebe, a interferência do Estado na questão da escravatura era tida como uma situação absurda pela classe senhorial. Fica, pois, evidente que, nos fatos apresentados pela crônica de Machado, a proposta recebida por Pancrácio, infelizmente, representava a mentalidade da época.

Observa-se nessa crônica de 19 de maio de 1888 – não retirando a importância das outras que foram escritas sob o signo da preocupação com a abolição e seus resultados práticos, entre abril e junho de 1888 – certo ar de descrença, por parte do Machado cronista, relativo a alguma ação de efetiva integração do negro alforriado na ordem do trabalho livre. Eis escondida sob a capa da ironia, do dito espirituoso e do pessimismo a intuição do Machado envolvido com a causa negra: não bastava apenas libertar o escravo mantendo-o na mais pura miséria material. Isso representava o mínimo que devia ser feito, mas ficava a léguas de distância do que havia de esperançosas expectativas no ar.

Como se percebe nas crônicas machadianas do período comentado e, sobretudo, a de 19 de maio, as circunstâncias já davam como certo a necessidade de acabar com a escravidão, pois era insustentável, moral e economicamente, a manutenção do estatuto do cativeiro no país. Faltou, todavia, maior grandeza ética ao gesto. Era necessário oferecer ao recém-liberto estatuto de cidadania que o permitisse quebrar os grilhões da pior herança que séculos de escravidão havia legado ao Brasil:

uma cultura que àquela época, e ainda hoje, persiste em enxergar o afrodescendente como um ser inferiorizado, uma pessoa a quem cabe a categoria de cidadão de segunda classe, submetido a humilhação, na esfera do trabalho, por exemplo, de não ser remunerado como outro qualquer. E o personagem Pancrácio serviu como a mão à luva para retratar fielmente o desencanto de Machado, pois a sujeição, disfarçada de trabalho livre, permaneceu viva.

Demais, cumpre destacar que nessa crônica de 19 de maio em especial, sem demérito das demais que foram aqui apresentadas de modo sumário, Machado apresenta seu aguçado "instinto de nacionalidade", ou seja, nela o bruxo do Cosme Velho exercita a análise e observação da realidade brasileira num dado aparentemente corriqueiro – o rapazola recém-liberto que continuará a ser explorado como escravo – mas que adquire, por causa do incômodo que produz no leitor, uma dimensão de percepção crítica de uma sociedade que se comportava hipocritamente.

Ainda que o meio de divulgação que emprega o escritor seja o fino tecido da crônica, oblíqua e dissimulada tessitura fadada a se esgarçar rapidamente, esse texto sobre Pancrácio, assim como tantos outros que apanhavam no efêmero do cotidiano seu assunto, contraria aquilo que o Machado de vinte anos de idade dizia sobre a sobrevivência da crônica – então chamada de folhetim e tido como influência francesa: "Uma das plantas europeias que dificilmente se têm aclimatado entre nós, é o folhetinista" (ASSIS, 2013). Isso era afirmado na crônica intitulada "O folhetinista", publicada em 30 de outubro de 1859, no *O espelho*, quando o escritor passara a produzir regularmente nesse gênero.

Na mesma crônica, Machado concluía que "Escrever folhetim e ficar brasileiro é na verdade difícil" (ASSIS, 2013), acrescentando que o gênero "podia bem tomar mais cor local. Faria assim menos mal à independência do espírito nacional, tão preso a essas imitações, a esses arremedos, a esse suicídio de originalidade e iniciativa" (ASSIS, 2013). Cerca de trinta anos mais tarde, escrevendo em plena ebulição abolicionista, o escritor desmentia seu próprio prognóstico quanto à crônica: conseguia transformá-la num gênero respeitável, com nítida ênfase na "cor local" – no caso específico aqui tratado, a situação aviltante dos libertos – e ao mesmo tempo um tipo de texto genuinamente brasileiro.

REFERÊNCIAS

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. Fragmentos sobre a crônica. In: _____. *Enigma e comentário*: ensaios sobre literatura e experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ASSIS, Machado. "Bons Dias". Disponível em:< https://www.machadodeassis.ufsc.br/obras/cronicas/CRONICA,%20Bons%20dias,%201888.htm>. Acesso em 10 jan. 2021.

_____. Crônica de 15 de junho de 1877 (I). Histórias de quinze dias. Disponível em: <http://www.machadodeassis.ufsc.br/obras/cronicas/CRONICA,%20Historia%20de%20quinze%20dias,%201876.htm>. Acesso em 10 jan. 2021.

____. O folhetinista. *Dispersas*: aquarelas. Disponível em: <http://www.machadodeassis.ufsc.br/obras/cronicas/CRONICA,%20Aquarelas,%201859.htm>. Acesso em 10 jan. 2021.

____. *Memorial de Aires*. 6. ed. São Paulo: Ática, 2000.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: ____ *et al*. *A crônica*: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas/Rio de Janeiro, Ed. da UNICAMP: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

COUTINHO, Afrânio. Ensaio e crônica. In: COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria. *A literatura no Brasil.* 7. ed. São Paulo: Global, 2004, v. 6.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Tradução de Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). 2. ed. *Machado de Assis afro-descendente*: escritos de caramujo [antologia]. Rio de Janeiro: Pallas; Belo Horizonte: Crisálida, 2007.

MAGALHÃES JR., Raimundo. Machado de Assis e a abolição. In: _____. *Machado de Assis desconhecido*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.

MOISÉS, Massaud (Org.). *Crônicas, crítica, poesia, teatro: Machado de Assis*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1964.

PAULO HONÓRIO *VERSUS* MADALENA [1]

Marcos Hidemi de Lima

Em *A permanência do círculo* (1987), Roberto Reis debruça-se sobre alguns romances brasileiros dos séculos XIX e XX e esmiúça-os sociológica e historicamente, sempre mantendo uma linha de raciocínio de revisão da historiografia literária brasileira. Ao longo da leitura de obras românticas, realistas, naturalistas e modernas, o ensaísta analisa a permanência de alguns valores patriarcais na sociedade e, consequentemente, seus reflexos na obra romanesca, ao se pensar que a criação literária embebe-se da realidade, seja para endossá-la, seja para contrapô-la, seja para difundir seus valores.

Fugindo à periodização por estilo de época, Reis constata que, nos últimos 150 anos, houve pouca ou quase nenhuma ruptura na sociedade que desfila nos romances brasileiros, isto é, existe uma estrutura sistêmica que, a despeito de tantas vanguardas estéticas ocorridas ao longo desses anos, continua a eleger os valores da elite nacional branca, masculina, patriarcal, como paradigmáticos para a sociedade em geral, naquilo que ela tem de mais retrógrado e resistente a quaisquer mudanças.

Ao longo de seu trabalho, Reis avalia o embate de forças entre os que lideram e os que são submetidos a uma hierarquização promovida pelos primeiros. Ao analisar alguns romances oitocentistas, com destaque para algumas obras de José de Alencar, Bernardo Guimarães, Joaquim Antônio de Almeida, Aluísio Azevedo e Machado de Assis, o ensaísta apresenta a relação hierárquica existente entre senhor e escravo

1 Artigo inicialmente publicado com o título "Paulo Honório *versus* Madalena: um casamento conflituoso" em *Revista Língua & Literatura* (URI), Frederico Westphalen-RS, v. 14, n. 22, p. 88-112, ago. 2012.

– este último quase como um corpo apagado na composição do texto –, e estende sua abordagem para a relação entre o branco e o índio, entre o pai e o filho, entre o homem e a mulher e entre o fazendeiro e o sertanejo. No que concerne às questões decorrentes da relação hierarquizada entre pai e filho e aquela que se dá entre o masculino e o feminino, estas acabam servindo ao autor para discorrer sobre as obras dos romancistas surgidos na esteira do "romance de 30".

A mesma hierarquia, cuja dominação mantém-se eminentemente masculina, observada por Reis entre os personagens dos romances do século XIX, continua em vigência no século seguinte, mantendo-se a estrutura do estreito círculo onde se localiza o dominador. Elencando alguns escritores surgidos a partir de 1930, tais como Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Jorge Amado, Cyro dos Anjos, Lucio Cardoso, Cornélio Penna, entre outros, Reis assinala que a maioria deles vale-se da literatura para tratar da "decadência dos senhores de engenho ou dos fazendeiros de café ou cacau, do patriarcalismo, do coronelismo, de um mundo agrário que desmoronou mais ou menos na virada do século e que foi sacudido pela Revolução de 30" (1987, p. 55).

Romance publicado na esteira de uma literatura de crítica social surgida nos anos de 1930, *S. Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos, suscita indagações e respostas bastante pertinentes quanto ao modelo estabelecido de relacionamento entre os dois sexos, quando cada um vem de esferas sociais e econômicas diferentes, bem como quanto à relação homem/mulher, numa sociedade que se moderniza, tentando deixar as marcas do patriarcalismo para trás. Além disso, a narrativa apresenta o protagonista Paulo Honório no papel de um narrador combalido, principalmente por valer-se da escrita não só como forma de rememorar a esposa morta, mas também como tomada de consciência.

Na criação de uma personagem dialeticamente moderna e atrasada como Paulo Honório, capaz de transformar uma fazenda decadente num empreendimento que dispõe de máquinas eficientes, gado de qualidade, produção especializada de frutas, Graciliano Ramos confirma estar atento às transformações sociais, adotando em sua narrativa temas de composição das escolas realistas e naturalistas, interrompendo essa filiação quando traz para sua obra as contradições daqueles estilos literários.

Portanto, por meio desse narrador-personagem, cujo discurso corrobora valores do determinismo científico presentes nos romances naturalistas do século XIX, Graciliano empreende um antidiscurso no qual subjaz uma eficaz e ácida ironia contra esse tipo de literatura filiada a uma corrente excessivamente fotográfica conforme observa Flora Süssekind em *Tal Brasil, qual romance?* (1984). Ou seja, nesta obra Paulo Honório funciona paradoxalmente como um alter-ego do romancista, permitindo que se entreveja, através de uma leitura cerrada, uma ficção essencialmente atrelada à crítica social.

A modernidade da prosa ficcional de Graciliano, sobretudo nesse romance retrabalhado pelo autor a fim de alcançar uma linguagem brasileira, resulta na opção do romancista por um despojamento verbal, bem como "pela sua recusa sistemática de intrusões pitorescas, chulas ou piegas, situando-se no polo oposto do populismo – tanto o vulgar quanto o sofisticado – que tem manchado tantas vezes a atitude dos fruidores da 'vitalidade' do homem simples" (1994, p. 404), segundo Alfredo Bosi, em sua *História concisa da literatura brasileira*.

Isso se configura seja na economia descritiva, seja no eficiente uso de gírias e expressões regionais, seja transplantando para a figura do coronel sua ácida crítica contra o atraso brasileiro, disfarçado pelo ornamento de modernas técnicas industriais convivendo lado a lado com as mais vis relações trabalhistas, além de mostrar a personagem endossando um discurso médico-higienista e filosófico ultrapassado e preconceituoso em relação à mulher, uma maneira de o literato alagoano criticar uma literatura realista incapaz de captar adequadamente a realidade.

O leitor que percorre as páginas deste romance graciliânico facilmente observa que o narrador não se compraz em descrições do espaço físico. Quando o faz, ele pretende mostrar pelo viés da praticidade sua capacidade de alterar a fisionomia do espaço em torno, sobretudo a fazenda, mediante as melhorias que ali implementa, depois que a adquiriu, praticamente abandonada, mediante coações ao antigo proprietário, Luís Padilha.

Suas ações pautam-se em provocar modificações no lugar que ocupa, cujo objetivo final sempre se encaminha pela via da ordem econômica, em outras palavras, o ex-trabalhador do eito tornado proprietário

guia-se tão somente pela desenfreada busca de obtenção de lucros, transformando a decadente fazenda em uma propriedade em que tudo e todos devem adequar-se ao ritmo da produtividade, gerando riquezas como qualquer grande empreendimento.

Não se deve estranhar, portanto, o desejo inicial de produzir o romance valendo-se da "divisão de trabalho" (RAMOS, 2004, p. 7), bem aos moldes propugnados pelo capitalismo. Em razão disso, a princípio parece que a tarefa da escrita do livro sobre sua vida parece inviável, visto que o caráter artístico, a emotividade, os sentimentos etc. parecem não ter vez no espírito de Paulo Honório.

Ciente de seus poucos rudimentos literários, Paulo Honório chega a cogitar em ceder a escrita do romance a um *ghost-writer*, no caso, seu amigo jornalista Lúcio Gondim, manipulável o suficiente para escrever "o que lhe mandam" (RAMOS, 2004, p. 8). O fazendeiro, porém, acaba optando em ocupar-se ele mesmo da escrita, desencadeada a partir do instante em que ouve o pio de uma coruja, som lúgubre que o remete às reminiscências da companheira morta, preparando antecipada e psicologicamente o leitor para o clima pesaroso e amargo que dará tom à narrativa.

Mesmo narrando os fatos de modo a não deixar transparecer a emotividade, essa inevitavelmente surge em alguns momentos, principalmente quando Paulo Honório passa a tratar a respeito de Madalena, detonadora do estopim da sua necessidade de escrever, fórmula que o fazendeiro encontrou como meio de tentar abrandar a angústia provocada pelo suicídio da esposa, e que acaba tocando ainda na ferida aberta de sua consciência, ao se aperceber que lhe cabe grande parcela de responsabilidade no ato desesperado de sua mulher.

Inicialmente, Paulo Honório cogitava escrever (ou fazer alguém escrever por ele) uma obra em que a preocupação reduzia-se, além do nome na capa, a inserir na história "rudimentos de agricultura e pecuária" (RAMOS, 2004, p. 8), comprovando seu perfil materialista. Observa-se, porém, à medida que a narrativa flui, que sua autobiografia acaba revelando, sob a rudeza de suas palavras e ações, um aspecto humano, logo marcado pela faceta emocional. Desse narrador embrutecido brota algumas vezes uma comoção um tanto quanto contida, que acaba

pincelando de certa poeticidade, ao trazer para o plano da rememoração a figura de Madalena.

Pode-se, porém, pressupor que essa aparente poeticidade do narrador não passa de jogo de cena, com o intuito de desviar a atenção do leitor da verdadeira problemática da história, qual seja, um homem que tem seus valores ameaçados pelos novos ventos da modernidade, no que diz respeito a relações entre os sexos. Sem dúvida, a identidade com os aspectos modernos entre homem e mulher corresponde à personalidade de Madalena, que na trama – mesmo com a evidente técnica de silenciamento que o narrador lhe impõe, atuando como um filtro da fala da mulher – sendo professora, intelectualizada e senhora de suas próprias opiniões, instaura a desordem no ordenamento criado por Paulo Honório, no qual pessoas, coisas e ações devem ater-se a uma funcionalidade que faça valer o capital que ele investiu.

O fazendeiro obcecado pela ascensão socioeconômica tem em mente apenas o lucro a coordenar suas ideias, obviamente enxergando os trabalhadores em geral e particularmente a esposa como indivíduos desprovidos de humanidade, meras máquinas que necessitam estar em constante funcionamento, já que essa permanência assinala a otimização da produtividade de seu empreendimento, levando-o a obter bons ganhos.

O sentido prático e econômico dado a tudo que cerca o poderoso coronel estende-se à sua escrita. Considerando a sua história também uma empresa à qual deve administrar para que não gere prejuízos, foi visto acima que o fazendeiro não titubeou em abandonar rapidamente a tentativa de empreender a feitura do livro por meio de tarefas divididas entre os amigos mais próximos ou utilizando os méritos do jornalista e amigo Azevedo Gondim.

Ambas as opções escolhidas por Paulo Honório para a produção do livro falham, porque o narrador não concorda com a linguagem que os amigos desejam empregar no romance, como também desiste da composição encomendada ao jornalista, considerada excessivamente artificial, sem concessões a uma fluência oral, optando, enfim, por ser o próprio escritor da obra sobre sua vida, escondendo-se por detrás de um pseudônimo, de acordo com sua afirmação no segundo capítulo.

Ora, na primeira página do livro, manifestando-se a propósito da obra que pretende escrever a várias mãos, o narrador afirma que "traçaria o plano, introduziria na história rudimentos de agricultura e pecuária, faria as despesas e poria o meu nome na capa" (RAMOS, 2004, p. 7), mostrando preocupação com a questão da autoria, que em conformidade com sua ótica de proprietário, naturalmente deve ser atribuída a si próprio, afinal financiou a publicação.

A mudança inesperada de uma obra que inicialmente seria assinada com o próprio nome para uma que se pretende oculta sob um pseudônimo traz no seu bojo uma tomada de atitude, expressa pela convicção do narrador de que existem "fatos que eu não revelaria, cara a cara, a ninguém. Vou narrá-los porque a obra será publicada com pseudônimo. E se souberem que o autor sou eu, naturalmente me chamarão potoqueiro" (RAMOS, 2004, p. 11), retirando antecipadamente da história quaisquer vínculos com a ilusão e fingimento pertinentes à ficção.

Observa-se, ademais, que se o livro tivesse sido produzido com a cooperação dos amigos, a história certamente teria sido construída com uma pluralidade de linguagens, fazendo sobressair um texto empolado ou mais preocupado com dados técnicos de agricultura e de pecuária, escamoteando a realidade que Paulo Honório, enfim, predispõe-se a retratar.

O anti-ilusionismo da narrativa exprime, por meio do narrador-personagem, uma reação de Graciliano Ramos a um tipo de romance regionalista que havia sido produzido, entre os fins do século XIX e início do XX, preocupado excessivamente com um caráter descritivista da realidade, dando ênfase ao exotismo das paisagens, por exemplo, como se esse elemento tivesse mais importância que o enredo. No romance, não existem concessões nesse sentido, havendo perceptivelmente certa ironia crítica quanto a esse procedimento de valorar a preocupação fotográfica do fato narrado:

> Uma coisa que omiti e produziria bom efeito foi a paisagem. Andei mal. Efetivamente a minha narrativa dá ideia de uma palestra realizada fora da terra. Eu me explico: ali, com a portinhola fechada, apenas via de relance, pelas outras janelas, pedaços de estações, pedaços de mata, usina e canaviais.

> [...]
>
> Hoje isso forma para mim um todo confuso, e se eu tentasse uma descrição, arriscava-me a misturar os coqueiros da lagoa, que apareceram às três e quinze, com as mangueiras e os cajueiros, que vieram depois. Essa descrição, porém, só seria embutida por motivos de ordem técnica. E não tenho o intuito de escrever em conformidade com as regras (RAMOS, 2004, p. 88-89).

O leitor vai defrontar-se ao longo da narrativa com inúmeras alusões de que o texto sofre a interferência desse narrador aparentemente inculto, reforçando que sua carpintaria literária – pelo menos na aparência – deixa à mostra o madeirame da construção, evidenciando que sua história é antes de tudo um romance, havendo por detrás dele uma pessoa a escrevê-lo, editando os trechos em desacordo com o que deseja expressar, retirando "dos acontecimentos algumas parcelas; o resto é bagaço" (RAMOS, 2004, p. 88), espécie de síntese de sua arte da escrita, como ousadamente confessa enquanto vai arquitetando a obra.

Se por um lado o narrador faz questão de apresentar os bastidores da escrita, seus percalços, suas indefinições etc., como uma forma de opor-se à mera reprodução fotográfica dos fatos acontecidos e também de dessacralização do universo da criação literária, por outro lado, entra na composição do romance um elemento externo que remete às preocupações que se debatem no íntimo do narrador, ou seja, baldadas as várias tentativas de iniciar o livro, o pio de uma coruja desencadeia a lembrança da esposa morta e, pouco tempo depois, ao ouvir novamente a ave, repentinamente Paulo Honório resolve encarregar-se da tarefa da escrita do romance.

Provavelmente, o fazendeiro inicia a escrita do livro não só devido à atmosfera supersticiosa que envolve o animal, mas também porque a coruja atua como desencadeadora de uma narrativa confessional em que a lucidez finalmente aflora. Carregando em sua imagem várias simbologias, entre elas a da sabedoria, em muitas culturas a coruja está associada ao lúgubre, ao oculto e ao sobrenatural. No nordeste brasileiro, muitos consideram a coruja-de-igreja ave de mau agouro, pressagiadora de desgraças e mortes, sendo reconhecida em algumas regiões como rasga-mortalha, predispondo aqueles mais suscetíveis às superstições a

caçá-la impiedosamente e, até mesmo, a pendurá-la nas portas dos celeiros, funcionando como uma espécie de amuleto (CASCUDO, 2001, p. 571).

Em quase todas as alusões da ave feitas no texto pelo narrador, existe uma vinculação do animal à lembrança da esposa. Tais reminiscências vêm também ligadas a uma atmosfera de temores próprios às superstições, como pode ser verificado nas seguintes citações: "Na torre da igreja uma coruja piou. Estremeci, pensei em Madalena" (RAMOS, 2004, p. 9), "um dia destes ouvi novo pio de coruja – e iniciei a composição [a escrita do romance] de repente" (RAMOS, 2004, p. 11), "Uma coruja pia na torre da igreja. Terá realmente piado a coruja? Será a mesma que piava há dois anos?" (RAMOS, 2004, p. 119), "O nordeste não sopra e os sapos dormem. Quanto às corujas, Marciano subiu ao forro da igreja e acabou com elas a pau" (RAMOS, 2004, p. 120) e "Um pesadelo. Isso. Um pesadelo. Era possível que o assobio fosse grito de coruja" (RAMOS, 2004, p. 180-181).

É viável, portanto, concluir que a recorrência à imagem da ave ao longo do texto funciona como uma espécie de recurso inconsciente e mnemônico para Paulo Honório reavivar a figura da esposa morta. Dessa maneira, o fazendeiro não se furta a revelar os bastidores da criação literária e até mesmo de seu próprio eu, a despeito de ele dar início a sua escrita por meio de recordações ligadas à esfera supersticiosa. Em outras palavras, a narrativa anti-ilusionista de Paulo Honório paradoxalmente emprega um elemento ambiguamente compreendido por ele (a imagem da coruja) como expressão da realidade.

No seu desejo de (re)semantizar o mundo rural em que vive, Paulo Honório busca, em seu vocabulário de homem rude, não exatamente nas máquinas sofisticadas que adquiriu para modernizar a produção em sua fazenda, metáforas adequadas para nomear e qualificar as pessoas que ali labutam e moram; faz parte de seu discurso o emprego de expressões relacionando seres humanos a animais, como faz ao se referir àqueles que o servem ou convivem com ele:

> Bichos. As criaturas que me serviram durante anos eram bichos. Havia bichos domésticos, como o Padilha, bichos do mato, como Casimiro Lopes, e muitos bichos para o serviço do

> campo, bois mansos. Os currais que se escoram uns aos outros, lá embaixo, tinham lâmpadas elétricas. E os bezerrinhos mais taludos soletravam a cartilha e aprendiam de cor os mandamentos da lei de Deus.
>
> Bichos. Alguns mudaram de espécie e estão no exército, volvendo à esquerda, volvendo à direita, fazendo sentinela. Outros buscaram pastos diferentes (RAMOS, 2004, p. 217-218).

Entretanto, a lente zoomorfizadora do coronel quando foca seu olhar sobre o outro acaba voltando-se contra sua pessoa, e a deformação que verifica em Padilha, em Casimiro Lopes e nos trabalhadores de sua fazenda – todos sem exceção considerados "bichos" – vem a ser a mesma que observa em si mesmo, um "bicho" incapaz de apreender, durante horas na capela com Madalena, a intenção desta em suicidar-se.

Naquele local ele estava somente preocupado em descobrir o que as palavras de parte de uma carta expressavam, certo apenas de que era destinada a um presumido amante, impossibilitado que estava de enxergar, em meio à névoa do ciúme, o acúmulo de mágoas da esposa que a levaria a dar à própria vida um desfecho fatal. Paulo Honório estava tão ensimesmado que só conseguia perceber certa estranheza e distanciamento nas atitudes da mulher. Ali ambos tentavam realizar um diálogo inviável entre a urbanidade e a rusticidade.

Afora isso, Paulo Honório menciona o espaço rural e o urbano como dois elementos que se opõem, mesmo que ele se situe no seu entrecruzamento, passando boa parte do tempo em São Bernardo, mas em franco convívio com sujeitos citadinos, como o são padre Silvestre, Gondim, Padilha, João Nogueira, além de frequentá-los na cidadezinha de Viçosa, bem próxima à sua propriedade.

Observa Reis, que a transição "do rural para o urbano, com o corolário da plena implantação do capitalismo" (1987, p. 56) é o elemento caracterizador desse romance e Paulo Honório "está a meio caminho entre a ordem patriarcal e a ordem capitalista, e reifica suas relações com os seres humanos, especialmente com Madalena" (1987, p. 56). De qualquer forma, o narrador valoriza bastante a vida do campo em relação aos valores urbanos, principalmente na sua representação de cultura letrada.

Paradoxalmente, a mulher com quem casa vem de Maceió, e ela representa exatamente aquilo que o fazendeiro tem em pouca conta, ou seja, a urbanidade traduzida em traquejo intelectual: Madalena é professora, escreve artigos para jornais e nutre simpatias por valores sociopolíticos contrários ao capitalismo, qualidades que desconcertam o narrador, a esperar dela um papel feminino mais tradicional, num local em que a mentalidade patriarcal apenas valoriza o universo masculino e onde a submissão da mulher torna-se uma espécie de padronização ao modo de ser e agir do universo do sexo feminino. Obviamente, um homem moldado pelo "código do sertão", imediatamente entra em confronto com o código urbano de Madalena, ainda mais por ele julgar que os valores urbanos trazidos por ela são estranhos àquele meio, e o são de fato, impedindo-a de aceitar a violência constante de Paulo Honório.

Não significa que a violência também não seja uma prática no espaço urbano, pelo contrário, aí também ela apresenta-se como prática, todavia passível de ser coibida pela lei. Isso ocorre com o fazendeiro, quando vai a Maceió tirar ele próprio satisfações de Costa Brito, um jornalista que havia passado a extorqui-lo de maneira abusiva. Entretanto, a ação resulta em problemas para Paulo Honório, obrigado a uma série de contratempos, a fim de ver-se livre de uma atitude que, fosse feita dentro do espaço rural de onde vem, não teria nenhuma repercussão, tomada como algo comum, encarada como uma justiça que se faz com as próprias mãos, sem obrigação de dar satisfação a nenhuma instituição.

Tal prática, "o código do sertão" a que se aludiu acima, é bastante estudada em *Homens livres na ordem escravocrata* (1997), por Maria Sylvia Carvalho Franco, na ampla abordagem que a pesquisadora empreende, ao tratar sobre a questão problemática dos homens livres que viveram durante a época da escravidão no Brasil. De acordo com a autora, o emprego da violência resultante da resolução de pequenas querelas entre vizinhos, entre amigos e inimigos etc. foi fruto da inércia em que viviam homens e mulheres brancos, num espaço rural incapaz de absorver sua mão de obra.

Consequentemente, a ociosidade gerou certa insatisfação entre as pessoas que conviviam próximas umas às outras, circulando nos mesmos lugares, frequentando as mesmas festas, dispondo dos mesmos lazeres,

exercendo seus misteres para os mesmos patrões etc. Logo, qualquer elemento que causasse alguma forma de descontentamento (às vezes, uma brincadeira mal-interpretada também provocava a tensão), de imediato instaurava uma atmosfera de confronto, em que frequentemente havia o enfrentamento, advindo daí ferimentos e mortes.

Essa lógica em que a violência preponderava era uma espécie de lugar-comum no meio rural. Em *S. Bernardo* esse tipo de raciocínio está totalmente arraigado no narrador-protagonista como característica obrigatória no ambiente por onde circula, efeito de um amoldamento determinista e naturalista, retomado de certa literatura vigente em fins do século XIX, como bem observa Flora Süssekind, todavia transformado em libelo social, efetuada por muitos dos autores brasileiros que surgiram por volta de 1930, naquilo que a autora acima denomina de neorregionalismo.

Retomando a questão sobre a rotina da violência na área rural, observa-se, nas primeiras páginas do romance, o endosso à força bruta como norma corriqueira, ocorrida num velório, também tornado como lugar de lazer, com consequências gravíssimas:

> Numa sentinela, que acabou em furdunço, abrequei a Germana, cabritinha sarará danadamente assanhada, e arrochei-lhe um beliscão retorcido na popa da bunda. Ela ficou-se mijando de gosto.
>
> Depois botou os quartos de banda e enxeriu-se com o João Fagundes, um que mudou o nome para furtar cavalos. O resultado foi eu arrumar uns cocorotes na Germana e esfaquear João Fagundes. Então o delegado de polícia me prendeu, levei uma surra de cipó de boi, tomei cabacinho e estive de molho, pubo, três anos, nove meses e quinze dias na cadeia, onde aprendi leitura com o Joaquim sapateiro, que tinha uma Bíblia miúda, dos protestantes (RAMOS, 2004, p. 16).

Diferentemente dos fatos relatados por Franco, abordando a região cafeeira do Rio de Janeiro e São Paulo, antes do século XX, quando a justiça ainda agia de maneira incipiente, dando oportunidade para que fosse feita de acordo com interesses particulares, o relato de Paulo Honório, por ele mesmo considerado como "ato digno de referência" (RAMOS, 2004, p. 16), acaba resultando em surra e prisão, e o motivo

origina-se da disputa que dois homens empreendem por causa de uma mulher.

Interessa aqui o fato de que os acontecimentos ocorrem num velório (sentinela), espaço no qual se espera dos presentes um comportamento de respeito à dor dos que perderam um ente querido, mas que, num ambiente rural em que as atividades recreativas são muito escassas, acaba tornando-se o lugar não só de atividades lúdicas ou de possíveis relacionamentos amorosos, bem como o de extravasamento de uma violência contida por falta de uma motivação contra a qual se rebelar. Ademais, independentemente da efemeridade do relacionamento estabelecido com Germana, esse ciúme contra um possível rival no jogo amoroso prenuncia o futuro Paulo Honório acometido de um ciúme doentio e violento contra a Madalena, a ponto de levá-la à morte.

Essa lógica sertaneja cujo representante é Paulo Honório, em que pesem os novos ares do século XX, ainda mantinha válidas muitas de suas práticas e, no romance de Graciliano, embate-se com a lógica da urbanização (Madalena encarna-a bem, embora passe a viver na fazenda do marido), que se havia tornado o discurso oficial das elites. O que se percebe, no caso de Madalena, ocupante do espaço suburbano de Maceió, é que o meio urbano empurra-a além da periferia, ao inviabilizar seu projeto de tornar-se professora na capital, porque não contava e não aceitava o famigerado "pistolão", restando-lhe a transferência para uma cidade menor.

Existe um descompasso entre o momento vivido por Madalena e a nova realidade que pouco a pouco se impunha ao país. De acordo com a narrativa, os acontecimentos sucedem-se poucos anos antes da Revolução de 1930, considerada uma verdadeira reviravolta nas velhas práticas políticas que engessavam o país, mesmo que, em verdade, tenha havido uma substituição da velha elite cafeeira por um grupo liberal, ávido por trazer a renovação, desde que os privilégios mandonistas mantivessem-se intocáveis. A propósito, observa Raymundo Faoro, em *Os donos do poder*, que essa falsa impressão de ocupação da órbita do poder pelas classes menos privilegiadas acaba reforçada com aquilo que vai ocorrer em 1930, quando os novos sopros liberais da política nacional

vão promover a maquiagem e a modernização da gasta imagem do coronel rural (2001, p. 793).

Ao fazer o processo inverso do que começaria a ocorrer no Brasil, isto é, o abandono do meio rural pelo urbano, Madalena não poderia ter outro destino senão o seu silenciamento. A princípio, recém-chegada à fazenda do marido, a personagem enfatiza seu discurso moderno, politizado e urbano reivindicando melhores condições humanas ao trabalhador, inclusive voltado para a valorização da pessoa, indo além das expectativas, pelo tom socializante de sua fala, que não era o dos novos grupos que ocupavam o lugar das velhas elites, mas de uma parcela que almejava mudanças mais radicais do que aquelas sinalizadas pelos novos tempos.

O problema decorre do fato de que a resistência da elite rural (leia-se aí Paulo Honório), em relação a uma pretensa modernização da sociedade brasileira, mostraria sua força contrária que permitiria compartilhar o poder com aqueles que se afinassem com certa imobilidade do poder, em outras palavras, haveria mudanças desde que os privilégios da política vigente permanecessem, fazendo-se pequenas concessões que demonstrassem uma aparente afinação com a modernidade.

Afinado por esse diapasão, vê-se esse contraste na fazenda, em que o atraso e a modernidade caminham de mãos dadas. Dessa forma, embora as condições de trabalho sejam aviltantes, com práticas semelhantes às empregadas na época da escravidão, havia, em contrapartida, para esses mesmos trabalhadores moradias com energia elétrica e até mesmo uma escola, dando uma demão de verniz modernizante ao arcaísmo das práticas sociais.

Para o coronelismo representado por Paulo Honório, a revolução de 1930 foi um susto, pois o movimento pretendia, na sua ânsia saneadora, pôr fim às velhas práticas do mandonismo instalado pelas cidades do país. Com o fim da República Velha, observa-se, inicialmente, um abalo na estrutura política brasileira, ancorada no setor agrário, pondo um facho de luz sobre o espaço da cidade. Houve a impressão que os antigos vícios acabar-se-iam, no entanto o que realmente acontecei foi uma acomodação de terrenos: mantém-se a intocabilidade do poder

rural, com alguns arranhões aqui e acolá, nada porém que mostrasse uma revolução social.

Obviamente, essas fissuras no tecido social brasileiro tornar-se-iam de agora em diante rachaduras enormes, contidas a custo por todos aqueles que concordavam que a sociedade brasileira necessitava avançar, preferencialmente, de maneira gradual; um discurso que voltaria à tona algumas décadas depois, quando novamente a elite juntamente com os militares resolveram que o país necessitava ser tutelado, diante de sua suposta incapacidade de gerir-se a si mesmo.

Dois grandes problemas, ou dilemas, seguem Madalena na sua troca da cidade pelo campo, mesmo que ela mostre-se afinada com conquistas sociais realmente provocadoras de uma alteração no cenário nacional: um deles origina-se de sua tentativa em confrontar o núcleo fraturado do espaço urbano com suas ideias avançadas, levando-se em conta que as mudanças esperadas eram mais de ordem discursiva que efetivamente prática; o outro enfrentamento, esse sim mais complexo, dá-se em relação à sua tentativa em questionar o núcleo rural, representado pela fachada moderna que o marido dá a seus empreendimentos, escondendo, entretanto, por detrás disso, um procedimento, na verdade, herdado das velhas oligarquias rurais, em tudo que representam de atraso e violência.

E a situação torna-se mais complexa pelo fato de a professora carrear suas ideias urbanas, reivindicadoras, para um espaço engessado, que se modernizava apenas na técnica, com o intuito de melhor obter rendimentos da mão-de-obra barata ali existente, desligando-se de qualquer tentativa que representasse humanização e consciência, sendo a última palavra quase que uma ameaça à integridade do presumido liberalismo do fazendeiro.

A despeito de toda essa representação da tirania de Paulo Honório, calcificado num código do sertão em que quaisquer mudanças nos hábitos e costumes chegam a ser acintosas, tal a imobilidade como é concebida, Madalena acaba casando e convivendo com ele, travando um combate de vida e morte, até ceder a essa última, derreada pela conscientização de que seu papel de mulher moderna, à frente de convenções, acabou indo de encontro à paralisia desse mundo patriarcal.

Provavelmente, uma das poucas ações passíveis de condenar o procedimento de Madalena vem a ser esse matrimônio pautado na ausência do sentimento amoroso – que nem mesmo a convivência conseguiu produzir, pelo contrário, acirrou as diferenças entre os dois. Há, sim, nessa aceitação do casamento por parte da mulher, uma velada estratégia de sobrevivência, naquele sentido de uma prática da qual os desafortunados frequentemente lançam mão e, mais difícil de asseverar, um interesse tanto de afirmação social quanto econômica.

Em virtude disso, mal se instala em São Bernardo, ela não titubeia em mostrar-se seriamente envolvida com questões administrativas da fazenda, condição obtida, como corretamente presume, do pacto nupcial ocorrido entre ambos, e essa atitude de proprietária causa real descontentamento no marido, seguro de que tudo que possuía havia sido obtido apenas pelo seu esforço individual, e essa sensação nova para ele desperta-o da letargia amorosa, que até então o havia tomado, contentando-se "com o rosto e com algumas informações ligeiras" (RAMOS, 2004, p. 110), suficientes, a seu ver, para ter um retrato completo da esposa.

O sentimento avassalador do ciúme, no entanto, ainda estava por vir, havendo por parte do narrador a preocupação com a ameaça de ver-se obrigado a dividir o mando com sua mulher, que, a seu ver, não enxerga as fronteiras bem nítidas que a lógica do mundo rural, ainda patriarcal, estabelece entre os componentes dos dois sexos, ou seja, total distanciamento das atividades consideradas de cunho masculino.

Entretanto, o fazendeiro não consegue perceber que tem diante de si uma jovem idealista que sonha com a fraternidade entre as pessoas e que cogita que ele endosse também esses valores. Isso revela a ingenuidade de Madalena, que mesmo a par da beligerância entre valores socialistas e capitalistas em voga à época, foi incapaz de fazer frente ao marido, no sentido de tentar conscientizá-lo sobre o acúmulo de tamanha riqueza mediante violenta exploração de trabalhadores.

Suas boas intenções em envolver-se no mundo do trabalho da fazenda derivam justamente desse conceito de igualdade de direitos e deveres, da divisão igualitária etc., que viabilizariam seu projeto de conciliar o espírito capitalista do marido a uma relação mais humanizada.

Esse desejo de Madalena acaba sendo rapidamente repelido por Paulo Honório, por representar uma intervenção e, numa percepção mais aprofundada, afigura-se como uma espécie de destituição do sujeito masculino de uma ordem feita para e por ele, cedendo o espaço de poder a uma nova ordem incompatível com a realidade existente.

Além disso, como ocupante do centro de decisões, o fazendeiro julga a princípio que seus códigos são eticamente válidos, que o papel feminino deve-se ater em expressar-se dentro da conformidade da esfera privada, abolindo o contato com o espaço exterior, interdito para as manifestações femininas, apenas franqueadas em locais e situações especiais, mesmo assim sob intensa vigilância.

Restaria, pois, à Madalena circular nas esferas tradicionalmente destinadas à mulher: o espaço da casa, da igreja, da escola e dos encontros sociais, onde os membros da comunidade, atendendo a preceitos morais, se valem de mecanismos de controle e de cerceamento em relação às mulheres, ações que comprovam a misoginia que se disfarçava mediante um discurso masculino que atribuía à mulher uma fragilidade não só física, mas também de ordem psicológica; o que, de acordo com essa norma, torná-la-ia mais vulnerável às armadilhas engendradas pelos homens. Esse exercício de vigilância contava, frequentemente, com as próprias mulheres que, consciente ou inconscientemente, endossavam esses valores como se fossem seus, resultado de anos a fio de anulação de seu próprio discurso, transformado numa espécie de prática da palavra do homem.

Não se adaptando a essas expectativas nutridas pelo marido e seu meio social, constatando que o matrimônio não lhe representou uma relação de igualdade, bem como ousando empregar as mesmas armas do discurso masculino para questionar justamente as práticas dessa ordem, o confronto entre Madalena e Paulo Honório foi uma consequência imediata e esperada. É possível conjecturar que faltou a ela, como ocupante da periferia, saber valer-se adequadamente das artimanhas do favor, o que lhe permitiria fazer dissimuladamente questionamentos ao poder e evitaria o enfrentamento direto com o poderoso coronel.

Verifica-se que a mentalidade patriarcal de Paulo Honório é turvada pela sensibilidade de sua mulher, e ele sequer dá-se ao trabalho de

ocultar essa faceta capitalista (ou pelo menos atenuá-la), voltada tão somente para o intuito de amealhar riquezas e reproduzi-la na sua fazenda conjugando um mínimo de desperdício de energia com um máximo de produtividade. O toque de feminilidade trazido pela esposa simplesmente é desdenhado, em razão de trazer embutida a necessidade de estabelecer laços humanitários com os empregados da fazenda. Ou melhor, os valores femininos não interessam àquele mundo em que a ordem masculina demonstra ser a única com validade e respeitabilidade.

Em *Ficção e confissão* (1992), Antonio Candido observa que o drama de Paulo Honório deriva de sua avidez pela propriedade, dispensando o sentimento afetivo, por conta de seu senso prático, ao tomar a resolução de contrair matrimônio. No horizonte de suas expectativas, o fazendeiro está à procura, na realidade, de uma mulher que lhe desse um herdeiro. Porém, seus conceitos começam a mudar quando se apaixona por Madalena, enquanto esta opta pelo casamento sem amor, face a sua precariedade econômica.

> Com efeito, o patriarca à busca do herdeiro termina apaixonando, casando por amor: e o amor, em vez de dar a demão final na luta pelos bens, se revela, de início, incompatível com eles. Para adaptar-se, teria sido necessária a Paulo Honório uma reeducação afetiva impossível à sua mentalidade, formada e deformada. O sentimento de propriedade, acarretando o de segregação para com os homens, separa, porque dá nascimento ao medo de perdê-la e às relações de concorrência. O amor, pelo contrário, unifica e totaliza. Madalena, a mulher – humanitária, mãos-abertas – não concebe a vida como relação de possuidor a coisa possuída. Daí o horror com que Paulo Honório vai percebendo a sua fraternidade, o sentimento incompreensível de participar da vida dos desvalidos, para ele simples autômatos, peças da engrenagem rural (CANDIDO, 1992, p. 26).

A lógica que se opera nas concepções de Madalena passa pelo apagamento das diferenças entre os detentores do poder e os desvalidos – incluindo-se ela própria nessa última condição –, maneira pela qual ela pretende estabelecer seu relacionamento com o marido; o que significa, sob outra ótica, a relação humanizada com os trabalhadores da fazenda, significando sua negativa em ser “coisa possuída”.

O erro, se é que pode ser considerado um erro, talvez um anseio utópico, que Madalena comete, advém de sua crença em querer harmonizar, logo depois de casada, seus sentimentos de igualdade social aos valores capitalistas, incompatíveis entre si, como em pouco tempo ela própria constata, diante da inflexibilidade demonstrada pelo marido em relação aos seus empregados. Como senhora que detém o comando da casa da fazenda, as ações que busca empreender para levar mais conforto aos mais desafortunados repercutem estranhamente, porque o código que move esse espaço encravado no meio rural, espécie de paraíso às avessas criado por Paulo Honório, passa pela exploração capitalista, na qual não cabem a comiseração ou o reconhecimento.

Enfim, pode-se observar em *S. Bernardo* a instauração do conflito deriva do ciúme e a desagregação familiar nasce da incompatibilidade entre o casal. No enredo dessa obra, verifica-se que as ideias modernas de Madalena são tolhidas por Paulo Honório porque se contrapõem à mentalidade patriarcal do fazendeiro. Portanto, o ciúme despropositado é o artifício empregado pelo coronel para desqualificar a figura feminina, já que esta também apresenta o germe da transgressão, materializado em atitudes modernas, convicções diferentes das do marido, visão socializante, instrução acima da média entre as mulheres de sua época etc.

Constata-se que Paulo Honório caracteriza-se em ser uma personagem que ocupa os espaços periféricos da sociedade, ascendendo ao centro do poder sem poupar esforços ou nutrir quaisquer escrúpulos em manipular e explorar os que o cercam. Além disso, ele representa um sujeito que não se detém perante nada, sobretudo quando o objetivo vem a ser a acumulação capitalista, pouco importando se terá que mourejar de sol a sol para enriquecer, abolindo por conseguinte conceitos tais como a moral, a lei, o respeito pelo próximo. No romance, fica expressa a preocupação dessa personagem em reduzir tudo praticamente ao horizonte da acumulação monetária, de que não escapa nem mesmo Madalena, vista pelo marido como um investimento da qual ele espera que seja meramente a reprodutora de um herdeiro.

Para Madalena, contrair núpcias atende a expectativas totalmente diferentes das que pensa o fazendeiro em relação à instituição matrimonial. Como a pobreza é um traço comum da biografia dos dois, não se

pode descartar que tal condição permitiria a Madalena supor que a união entre ambos seria a representação da vitória dos humildes, da ascensão ao estreito espaço dos que detêm o poder econômico, social e político. Todavia, o encontro dos dois ocorre num momento em que o fazendeiro já é um poderoso coronel, ao passo que ela continua inserida no espaço da periferia social – marca que a diferencia e a distancia do marido.

A reversibilidade dessa situação sucede graças a uma avassaladora paixão que Paulo Honório passa a nutrir por Madalena. Ainda que irresoluta, ela opta em aceitar a proposta de casamento do fazendeiro. Para a jovem professora, casar-se representa uma estratégica forma de fugir à periferia social, ou seja, não é movida pelo mesmo sentimento desse homem que ela se deixa conduzir ao altar, mas sim por um caráter de interesse que ela não lhe oculta. Com essa atitude, Madalena age coerentemente com os valores da época, quando casamentos entre pessoas sem nenhuma afinidade eram ainda bastante corriqueiros, esperando-se o surgimento de algum sentimento afetivo entre o casal depois de certo tempo de convivência.

No entanto, uma jovem urbana, instruída e inteligente como Madalena não consegue se adaptar ao figurino de esposa nos moldes patriarcais conforme deseja o fazendeiro. Daí para a dúvida quanto à honestidade da mulher é somente uma questão de tempo. O ciúme doentio que funciona como o eixo condutor da narrativa surge a partir do instante em que ela passa a ter atitudes transgressoras frente ao prepotente coronel. Ao constatar que jamais vai ser considerada como uma igual perante o marido, Madalena decide optar pelo suicídio a ter que se resignar a ser mais uma posse de Paulo Honório. Sua opção pela morte demonstra ser um ato de coragem, em que deixa implícita uma atitude de questionamento a arcaicos valores de uma ordem em ruína.

Buscou-se mostrar, ao longo desse texto, a fratura da ordem patriarcal provocada por Madalena, uma figura feminina que transgride com suas ações a aparente hegemonia masculina. Resta dizer que, na hierarquizada sociedade brasileira apresentada nesse romance, com predomínio da lógica masculina e patriarcal, fica evidente que a tentativa da professora da cidade e do rude fazendeiro manter uma relação afetiva mostra-se inviável, pois não existem reais possibilidades de atenuar

e mascarar o desencontro entre integrantes de segmentos socioeconômicos diferentes.

REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 32. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*: ensaios sobre Graciliano Ramos. São Paulo: Ed. 34, 1992.

CASCUDO, Luís da Câmara. 11. ed., ilustrada. *Dicionário de folclore brasileiro*. São Paulo: Global, 2001.

FAORO, Raymundo. *Os donos do poder*: formação do patronato político brasileiro. 3. ed. rev. São Paulo: Globo, 2001.

FRANCO, Maria Sylvia Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. 4. ed. São Paulo: Unesp, 1997.

REIS, Roberto. *A permanência do círculo*: hierarquia no romance brasileiro. Niterói, EDUFF; Brasília: INL, 1987.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance*: uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

AFRÂNIO COUTINHO E O *NEW CRITICISM* [1]

Marcos Hidemi de Lima

A Afrânio Coutinho deve-se a divulgação do *New Criticism* no Brasil, depois de ter permanecido nos Estados Unidos, entre 1942 a 1947, como conferencista e redator secretário da revista *Seleções do Reader's Digest*, quando teve oportunidade de ter contato com inúmeros intelectuais, professores de literatura, podendo, assim, conhecer as novas tendências da crítica literária: o formalismo de Jakobson, os estudos de René Wellek, Leo Spitzer e Helmut Hatzfeld.

A publicação de *A literatura no Brasil*, em 1955, com seis volumes, reflete o esforço do fundador da Universidade do Rio de Janeiro em preconizar uma crítica que "deveria destacar e valorizar a qualidade estética da obra, deixando em segundo plano os fatores históricos e biográficos tidos por exteriores à criação literária" (BOSI, 2002, p.27), o que, em termos de Brasil, pode ser considerado um grande avanço, visto que até então uma boa parte da análise do objeto literário fundava-se numa avaliação impressionista.

Contra a concepção de Sílvio Romero de que toda a produção intelectual de um povo poderia ser concebida como literatura, Coutinho explicitamente faz oposição, evidenciando que

> Como obra de história literária, *A literatura no Brasil* obedece a um conceito de literatura que é de natureza estética. A literatura, para ela, é o produto da imaginação criadora, artística, é uma forma de arte, a arte da palavra, cuja finalidade é apenas

1 Artigo originalmente publicado com o título "Afrânio Coutinho e o New Criticism no Brasil" em *Darandina: Revisteletrônica* (UFJF), Juiz de Fora-MG, v. 2, n. 2, p. 1-8, jun. 2009.

> despertar o prazer estético. Conforme essa concepção, tudo aquilo que, produto do espírito humano, tenha por objetivo ensinar, informar, dirigir a opinião, estudar o passado, investigar o presente social, está fora da literatura. É o que ocorre com o jornalismo, a história, a filosofia, a sociologia, etc. (1975, p. 151).

O renomado crítico observava que a *Nova Crítica* – como o *New Criticism* ficou conhecido no Brasil – não se identificava totalmente com o que vinham fazendo americanos e ingleses; pelo contrário, tratava-se, na realidade, de uma "tendência geral da evolução crítica, a qual caracteriza a primeira metade do século, tudo indicando que a dirige para a constituição da crítica literária como uma disciplina autônoma" (COUTINHO, 1975, p. 91). Esse anseio de torná-la uma ciência foi, aliás, sua grande luta, porque via com maus olhos a crítica de rodapé que era feita no país.

Embora houvesse pessoas extremamente talentosas que faziam crítica literária nos jornais (Álvaro Lins, Sérgio Milliet, Otto Maria Carpeaux e outros), Coutinho propunha que essa atividade fosse exercida por pessoas com formação acadêmica na área de Letras, as quais seriam as únicas habilitadas a tratar a respeito de literatura nos jornais e de ensiná-la nos cursos secundários e superiores formando novos profissionais da área.

Ao desqualificar a crítica de rodapé, considerada amadora, Coutinho valoriza os críticos-professores (*scholars*). Estes, segundo ele, poderiam exercer um papel importante na crítica, valendo-se "do jargão próprio e uma crença inabalável no papel 'modernizador' [...] no campo dos estudos literários" (SÜSSEKIND, 2003, p. 22) e teriam efetivamente capacidade de produzir "um bom discurso sobre a literatura" (SÜSSEKIND, 2003, p. 22). Obviamente, para obter sucesso contra a então fortíssima crítica impressionista que havia nos jornais, o crítico baiano teve que, nos anos 1950, combater Álvaro Lins, considerado o mais abalizado crítico literário dos jornais, que possuía no *Correio da Manhã* o mais importante rodapé da imprensa brasileira.

A introdução da *Nova Crítica* foi salutar, por se preocupar não mais com os fatores historicistas e extrínsecos do objeto literário, mas

sim com os valores intrínsecos e estruturais, que possibilitavam a compreensão de obras inovadoras, totalmente diferentes do fazer literário baseado nos conceitos realistas e naturalistas que ainda vigoravam em nossas letras, facilitando de certa maneira a produção de uma crítica de caráter intimista, presa ainda aos moldes da crítica oitocentista.

De acordo com Coutinho, a evolução literária que havia produzido autores como Proust, Joyce, Pound, Guimarães Rosa, entre outros, naturalmente passara a necessitar de uma crítica correspondente que não ficasse na análise mais tradicional, ou seja, a literatura contemporânea exigia uma crítica literária que se desenvolvesse paralelamente às novas técnicas narrativas. Essa função seria a da *Nova Crítica,* que não se limitava a ser tão-só um instrumento de análise, mas também

> um conjunto de idéias e princípios, no plano da estética geral e da doutrina literária; no plano da estética particular dos gêneros; e no plano da análise e do método de investigação. Ela inclui postulados de ordem geral, a respeito do conceito de literatura, sua natureza, função e finalidades, inclusive com uma série de conceitos, como ironia, "objective correlative", paradoxo, relevância, sinal, estrutura, símbolo, textura, tensão, ambigüidade, alguns antigos com sentido diferente, outros novos (COUTINHO, 1975, p. 94).

Essas proposições mostravam que o caminho do crítico literário seria o da especialização, fechando as portas para a crítica apressada e superficial que contumazmente havia nos jornais. Em outras palavras, propunha-se a profissionalização do crítico, levando-o a se preocupar com o caráter científico de suas análises, de modo a ser comprovada por outros.

Em diversos textos escritos por Coutinho a respeito de crítica literária, observa-se que o autor faz questão de frisar a diferença entre o que julga ser uma análise de um objeto literário (o ensaio, a crítica fundada em termos científicos) e a divulgação de um livro feita pelo jornal, com mero objetivo comercial. O primeiro, geralmente, ocorre menos nos meios jornalísticos, restringindo-se aos livros e revistas especializados; o último, chamado *review*, mais ligado ao estilo leve da crônica, que no Brasil ficou conhecida como crítica de rodapé.

Coutinho sempre enfatizou que no mundo anglo-saxônico qualquer artigo que tratasse a respeito de lançamento de livros era chamado de *review* ou *bookreview,* sendo o *reviewer* a pessoa encarregada de resenhar a publicação de livros recentes. Nos grandes jornais, havia um sistema de rodízio, isto é, vários escritores revezavam-se na atividade de escrever a respeito de um livro de sua preferência. Existia consciência de que essa função não se confundia com a crítica, tal qual ocorreu no Brasil, pelo fato de ser constituída de comentários superficiais, sem nenhum aprofundamento.

Contra essa crítica que acreditava leviana, vaga, imprecisa, presa a um arbítrio subjetivo, a um gosto pessoal, considerando "a literatura antes como um documento do que como 'poesia'" (1975, p. 133), Coutinho fez oposição cerrada, julgando que o estudo do fenômeno literário deveria pautar-se em métodos científicos, a fim de alcançar um verdadeiro julgamento estético, portanto baseado em requisitos lógico-formais que apreendessem as peculiaridades intrínsecas da literatura.

Ademais, ele salientava que a utilização de outras disciplinas tornaria a crítica mais fecunda, sendo a própria crítica uma ciência da literatura cuja tarefa seria uma das várias maneiras de penetração no território do objeto literário. A figura do crítico literário dispensaria quaisquer semelhanças com uma pequena confraria de eleitos ou algo parecido; para exercer essa função, fazia-se necessário a aprendizagem de um método sistemático de abordagem da obra literária.

Em razão disso, frequentemente Coutinho argumentava que a *Nova Crítica* distinguia-se do *New Criticism*, este considerado uma técnica entre outras técnicas, enquanto que a *Nova Crítica* não se limitava "somente à análise miúda, a exegese dos elementos formais e que não faz nova crítica quem não se dedicar às técnicas de exegese e 'close reading'" (1975, p. 158).

Os comentários acima serviam para contrapor à prática do grupo do *New Criticism*, que negava que essa nova técnica de análise do objeto literário acabasse por restringir-se quase que à poesia. Entretanto, isso se mostrara, de certa forma, uma realidade, como já observara, mesmo que com certo exagero, Ronald S. Crane, da Escola de Chicago, que havia denunciado "o hábito que tinham os *New Critics*, quando começou

o movimento, de restringir suas análises a poemas líricos curtos, aos quais reuniam, às vezes, gêneros poéticos mais amplos" (COHEN, 2002, p. 574).

Aliás, é a falta de um instrumental de análise vigoroso que consiga abarcar a literatura um dos principais defeitos no *New Criticism*. Há um fator contraditório neste movimento crítico: não aceitando que nenhuma ciência faça parte de sua forma de avaliar o objeto literário, acaba sobrepondo-se uma leitura em que o caráter intimista ficará nitidamente aparente, ou seja, a falta de um método claro apresenta o *New Criticism* como falho, conquanto a preocupação em centrar e (con)centrar-se no texto literário tenha aberto o caminho para uma compreensão mais exata do que vem a ser o fazer literatura.

O objetivo primordial de Coutinho referia-se à necessidade de criar uma consciência crítica, distante do empirismo e do amadorismo que caracterizava a crítica literária antes de 1950, obviamente com ressalvas. Para a consecução de uma crítica consciente, somente a formação no curso superior de Letras permitiria que os resultados fossem positivos, valendo-se do conhecimento científico, ou seja, de uma metodologia clara para a análise literária.

Com essa preocupação, Coutinho considerava equivocados aqueles que faziam "a análise das obras com a indicação do livro, um resumo do enredo quando se trata de ficção e alguns comentários sobre a língua" (1975, p. 161). Para ele, análise literária consistia em "dissecar, separar, dissociar, o todo que é a obra de arte em suas partes componentes, em seus diversos elementos", isto é, "identificar, depois de devidamente separados e desintegrados, todos os elementos formadores dessa estrutura. É examiná-los um a um, procurando compará-los com a tradição, distingui-los e classificá-los" (COUTINHO, 1975, p. 161).

No capítulo "Crítica literária" do seu livro *Notas de teoria literária*, o ensaísta sintetizava o que considerava como realmente pertencente a essa atividade:

> A crítica literária tem por meta o estudo da literatura, dos gêneros, mas não é um deles. Ela os analisa, sem se confundir com eles. É uma atividade intelectual, reflexiva, usando o raciocínio lógico-formal, procurando adotar um método rigoroso, tanto

> quanto o das ciências, porém de acordo com a natureza do fenômeno que estudo o fenômeno literário, a obra de arte da linguagem. É um todo específico para um objeto específico. Não é uma atividade imaginativa, embora consinta no auxílio da imaginação; é uma atividade científica, sem utilizar os métodos das demais ciências (biológicas, físicas, naturais), nem se valer das suas leis e conclusões; não é a filosofia, mas recorre ao raciocínio lógico-formal, para refletir sobre os fenômenos da arte da palavra (COUTINHO, 1978, p. 92).

Em *Crítica e poética*, o crítico baiano considerava a terceira fase do Modernismo, iniciada em 1945, como a mais positiva para a crítica, "com o debate em torno da nova crítica de cunho estético e a superação do impressionismo jornalístico" (COUTINHO, 1968a, p.119), além de constatar que, ao chegar aos últimos anos de 1950, a crítica estava dividida em três grupos: o primeiro, os impressionistas, considerados reacionários e saudosistas, que usavam o espaço nos rodapés de jornais, comentando subjetiva, superficial e irresponsavelmente as obras literárias; o segundo, composto por conservadores, que se valiam da biografia, da crítica sociológica e psicológica; e, por fim, o terceiro grupo, no qual estava incluído, preocupado com

> um novo rumo para a atividade crítica, na base de um rigorismo conceitual e metodológico, de um conceito da autonomia do fenômeno literário e da possibilidade da sua abordagem por uma crítica estética visando mais aos seus elementos intrínsecos, estruturais, isto é, à obra em si mesma e não às circunstâncias externas que a condicionaram (COUTINHO, 1968a, p. 119).

As influências não se limitavam ao *New Criticism* anglo-americano, estendia-se também ao estruturalismo eslavo (formalismo), ao grupo espanhol de Dámaso Alonso, a estilística teuto-suíça, ao grupo italiano da autonomia estética, ao aristotelismo de Chicago, à escola inglesa etc.

Os principais pontos das teorias postas em circulação por Coutinho eram os seguintes: consciência crítica para a literatura brasileira; valorização do curso superior em Letras; atenção aos problemas técnicos da poesia, ficção e drama, com a consequente profissionalização e especialização na crítica; abordagem estético-literária em vez do método histórico, porém sem abandonar as contribuições históricas; valorização

da concepção estética, dando importância ao texto, aos seus valores intrínsecos; metodologia científica e rigor metodológico, pôr em segundo plano fatores biográficos, ambientais, sociológicos, econômicos, muito valorizados pelo determinismo naturalista; criação de nova teoria historiográfica, enfatizando a autonomia do fenômeno literário, com um sistema de periodização estética, valorizando estilos individuais e de época.

Além desses elementos citados acima, a *Nova Crítica* preocupava-se em conceber a literatura como estrutura artística, que não se caracterizava somente pela linguagem, mesmo levando-se em conta que uma obra literária também é uma obra de arte da linguagem. Partindo desse pressuposto,

> a análise verdadeiramente crítica, tal como concebida pela nova crítica, incorpora a análise formal à análise da imagística e do símbolo e mito, bem como a decomposição de sua estrutura arquitetônica, sem o que não se pode apreender a unidade da obra, a sua orgânica unidade e sua autonomia como forma de arte, como um todo de sentido, na constituição do qual entram os artifícios literários e os signos estéticos (COUTINHO, 1968b, p. XLVI).

De acordo com Coutinho, os colaboradores de *A literatura no Brasil* podem ser arrolados entre os críticos que representam a *Nova Crítica*. Vários são citados por ele: Péricles Eugênio da Silva Ramos, Fausto Cunha, Franklin Oliveira, José Aderaldo Castelo, Segismundo Spina, Darcy Damasceno. Embora não tenham sido colaboradores, também cita Othon Moacir Garcia, Osvaldino Marques, Dirce Cortes Riedel, Eduardo Portela, Adonias Filho, Cavalcanti Proença, Rolando Morais Pinto, Antonio Houaiss, Assis Brasil, Fábio Lucas, Rui Mourão, José Guilherme Merquior, Luís Costa Lima, Walmir Ayala, além de destacar a contribuição de gente vinda do movimento concretista: Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Décio Pignatari, José Lino Grünewald, Ferreira Gullar, Mário Chamie, Pedro Xisto e poetas mais antigos como Cassiano Ricardo e Manuel Bandeira.

Analisando a relação de críticos que aparecem no parágrafo acima, é possível constatar que o grande mérito de Coutinho foi ter tornado o

estudo da literatura uma ciência que visava à análise e interpretação da literatura, dotada de uma metodologia objetiva e rigorosa, tornando-a uma atividade especializada. Com isso, o autodidatismo, o amadorismo, o comentário de rodapé a respeito de obras literárias etc. em sua grande maioria foi quase que encerrada. Só não o foi totalmente porque se manteve um tipo de jornalismo de cunho informativo sobre a publicação de livros – conhecido como *review* – coexistindo com publicações de teor científico, mais restritas aos ambientes acadêmicos, por meio de teses, livros e revistas especializados.

Nas últimas décadas, depois de a crítica ter passado por um momento de redução de público devido a uma linguagem excessivamente técnica e exclusivista do meio acadêmico, o grande problema atual não se concentra mais em combater a crítica de rodapé. A crítica atual enfrenta "um mercado editorial crescente e muitas editoras interessadas em promoção", além de uma indústria cultural que somente cede espaço à "palavra afirmativa, a 'campanha' (promocional ou demolidora), o *slogan*, e que precisa, portanto, desqualificar todo tipo de texto argumentativo" (SÜSSEKIND, 2003, p.16).

Em meio a esse embate de forças do mercado editorial e da indústria cultural, posta-se a figura do crítico brasileiro, encarnando uma diversidade de papéis simultaneamente: jornalista, professor, teórico, ensaísta, etc., que contradiz o desejo de Afrânio Coutinho de que o crítico fosse um especialista. Especialista, na realidade o é, todavia levado pelas contingências a exercer seu papel em variadas frentes.

REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. Por um historicismo renovado: reflexo e reflexão em história literária. In: _____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 7-53.

COUTINHO, Afrânio. A crítica literária no Brasil. In: _____. *Crítica e poética*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1968a, p. 115-157.

_____. *A literatura no Brasil*. 2.ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1968b.

_____. *Crítica e críticos*. Rio de Janeiro: Simões, 1969.

_____. *Da crítica e da nova crítica*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1975.

_____. Crítica literária. In: _____. *Notas de teoria literária*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

COHEN, Keith. O New Criticism nos Estados Unidos. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, v. 2, p. 549-584.

SÜSSEKIND, Flora. Rodapés, tratados e ensaios: a formação da crítica brasileira moderna. In: _____. *Papéis colados*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003, p. 15-36.

AUTORES

MARCOS HIDEMI DE LIMA

Docente do curso de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal Tecnológica do Paraná (UTFPR), *campus* de Pato Branco. Integra os grupos de pesquisa "Estudos de Literatura Contemporânea: comparativo, tradução e interartes" e "Crítica e recepção literária". Pesquisa marcas da ordem patriarcal, figuras femininas e canção brasileira. Escreve resenhas sobre literatura para o *Rascunho* (Curitiba). Livros publicados: *Dança de palavras e sons* (2005), *Mulheres de Graciliano* (2013), *Várias tessituras* (2015), *Os desvãos da ordem patriarcal* (2017), *Poesiar* (2017), *Escritos de parceria* (2018), *Marcas da ordem patriarcal na literatura brasileira* (2019) e *Eros & Piras* (2020). E-mail: marcos_hidemi@yahoo.com.br

LETYCIA FOSSATTI TESTA

Mestra em Letras (2019), com ênfase em Literatura, Sociedade e Interartes pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), campus Pato Branco. Licenciada em Letras - Português e Inglês (2015), pela mesma instituição. Fez parte de grupos de pesquisa sobre literatura contemporânea, comparatismo, tradução e interartes e sobre a ordem patriarcal em romances brasileiros. Tem experiência como professora de Língua Portuguesa e Língua Inglesa no Ensino Fundamental I e II e no Ensino Médio. Possui publicações na área de Literatura Comparada, com temáticas relacionadas a literatura brasileira e hispano-americana, pós-modernismo e ordem patriarcal. E-mail: letycia_fossatti@hotmail.com

ROBSON DEON

Mestre (2019) em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), *campus* de Pato Branco. Atualmente, é professor na rede pública de ensino na Escola de Educação Básica Raul Pompéia, na cidade de Campo Erê-SC. No meio acadêmico, o principal interesse diz respeito ao estudo da poesia, em especial, a poesia brasileira. Tanto o trabalho final da graduação, bem como a tese defendia no mestrado versam sobre o poeta João Cabral de Melo Neto. Além disso, o autor tem outros trabalhos publicados que discutem sobre a temática e que tratam de outros poetas. E-mail: robson_deon@hotmail.com

VANESSA FÁTIMA MORAES DE SOUZA

Egressa do curso de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), *campus* de Pato Branco, na área de concentração "Linguagem, Cultura e Sociedade e linha de pesquisa "Literatura, sociedade e interartes". Atualmente é professora de língua inglesa no município de Marmeleiro-PR. Em suas pesquisas e publicações, trata dos temas patriarcalismo, ascensão social e círculos de poder na literatura brasileira. E-mail: vane.souzza@gmail.com