

LETRAS **EM** REVISTA

V 12, N° 02/2021 | ISBN 2318-1788



PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO
EM LETRAS

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ - UESPI

@ 2021 by Programa de Pós-Graduação em Letras (UESPI)

Direitos reservados ao Mestrado Acadêmico em Letras (UESPI)

Nenhuma parte desta obra pode ser reproduzida ou duplicada sem autorização expressa dos autores e do editor.

Capa: Diego Lopes

Editoração e preparação dos originais: Ronyere Ferreira

Revisão: Autores

Apoio:



L649 LETRAS EM REVISTA – v. 12, n. 02, 2021. Teresina: Mestrado Acadêmico em Letras, 2021.

Semestral.

ISSN: 2318-1788

1. Estudos Literários. Estudos Linguísticos. Estudos Culturais - Periódico. 2.
Universidade Estadual do Piauí.

CDD 613.703



Governadora do Estado
Regina Souza

Reitor
Evandro Alberto de Sousa

Vice-reitora
Rosineide Candeia

Pró-Reitoria de Ensino e Graduação
Nayana Pinheiro Machado de Freitas Coelho

Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação
Ailma do Nascimento Silva

Pró-Reitoria de Extensão, Assuntos Estudantis e
Comunitários
Eliene Maria Viana de Figueirêdo Pierote

Pró-Reitoria de Administração e Recursos Humanos
Pedro Antônio Soares Júnior

Pró-Reitoria de Planejamento e Finanças
Raimundo Isídio de Sousa

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Bárbara Olímpia Ramos de Melo

LETRAS EM REVISTA

Publicação do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Piauí.

Equipe Editorial

Editor Chefe

Prof. Dr. Diógenes Buenos Aires de Carvalho

Conselho Editorial

Estudos Literários

- Prof.ª Dra. Adriana Bebiano (Universidade de Coimbra)
Prof. Dr. Alfredo Cordiviola (UFPE/CNPq)
Prof.ª Dra. Ana Pizarro (Universidade do Chile)
Prof. Dr. Anselmo Peres Alós (UFSM/CNPq)
Prof.ª Dra. Ana Margarida Ramos (Universidade de Aveiro)
Prof.ª Dra. Fernanda Maria Abreu Coutinho (UFC)
Prof. Dr. Flavio Garcia (UERJ)
Prof.ª Dra. Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo (UFG/CNPq)
Prof.ª Dra. Luiza Lobo (UFRJ)
Prof.ª Dra. Marcia Miguel Manir Feitosa (UFMA)
Prof.ª Dra. Maria do Socorro Fernandes de Carvalho (UNIFESP)
Prof.ª Dra. Regina Zilberman (UFRGS/CNPq)
Prof.ª Dra. Sandra Regina Goulart Almeida (UFMG/CNPq)
Prof.ª Dra. Socorro de Fátima Pacífico Barbosa (UFPB)
Prof.ª Dra. Tania Regina de Oliveira Ramos (UFSC)
Prof.ª Dra. Vera Teixeira de Aguiar (PUCRS)

Estudos Linguísticos

- Prof. Dr. Adair Vieira Gonçalves (UFGD/CNPq)
Prof.ª Dra. Antonia Dilamar Araújo (UECE)
Prof. Dr. Benedito Gomes Bezerra (UNICAP/UPE)
Prof. Dr. Dermeval da Hora (UFPB/CNPq)
Prof.ª Dra. Livia Suassuna (UFPE)
Prof.ª Dra. Luiza Helena Oliveira da Silva (UFT)
Prof.ª Dra. Maria Auxiliadora Ferreira Lima (UFPI)
Prof.ª Dra. Maria da Glória di Fanti (PUCRS)
Prof.ª Dra. Mariza Angélica Paiva Brito (UNILAB)
Prof.ª Dra. Mercedes Fátima de Canha Crescitelli (PUCSP)
Prof.ª Dra. Mônica Magalhães Cavalcante (UFC/CNPq)
Prof.ª Dra. Rivaldo Capistrano de Souza Júnior (UFES)
Prof.ª Dra. Rosângela Hammes de Oliveira (UFSC/CNPq)
Prof. Dr. Sandro Luis da Silva (UNIFESP)

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	6
Diógenes Buenos Aires de Carvalho (UESPI)	
1. AGÁPITO: UM ROMANCE DESCARTADO, DE GONÇALVES DIAS?.....	9
Antonia Pereira de Souza	
2. ASPECTOS DA LITERATURA REGIONALISTA PIAUIENSE NO SÉCULO XX: JOÃO PINHEIRO COMO PONTO DE PARTIDA.....	21
Daniel Castello Branco Ciarlini	
3. O INTÉRPRETE DE BABEL: UM ESTUDO SOBRE OS DETETIVES EM SÉRIES LITERÁRIAS BRASILEIRAS.....	35
Francilene Maria Ribeiro Alves Cechinel	
4. LIÇÕES DA PEDRA E DA FACA: UMA DIDÁTICA DA MASCULINIDADE DO SERTÃO NA POESIA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO.....	54
Juscilandia Oliveira Alves Campos	
5. “O MUNDO COMEÇAVA NOS SEIOS DE JANDIRA”, MITO E EROTISMO NA LÍRICA DE MURILO MENDES: UMA LEITURA DO POEMA “JANDIRA”, DE <i>O VISIONÁRIO</i>.....	73
Luciano Marcos Dias Cavalcanti	
6. ANÁLISE NARRATOLÓGICA EM <i>MERIDIANO DE SANGUE</i>, DE CORMAC MCCARTHY.....	88
Mikael de Sousa Frota	
7. POESIA, MIMESE E CRÍTICA LITERÁRIA: UMA REFLEXÃO A PARTIR DA OBRA DE RENÉ GIRARD.....	101
José Wanderson Lima Torres Romério Rodrigues Nogueira	
8. A PERSONAGEM INFANTIL NO CONTO “PARTIDA DO AUDAZ NAVEGANTE” EM <i>PRIMEIRAS ESTÓRIAS</i>, DE JOÃO GUIMARÃES ROSA.....	116
Valéria Ribeiro de Oliveira Magalhães Diógenes Buenos Aires de Carvalho	

APRESENTAÇÃO

O presente número da Letras em Revista, periódico do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Piauí (UESPI), apresenta a força dos estudos literários no que tange à multiplicidade de objetos de pesquisa que confere à produção literária seu caráter singular, seja brasileira ou estrangeira. Essa diversidade de objetos é revelada na escolha do *corpus*, no tipo de abordagem teórica, e na metodologia adotada, resultando em reflexões teóricas e analíticas que demonstram a riqueza e densidade processo de criação literária. Por conseguinte, tem-se um passeio multicultural e literário nos artigos que compõem esse volume.

O primeiro artigo, *Agápito: um romance descartado, de Gonçalves Dias?*, de Antonia Pereira de Souza, objetiva “descrever o modo de circulação do romance *Agápito*, de Gonçalves Dias, no jornal O Arquivo (1846), bem como analisar os caminhos que levaram ao descarte dessa obra por seu autor”. A pesquisadora lança luz sobre o único romance escrito pelo escritor maranhense, redesenhando seu lugar na história da literatura brasileira.

O segundo artigo, *Aspectos da literatura regionalista piauiense no século XX: João Pinheiro como ponto de partida*, de Daniel Castello Branco Ciarlini, “analisa algumas características que definem o regionalismo literário piauiense, sobretudo no século XX, tomando como ponto de partida a coletânea de contos *À toa... Aspectos piauienses*, de João Pinheiro, publicada originalmente no ano de 1913”. Com esse estudo, o pesquisador amplia a fortuna crítica da literatura produzida no Piauí e contribui para a compreensão do sistema literário piauiense.

O terceiro artigo, *O intérprete de Babel: um estudo sobre os detetives em séries literárias brasileiras*, de Francilene Maria Ribeiro Alves Cechinel, “apresenta um estudo sobre os traços marcantes e distintivos dos principais detetives da narrativa policial brasileira, analisando-os a partir da história desse gênero literário e delimitando seu papel no cenário nacional”. Ao propor tal estudo, a pesquisadora contribui para dar mais visibilidade e mais credibilidade a esse gênero como objeto de investigação da crítica literária.

O quarto artigo, *Lições da pedra e da faca: uma didática da masculinidade do sertão na poesia de João Cabral de Melo Neto*, de Juscilandia Oliveira Alves Campos, “tem como objetivo analisar a poesia de João Cabral de Melo Neto, discutindo o processo de investimento simbólico na construção de imagens que denotam a masculinidade do Sertão, a partir dos elementos pedra e faca”. Com essa discussão, a autora dá lugar para uma temática muitas vezes negligenciada pelos estudiosos da literatura brasileira, em especial, da poesia do poeta em questão.

O quinto artigo, “*O mundo começava nos seios de Jandira*”, *mito e erotismo na lírica de Murilo Mendes: uma leitura do poema “Jandira”, de O visionário*, de Luciano Marcos Dias Cavalcanti, “pretende fazer a leitura do poema “Jandira”, de *O visionário*, por se mostrar um poema exemplar da poética muriliana, que revela a maneira pela qual o poeta elabora formalmente grande parte de sua poética, como também exhibe, de maneira modelar, a figuração da musa erótica em sua poesia”.

O sexto artigo, *Análise narratológica em Meridiano de Sangue, de Cormac McCarthy*, de Mikael de Sousa Frota, “estua a obra *Meridiano de sangue ou O rubor crepuscular no Oeste* (2009), do escritor estadunidense Cormac McCarthy, com o objetivo de analisar como o autor utiliza a descrição como recurso narrativo”. Tal texto propõe uma leitura da obra em que a força narrativa é pautada pela descrição, que, a princípio, pode parecer um recurso menor frente à narratividade de uma produção ficcional.

O sétimo artigo, *Poesia, mimese e crítica literária: uma reflexão a partir da obra de René Girard*, de José Wanderson Lima Torres e Romério Rodrigues Nogueira, objetiva “a aplicação da teoria mimética de René Girard no campo da poesia. Secundariamente, aponta o motivo de ser incomum a análise do lírico por este ângulo teórico, sugerindo que a tradição crítica de autores como Auerbach e Lukács possibilita tornar mais visível o problema da mimese desenvolvido pelo autor francês”.

O oitavo artigo, *A personagem infantil no conto “Partida Do Audaz Navegante” em Primeiras Estórias, de João Guimarães Rosa*, de Valéria Ribeiro de Oliveira Magalhães e Diógenes Buenos Aires de Carvalho, pretende “analisar a reflexão feita no conto “Partida do audaz navegante” em *Primeiras Estórias* (1962), de João Guimarães Rosa, sobre a relação infância e fazer poético, associando à forma como a personagem se apresenta na narrativa, buscando perceber como a relação entre infância e poesia, instaurada pelo jogo de linguagem empreendida pelo autor, pode evidenciar a sua concepção de arte”. Seguindo esse propósito, os autores dão visibilidade ao modo como o ficcionista usa o jogo de linguagem como recurso narrativo e ao mesmo tempo poético para delinear a infância.

Percorrendo esse percurso dos textos apresentados anteriormente, desejamos um boa leitura!

AGÁPITO: UM ROMANCE DESCARTADO, DE GONÇALVES DIAS?¹

AGÁPITO: A ROMANCE DISCARDED, BY GONÇALVES DIAS?

Antonia Pereira de Souza
UFPB

Resumo: O objetivo deste artigo é descrever o modo de circulação do romance *Agápito*, de Gonçalves Dias, no jornal *O Arquivo* (1846), bem como analisar os caminhos que levaram ao descarte dessa obra por seu autor. Trata-se de uma pesquisa em fonte primária, visto que foram utilizados jornais; bem como bibliográfica, uma vez que também foram pesquisados livros, a exemplo de Serra (2001), Candido (2012), Leal (1868, 1864), Reis (1868), Abreu (2008) e a tese de Souza (2017), envolvendo os procedimentos qualitativos e crítico-analítico.

Palavras-chave: Literatura maranhense; Circulação de romance nos jornais oitocentistas; Trajetória do romance *Agápito*, de Gonçalves Dias.

Abstract: The purpose of this article is to describe how the novel *Agápito*, by Gonçalves Dias, circulated in the newspaper *O Arquivo* (1846), as well as to analyze the paths that led to the discard of this work by its author. This is a primary source survey, since newspapers were used; as well as bibliographic, since books were also searched, such as Serra (2001), Candido (2012), Leal (1868, 1864), Reis (1868), Abreu (2008) and Souza's thesis (2017), involving qualitative and critical-analytical procedures.

Keywords: Maranhão literature; Circulation of romance in 19th century newspapers; Trajectory of the novel *Agápito*, by Gonçalves Dias.

1. Artigo baseado na tese *A prosa de ficção nos jornais do Maranhão Oitocentista*, defendida e aprovada em 2017, na UFPB, orientada pela Prof^a Dr^a Socorro de Fátima Pacífico Barbosa.

1 INTRODUÇÃO

Nesta pesquisa, verificamos que os romances, em sua maioria, circulavam com “modéstia retórica”, tópica clássica recorrente nos autores oitocentistas, dessa forma, encontramos explicações como a obra estar daquela forma porque não estava concluída, precisava de revisão ou foi baseada na vida real.

Nessas circunstâncias, encontramos, por exemplo, Gonçalves Dias, com seu romance *Agápito*, obra que inquietava seu autor e foi envolvida num mistério, que, nesta pesquisa, provocou uma longa busca bibliográfica e de campo na tentativa de resolvê-lo.

Agápito assemelha-se a uma tentativa de escrita de um romance por Gonçalves Dias², que circulou em três das nove edições do jornal *O Arquivo*, de São Luís, exemplares 1, 2 e 8, entre fevereiro e outubro de 1846, apenas três capítulos. Caiu no esquecimento provavelmente não só porque seja uma obra inacabada, mas também em vista de seu autor ser lembrado por suas poesias, que ofuscaram a prosa de ficção e o teatro do escritor.

Muitos estudiosos desse período, nem sequer mencionaram o romance gonçalvino, a exemplo de Sacramento Blake (1883), que dedicou à vida e à obra do maranhense cinco páginas de seu *Dicionário Bibliográfico Brasileiro*, entretanto, não citou o romance. Joaquim Serra, em 1883, referiu-se ao poeta desta forma: “Antônio Gonçalves Dias não foi somente um poeta lírico. Chefe de escola: era prosador elegante e do mais sedutor estilo” (SERRA, 2001, p. 96). Da prosa gonçalvina, conquanto, o crítico ateve-se aos prefácios e às cartas³.

Neste artigo pretendemos descrever o modo de circulação do romance *Agápito*, de Gonçalves Dias, no jornal *O Arquivo* (1846), bem como analisar os caminhos que levaram ao descarte dessa obra por seu autor. Trata-se de uma pesquisa em fonte primária, sobretudo, no jornal *O Arquivo* (1846), suporte que publicou os mencionados capítulos do romance gonçalvino, como também bibliográfica, pois recorreremos a obras de autores como: Serra (2001), Candido (2012), Leal (1868, 1864), Reis (1868), Abreu (2008) e a tese de Souza (2017), envolvendo os procedimentos qualitativos e crítico-analítico.

Está dividido em duas partes: “A circulação do romance *Agápito* no jornal *O Arquivo*”, a respeito do modo como a obra foi apresentada nesse suporte; e “O polêmico descarte do romance *Agápito*”, em que transparece a angústia que o gênero romance causava no escritor maranhense a ponto de ter descartado sua promissora obra de estreia nesse gênero literário.

2 A CIRCULAÇÃO DO ROMANCE *AGÁPITO* NO JORNAL *O ARQUIVO*

O romance gonçalvino iniciou sua veiculação, no jornal *O Arquivo*, cheio de “modéstia retórica”, procedimento inerente aos escritos do século XIX, em que se apresentavam justificativas para o modo como se encontrava o escrito ao ser apresentado ao público leitor. Observamos esse aspecto, no rodapé do periódico, dia 28 de fevereiro de 1846, no qual o autor informou que seriam

2. Como o poeta tem a vida bastante conhecida, em vista, principalmente, de sua obra poética, acreditamos que estas informações sejam suficientes: “Nasceu Gonçalves Dias, a 10 de agosto de 1823, na província do Maranhão, em um sítio denominado Boa Vista, nas terras do Jatobá, cerca de 14 léguas da cidade de Caxias, a cujo distrito pertencem” (REIS, 1868, p. 310). Hoje, o lugar Jatobá pertence ao município de Aldeias Altas.

3. A pesquisa mais recente que mencionou o romance de Gonçalves Dias foi a tese de Ricardo André Ferreira Martins, *Atenienses e fluminenses: a invenção do cânone nacional*, quando se referiu às contribuições do autor para *O Arquivo*, no qual publicou: “os poemas *Os seus olhos*, *A Escrava* e *Te Deum*, os fragmentos do romance inacabado *Memórias de Agápito*, alguns artigos de crítica teatral, intitulados *Revista Dramática*, e algumas traduções da literatura francesa” (MARTINS, 2009, p. 447).

publicados apenas alguns capítulos, em vista de o jornal não caber a obra por inteiro, além disso, o romance ainda precisava de revisão: “Publicaremos apenas alguns capítulos deste romance; — não só por não caber o seu volume nas proporções de um jornal como este — como porque ainda o não corrigimos para ser definitivamente sujeitado às provas públicas” (DIAS, *O Arquivo*, 28 fev. 1846, p. 3).

A preocupação intensa com a correção dos escritos demonstrada pelos autores maranhenses, no século XIX, a exemplo de Gonçalves Dias, entre outros, ajudou a divulgar a ideia de que o Maranhão era uma das províncias onde se falava e escrevia melhor o português, como observamos neste comentário de Joaquim Serra (2001, p. 77): “É o Maranhão inquestionavelmente uma das províncias onde melhor se fala e escreve o português. Estuda-se a língua com seriedade ali, e é por isso que os literatos maranhenses⁴ são, antes de tudo, escritores de castigada e correta linguagem”.

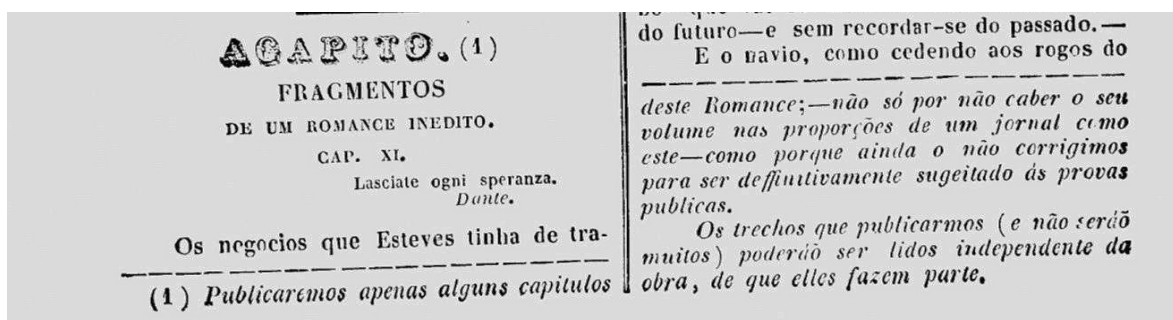
Quanto ao enredo de *Agápito*, Dias afirma que era baseado em fatos reais, conforme esclareceu no final da publicação do último capítulo veiculado: “O editor destas memórias declara que os versos latinos, a tradução e a Página de um álbum pertencem realmente aos muito verídicos personagens desta história” (DIAS, *O Arquivo*, 31 out. 1846, v. 1, n. 8, p. 155).

A publicação do romance iniciou no dia 28 de fevereiro de 1846, no número 1 do jornal *O Arquivo*, páginas de 3 a 6, a partir do capítulo XI, todavia, conforme o autor, este fato não prejudicaria a leitura, uma vez que os capítulos poderiam ser lidos de forma independente, como observamos nesta justificativa que o autor expôs no rodapé do jornal: “Os trechos que publicarmos (e não serão muitos) poderão ser lidos independente da obra de que eles fazem parte” (DIAS, *O Arquivo*, 28 fev. 1846, p. 3). Uma particularidade em relação aos capítulos é que vinham sempre com numeração romana e epígrafes.

O capítulo XI de *Agápito* começou de forma modesta, no final da primeira coluna do periódico, com o título *Agápito* grafado em letras pequenas e apertadas, com um indicativo de nota de rodapé. Logo abaixo, constava a expressão “Fragmentos e um romance inédito”. Em seguida estava a epígrafe de Dante “Lasciate ogni speranza”. A obra é marcada pelo ciúme que incomoda, separa e une os casais. Esse capítulo mostra o conflito em que vivia o casal Esteves e Josefina, quando teve um filho, mas o esposo desconfiou de que não era o pai e começou uma tortura verbal para que ela confessasse a traição. Cansada das agressões, a mulher desmaiou e Esteves pediu que alguém a socorresse. Na figura a seguir, consta o início de *Agápito* no jornal *O Arquivo*.

Figura 1 - Início do capítulo XI de *Agápito*, com as ressalvas do autor no rodapé do jornal

(*O Arquivo*, 28 fev. 1846, v. 1, n. 1, p. 3)

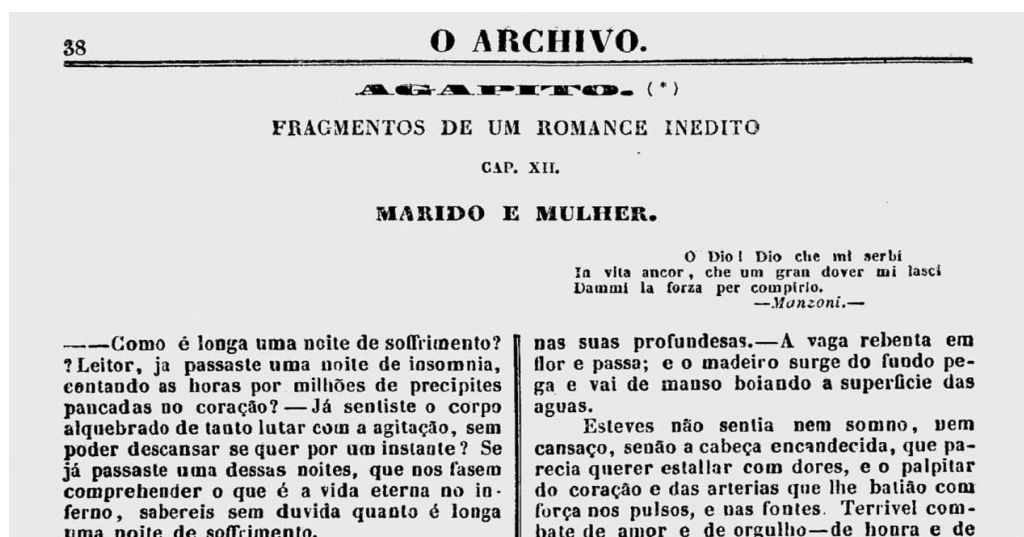


Fonte: <http://www.memoria.bn.br/>.

4. Cita como exemplos: “Sotero dos Reis, João Lisboa, Odorico Mendes, Gonçalves Dias, Trajano Galvão, Henriques Leal, Gentil Braga, Marques Rodrigues, Cândido Mendes, Teófilo de Carvalho” (SERRA, 2001, p.77).

No capítulo XII, veiculado no dia 1º de março de 1846, nas páginas de 38 a 40, o título ganhou mais visibilidade, porque veio abaixo do nome do jornal, antes da linha divisória das duas colunas e em letras maiores do que no exemplar anterior. O esclarecimento de que era fragmento de um romance inédito continuou. Após este, foi acrescentado o subtítulo “Marido e mulher”. A epigrafe, desta vez, são os seguintes versos de Manzoni: “O Dio! Dio che mi serbí / In vita ancor, Che um gran dover mi lasci / Dammi la forza per compirio”. Nesse capítulo, Esteves continuou pressionando Josefina para que admitisse a traição. Sem retorno, ele ameaçou matar o pai da criança e esta também. Josefina implorou para deixar a casa com o filho, mas o esposo não aceitou. Mesmo exausta da insistência do marido e da violência verbal constante, a jovem não se dispôs a revelar quem seria o pai do menino, então, pediu forças para suportar a morte da criança: “— Meu Deus, vós me dareis forças para suportar a morte do meu filho! E caiu sobre a cama sem sentidos” (DIAS, *O Arquivo*, 1 de mar. 1846, p. 40). Nos dois primeiros capítulos veiculados, não precisamos onde acontecia a história. Existe referência apenas que Esteves havia chegado da Espanha, onde tratava de negócios. Esta imagem mostra a forma como o periódico veiculou o início do capítulo XII:

Figura 2 - Início do capítulo XII de *Agápito* (*O Arquivo*, 1º mar. 1846, p. 38)



Fonte: <http://www.memoria.bn.br>.

O terceiro capítulo publicado foi o XX, dia 31 de outubro de 1846, v. 1, n. 8, p. 151-155, com o subtítulo “Uma página de álbum”. O título estava grafado em letras maiores que nos dias anteriores e modificado para *Memórias de Agápito*, também localizado abaixo do nome do jornal, antes da linha divisória das duas colunas, contudo a obra não era mais descrita como *Fragmento de um romance inédito*, e sim *Romance inédito*. Romance inédito significa que a obra não havia sido publicada antes; circular no jornal era seu primeiro contato com o leitor. A mudança do título, bem como de sua descrição, sugere que o autor escrevia o livro, à proporção que o publicava no periódico, e supostamente o teria concluído. O capítulo também trouxe uma epígrafe, que, assim como no primeiro divulgado, é de Dante: “Amor al cor gentil ratto s’apprende”.

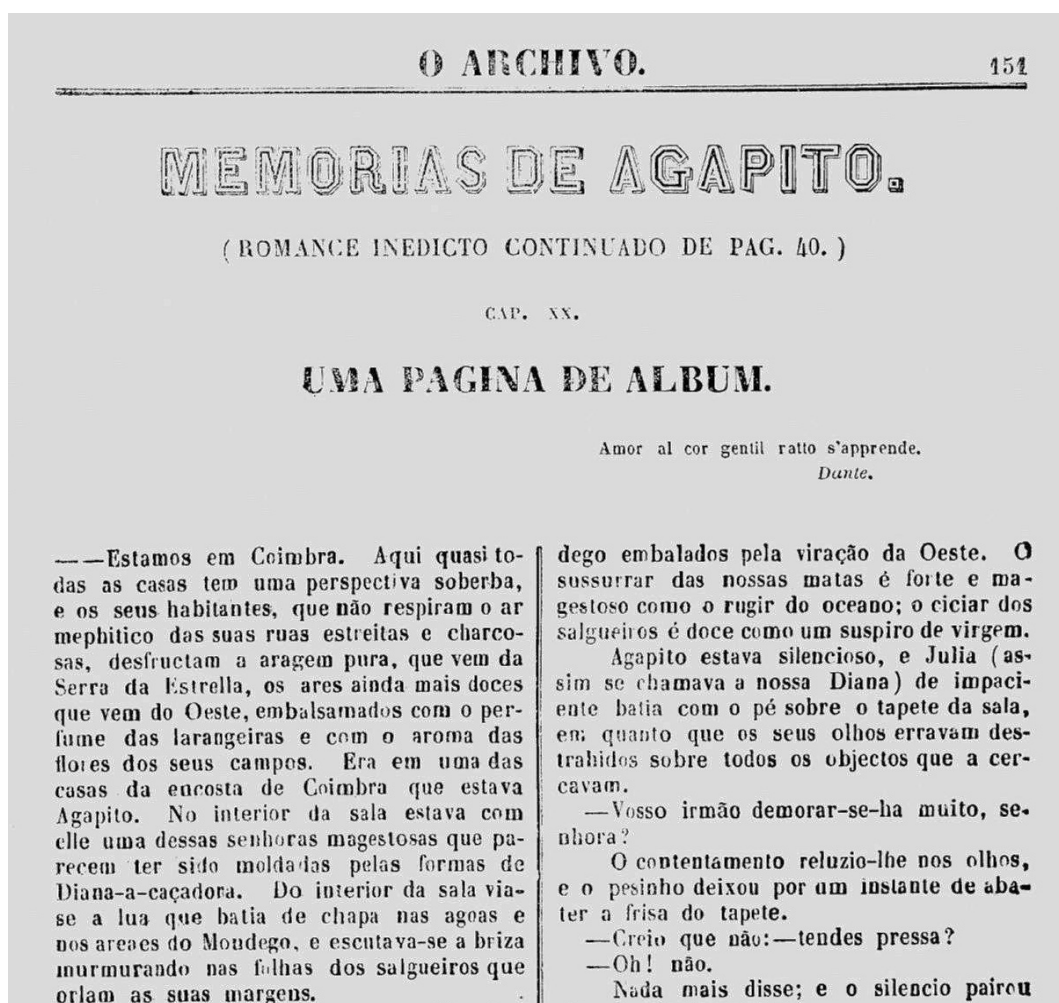
Parte da inspiração desse capítulo teria vindo das visitas que o poeta fazia aos sítios próximos a Lisboa, em período de férias, inclusive frequentava um culto sobre o amor, em Formozelha, “a uma deidade ornada dos dotes de espírito” (LEAL, 1874, p. 38).

O cenário desse capítulo é a residência de Júlia, em Coimbra, onde se encontraram Agápito e a jovem. Enquanto o rapaz esperava pelo irmão da moça, pediu para ver o álbum do amigo. Ali existia um poema de Agápito, escrito em latim, seguido da tradução. Isso motivou uma conversa entre o casal, sobre famílias e a impossibilidade de serem amigos, porque o jovem a queria como esposa, todavia ele afirmava que não podia se casar. Preferia falar sobre os álbuns. Descreveu o objeto, com grande admiração pelas lembranças que guarda e arrependeu-se de não ter um, a fim de escrever os nomes dos amigos para confirmá-los ou esquecê-los no futuro.

Júlia percebeu o sofrimento do amigo e tentou confortá-lo. Depois de muita conversa, a jovem declarou seu amor pelo rapaz, contudo, ele a assustou, levantando a possibilidade de matá-la por ciúme. Inesperadamente, ela entendeu tratar-se de um impulso do amado e jogou-se nos braços dele que a recebeu desta forma:

— Tu o quiseste, Júlia! — disse Agápito, e algumas lágrimas de contentamento lhe correram dos olhos, e banharam as faces pálidas da donzela, que parecia desmaiada em seus braços. Havia bem de tempo que ele não tinha chorado lágrimas daquelas (DIAS, *O Arquivo*, 31 out. 1846, p. 155).

Figura 3 - Início do capítulo XX de *Agápito* (*O Arquivo*, 31 out. 1846, p. 151)



Fonte: <http://www.memoria.bn.br>

Mesmo Gonçalves Dias tendo declarado que seriam veiculados apenas fragmentos de um romance, o jornal mantinha o leitor atualizado sobre a publicação, por exemplo, no final do capítulo XI, informou que a obra continuaria e, no início do capítulo XII, existe a informação de que era a continuação da página 6 do jornal. Notamos o cuidado do periódico para cativar os leitores, gerando expectativas ou atualizando-os acerca de suas publicações, uma vez que procedia assim em relação a todas que eram veiculadas de forma seriada.

3 O POLÊMICO DESCARTE DO ROMANCE *AGÁPITO*

Pelos levantamentos feitos nesta pesquisa, constatamos que *Agápito* permaneceu inédito, no jornal *O Arquivo*, até 1868, quando Antônio Henriques Leal, amigo e biógrafo do poeta, apregoou os mesmos trechos que constam no periódico, no tomo III, da coleção *Obras Póstumas de A. Gonçalves Dias*⁵. Nessa publicação, o biógrafo menciona que o poeta escreveu o romance, quando tinha vinte anos, baseado em cenas que observou, bem como nas que participou. Posteriormente o teria queimado, em vista de muitas das pessoas que o inspiram ainda estarem vivas. Leal (1868) informou detalhes sobre o terceiro volume que seria em forma de cartas, semelhante a *Nova Heloísa*, de Rousseau. O crítico frisou que se o autor tivesse se dedicado à prosa também lograria êxito:

Eram estas *Memórias* um romance íntimo escrito aos vinte anos, e a cujas cenas ou o autor tomara parte ou tinha assistido a elas. Vivendo ainda a maior parte dos personagens que figuravam nelas, entregou o poeta às chamas os três volumes de que se compunham, roubando assim das letras valores de inestimável preço, principalmente o último volume em cartas e no gênero da *Nova Heloísa*, de Rousseau. Os capítulos, que ora publico, extraídos do *Arquivo*, jornal literário que aqui saíria em 1846, e que dão a medida da glória que poderia o autor colher no gênero, se a ele se dedicasse [...] (LEAL, 1868, p. 131).

Em *Pantheon Maranhense: ensaios biográficos de maranhenses ilustres já falecidos*, de 1874, Leal diz que leu o romance gonçalvino manuscrito completo, em 1846. Tratava-se de uma longa obra formada por três volumes e reafirmou que o autor era uma das personagens. No mesmo livro, Leal mencionou que Gonçalves Dias teria lhe confidenciado que queimado a obra, em vista de alguns envolvidos na história já terem morrido. Fica a incógnita: a maioria das pessoas, em quem o autor se inspirou para criar as personagens de *Agápito*, estava viva ou morta, no tempo em que o romance teria sido queimado?

[...]. Neste ano⁶, escreveu, além de muitas poesias, grande parte de um romance em que figurava e a que pusera como título — *Memórias de Agápito Goiaba*⁷. Compunha-se esse manuscrito, que li em 1846, de três grossos volumes que o poeta queimou, quando esteve na Europa em 1854, segundo ele me disse em 1861, por envolver fatos que respeitavam a outros que já não viviam (LEAL, 1874, p. 34).

5. “Coligidos por Antônio Henriques Leal, amigo do poeta, os seis volumes das *Obras póstumas* apresentam ao público todos os textos literários que pôde encontrar em publicações dispersas ou em manuscritos”, publicados entre 1867 e 1869. Informações disponíveis em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/search?filtertype=dc.title_t&filter=Obras+p%C3%B3stumas+de+Gon%C3%A7alves+Dias&submit_search-filter-controls_add=Buscar>. Acesso em: 12 jan. 2015.

6. Segundo ano do Curso de Direito (1842-1843) que Gonçalves Dias estudava, conforme Leal (1868).

7. Quando Gonçalves Dias propalou os três capítulos do romance no jornal *O Arquivo*, o título ainda não era *Memórias de Agápito Goiaba*, mas apenas *Agápito*, nos dois primeiros e *Memórias de Agápito* no terceiro.

Um trecho de *Agápito*, contudo não foi divulgado no jornal *O Arquivo*, mesmo assim *sobreviveu às chamas* e tornou-se conhecido mundialmente, trata-se da poesia “Canção do exílio”, pois, segundo Leal (1874, p. 34), o poema “entrava em um dos capítulos” do romance.

Em 1868, Francisco Sotero dos Reis, no *Curso de Literatura Portuguesa e Brasileira* também se referiu a *Agápito*, como o romance cujo manuscrito teria sido queimado por seu autor. Esse fato haveria ocorrido em 1862, oito anos após a data do descarte que Gonçalves Dias afirmara para Leal. Queimado em 1854, como mencionou Leal (1874) ou 1862, consoante Reis (1868)? A dúvida permanece.

De acordo com Reis (1868, p. 312) restaram do romance apenas os fragmentos publicados no jornal maranhense⁸: “Foi em Coimbra que escreveu grande parte de suas poesias líricas e seus dramas *Patkull* e *Beatriz Cenci*, e as *Memórias de Agápito Goiaba ou a sua vida íntima*, cujo manuscrito queimou dois anos antes de morrer⁹, mas de que existe um fragmento no jornal *O Arquivo*”.

Por que, então, Gonçalves Dias escondeu o romance e esperou dez ou dezoito anos para queimá-lo? A justificativa que ele utilizou para descartá-lo não é convincente, a ponto de confundir até seu biógrafo, conforme vimos nesta pesquisa. Na verdade, parece que se tratava de um conflito entre o autor e o gênero romance, em vista da atmosfera negativa e confusa que pairava sobre a prosa de ficção naquele período, além da supervalorização da poesia.

É provável que o autor não se sentisse à vontade diante da prosa de ficção, preferindo não expor a boa reputação construída em vista da bem sucedida carreira de poeta. Naquele período, a poesia era muito valorizada, no Brasil, considerada o gênero por excelência, um dos “grandes valores” do Romantismo (CANDIDO, 2012, p. 345), fazendo com que os poetas se sentissem “portadores de verdades ou sentimentos superiores aos dos outros homens; daí o furor poético, a inspiração divina, o transe, alegados como fonte de poesia” (CANDIDO, 2012, p. 344).

Conforme Abreu (2008), o romance é o gênero preferido, no Brasil, desde o século XVIII, “entre os leitores das belas letras” e no século XIX ocupou cada vez mais espaço em livrarias, prelos e bibliotecas, contudo, desconfiava-se do romance porque ele não era um gênero existente na tradição clássica, em vista disso, ele levantava debates entre críticos, professores, escritores e leitores; provocava explicações, interdições, defesas, mas conquistava cada vez mais leitores:

Junto com o interesse, veio o controle. O romance ocupou o espírito de inquisidores, censores, críticos e professores que desconfiavam de um gênero não previsto pela tradição clássica, um gênero que atraía tantos e tão diversos leitores e que, com sua linguagem acessível, suscitava interpretações que feriam todo tipo de ortodoxia. Junto com a interdição, vieram as defesas. Escritores, críticos, professores e leitores ocuparam suas penas buscando justificativas para a produção e leitura do novo gênero (ABREU, 2008, p. 11).

8. Buscamos *Agápito* na Biblioteca Pública Benedito Leite, Academia Caxiense de Letras, Arquivo Público do Maranhão e Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, mas não existem vestígios da obra. É provável que tenha sido realmente queimada, em vista da insegurança que o gênero causava naquele período.

9. Gonçalves Dias faleceu em 1864, aos 41 anos. Reis (1878) descreveu as circunstâncias da morte do poeta desta forma: “Em 1862 partiu muito doente para a Europa, a ponto de o darem como falecido na viagem, e de ser a sua morte lamentada nos jornais como fato averiguado. Apesar de seu mau estado de saúde, foi ali de novo encarregado de extrair cópias dos arquivos portugueses. Agravando-se, porém de novo os seus padecimentos, regressou da França no brigue Ville de Boulogne, que naufragou na costa de Guimarães, na madrugada do dia 3 de novembro de 1864, e vindo quase moribundo pereceu no naufrágio, tendo seu corpo por sepultura o oceano, mas já nas águas da pátria” (REIS, 1878, p. 344). Como no naufrágio apenas o poeta foi vítima fatal, há rumores de que ele já estaria morto na hora do acidente.

No Maranhão, a poesia era o gênero preferido e que conferia mais *status* a seus autores, inclusive Gonçalves Dias pertencia ao Grupo Maranhense, existente durante o Primeiro Ciclo da Literatura Maranhense: 1832-1868, que apesar de ser formado por diversos profissionais, como “poetas, jornalistas, romancistas, teatrólogos, biógrafos, historiadores, tradutores, matemáticos e tantos outros intelectuais” (MORAES, 1977, p. 85), primava pela arte poética, tornando-a abundantemente veiculada nos jornais, geralmente identificada, o que comprova o orgulho de ser poeta nesse contexto.

Além disso, a poesia foi a primeira arte literária valorizada pelo cânone no Maranhão, a ponto de ser atribuído a esse Grupo a incumbência de “nos leg[ar] a responsabilidade de Atenas do Brasil” (MEIRELES, 1955, p. 48). A crítica nacional, também se manifestou sobre o Grupo, como José Veríssimo (2010) que o considerou superior ao grupo fluminense, em vista de escrever melhor que este, sem exageros moralizantes, nem alardes patrióticos:

Este grupo é contemporâneo da primeira geração romântica toda ela de nascimento ou residência fluminense. O que o situa e distingue na nossa literatura e o sobreleva a essa mesma geração, é a sua mais clara inteligência literária, a sua maior riqueza intelectual. Os maranhenses não têm os biocos devotos, a ostentação patriótica, a afetação moralizante do grupo fluminense, e geralmente escrevem melhor que estes (VERÍSSIMO, 2010, p. 272).

Enquanto a poesia vivia uma época de *glamour*, a prosa de ficção era considerada um gênero menor, ainda sem normas dominadas pelos escritores e perigoso a ponto de inspirar crimes, como será visto adiante, nesta pesquisa, um caso que circulou no *Museu Maranhense*, no qual dois crimes reais seriam baseados em leitura de romances e novelas.

A prosa de ficção ser vista como um gênero menor em comparação com a poesia foi um aspecto observado, por exemplo, na crônica “Literatura contemporânea – Rússia: Ponchkine — Lermontoff — Gogol”, que circulou no jornal *O Arquivo* dia 31 de julho de 1846, v. 1, n. 5, p. 89-91 e dia 31 de agosto de 1846, v. 1, n. 6, p. 109-111. Nesse artigo foram estudados alguns poetas e prosadores russos, exaltando os poetas e seus processos de criação, consoante percebemos neste trecho: “Lermontoff não era desses escritores fictícios, que para suprirem a falta de gênio socorrem-se de boas e louváveis intenções meio-fingidas, meio-reais, não, Lermontoff era um verdadeiro, um grande poeta; só ele e Ponchkine souberam falar a mulher russa” (*O Arquivo*, 31 ago. 1846, v. 6, p. 110).

Quanto à prosa de ficção, o cronista sugeriu a leitura de alguns romances desses autores, como *A filha do capitão*, de Ponchkine. Informou ainda que alguns romances de Lermontoff foram traduzidos para o francês por um russo, mas adverte que “é na poesia que é mister buscá-lo, e estudá-lo porque foi na poesia que ele se revelou” (*O Arquivo*, 31 jul. 1846, v. 1, n. 5, p. 91). Enquanto se aclamava a poesia, apesar de considerá-la menos original que a prosa de ficção, esta era mencionada e aconselhada como leitura, mas de forma tímida, e sua criação, vista como um processo irrelevante, consoante observamos nesta referência a Nicolau Gogol:

Gogol não imitou ninguém: — defeitos e belezas tudo lhe pertence. [...] e hoje Gogol é em toda a Rússia o escritor mais popular, mais influente e o mais imitado. *Ainda que simplesmente prosador*, é ele o primeiro escritor da Rússia perfeitamente original; — com o profundo conhecimento do país e do povo que ele pinta, e com singular talento para narrar [...] (*O Arquivo*, 31 ago. 1846,

Mesmo considerando a poesia uma arte melhor que a prosa de ficção, o cronista, que se manteve anônimo, reconheceu que esta era capaz de revolucionar a Literatura de um país como fez Gogol na Rússia, “diz[endo] o bem sem entusiasmo e o mal sem indignação”, e desejou que as obras do escritor se popularizassem entre os leitores: “A importância sempre crescente, que tem acompanhado este autor desde sua estreia¹⁰, e o seu mérito incontestável, nos fazem desejar que as suas obras vulgarizem-se entre nós” (*O Arquivo*, 31 ago. 1846, v. 1, n. 6, p. 11). Ou seja, a prosa de ficção, ao mesmo tempo em que era desvalorizada pelo maranhense, tornava-se desejada e uma fonte de esperança, porém a falta de mais conhecimento referente ao gênero funcionava simultaneamente como uma espécie de ímã e curiosidade, repulsa e medo.

De acordo com Valéria Augusti (2006), o interesse do público leitor pelo romance extrapolou o interesse dos autores até meados do século XIX, em vista de a leitura desse escrito ser considerada “uma atividade amena e relaxante que não demandava qualquer esforço e reflexo por parte do leitor”, enquanto que para a leitura de outros gêneros era necessário “conhecer as artes retóricas e poéticas e livros sobre métodos de estudos, responsáveis por oferecer informações sobre a língua e a cultura daquelas que eram consideradas as principais Literaturas, como por exemplo, a latina, a grega e a francesa” (AUGUSTI, 2006, p. 98). Em relação aos literatos, a pesquisadora afirmou que “pouca preocupação tiveram [...] em precisar-lhe o sentido” (AUGUSTI, 2006, p. 92).

Elaborar um romance aparentemente não seria difícil. A princípio, alguns autores descreviam o gênero como o resultado de um momento sem afazeres, como Joaquim Manuel de Macedo, em 1844, declarou no prefácio de *A Moreninha*:

Este pequeno romance deve sua existência somente aos dias de desenfado e folga que passei no belo Itaboraí, durante as férias do ano passado. Longe do bulício da corte e quase em ócio, a minha imaginação assentou lá consigo que bom ensejo era esse de fazer travessuras, e em resultado delas saiu a *Moreninha* (MACEDO, 1845, p. 6).

Mais tarde, a história da criação de romances foi mudando. José de Alencar, por exemplo, declarou que as ideias para escrevê-los surgiam, com leituras que fazia para a família e para os amigos, de obras como *Amanda e Oscar*, *Saint-Clair das Ilhas*, *Celestina* e outras de que já não se recordava mais: “Foi essa leitura contínua e repetida de novelas e romances que primeiro imprimiu em meu espírito a tendência para essa forma literária que é entre todas as de minha predileção (ALENCAR, 1893, p. 21)¹¹. Além da leitura dos autores preferidos, “a escrita de romances implicava o contato com autores que pudessem servir de exemplo e inspiração, bem como o conhecimento das regras de composição relativas aos gêneros clássicos” (AUGUSTI, 2006, p. 101). Mesmo com tanta polêmica em relação ao gênero, no século XIX, “o romance saiu vitorioso nas páginas da imprensa nessas primeiras décadas, ganhando fôlego suficiente para nas seguintes, estabelecer-se como um veículo privilegiado de expressão da nacionalidade brasileira” (AUGUSTI, 2006, p. 106).

Até a metade do século XIX, portanto não se sabia direito quais regras seguir para criar um bom romance, provavelmente, isso também colaborou para que Gonçalves Dias decidisse

10. O cronista afirmou equivocadamente que Gogol começou a escrever em 1839, uma vez que sua obra de estreia foi publicada em 1831.

11. Não se sabe ao certo quando Alencar escreveu *Como e porque sou romancista*. Essa obra foi publicada postumamente.

não continuar escrevendo prosa de ficção e permanecesse como poeta, afinal já provara seu talento nessa arte.

A prosa de ficção foi considerada perigosa, a ponto de induzir crimes, como verificamos no jornal *Museu Maranhense, Periódico de Instrução e Recreio*, em 1842, que divulgou um comentário anônimo sobre uma notícia que circulou em Londres, segundo a qual a leitura de novelas e outros escritos românticos foi apontada pelo leitor Gourvolsier como a inspiração para ele assassinar W. Russell. A imprensa alardeou a história e escritores como Dickens e Ainsworth foram insistentemente acusados pelo réu de causarem seu infortúnio. Restou aos escritores tentarem amenizar as impressões causadas pelo episódio:

Influxo das novelas românticas na perpetuação dos crimes

As causas criminais dos dois célebres delinquentes Oxford e Gourvolsier que tanto chamou atualmente a atenção do público de Londres suscitaram naquela capital uma questão de grande interesse para a moral pública, e as tendências literárias. Gourvolsier, o assassino de W. Russel declarou antes de morrer que a primeira ideia de seu crime foi sugerida pela leitura de uma novela, que está presentemente muito em voga em Londres, e Oxford também lia sempre novelas românticas. Os periódicos de Londres fizeram sobressair estas circunstâncias, e os autores das obras daquela classe a que hão aludido os papéis públicos responderam procurando atenuar a impressão que deviam produzir estes fatos. Nesta polêmica foram citados os nomes dos senhores Balwer, Dickens, e Ainsworth caudilhos da escola romântica de Londres, a quem ataca fortemente o *Gouvier* fazendo ver o perigoso que é para os jovens a leitura de tais obras (*Museu Maranhense*, 1º ago. 1842, p. 33-34).

A julgar pelo que observamos da experiência de Gonçalves Dias com *Agápito*, o processo de produção de um romance nesse período era bastante sofrido, incômodo e angustiante. No caso específico, “perseguiu” o autor por vários anos, e mesmo interagindo sobre a obra com amigos, conforme procedeu o poeta com Leal, não sentiu segurança para lançá-lo completamente ao público, ou não se dispunha a investir num gênero que a crítica descrevia como popular e parte dos leitores acreditava que inspirava crimes. Contentou-se com a circulação de apenas alguns capítulos no jornal. O romance parece que gerou um desconforto em seu autor a ponto de “obrigá-lo” a desfazer-se de sua obra.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A circulação do romance *Agápito*, de Gonçalves Dias, no jornal *O Arquivo* ocorreu de forma gradativa. Primeiro, tímida, com o título no final da página, junto com outras publicações. A partir do segundo dia, a divulgação ganhou destaque no periódico; veio sozinha, logo abaixo do nome do jornal, com o título no início das páginas, em letras grandes e trabalhadas. Houve também acréscimo de subtítulo à obra. Da mesma forma ocorreu no terceiro dia de propalação.

O fato de terem circulado apenas três capítulos no jornal não diminui a importância dessa obra para a Literatura Maranhense, visto que as pesquisas em jornais, à luz da História Cultural, orientam o estudo dos escritos pela importância que tiveram em seu contexto de produção e circulação, em suportes diversos, não mais apenas os livros.

Quanto ao descarte da obra por seu autor, antes de publicá-la em livro, pode ter ocorrido

em vista da insegurança em relação a forma de escrever romances, que existia no século XIX, visto que não havia normas a serem seguidas na produção desse gênero. Outro aspecto relevante é que Gonçalves Dias já era famoso e admirado pelas poesias que escrevia e publicava, portanto, não quis aventurar-se em um gênero, até então permeado de incertezas e orientações duvidosas.

5 REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. (Org.). *Trajetórias do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX*. Campinas: Mercado de Letras, 2008, p. 497-522. (Histórias de Leitura).

ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. Rio de Janeiro: Tipografia de G. Leuzinger & Filhos, 1893. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/search?filtertype=dc.title_t&filter=A+moreninha&submit_search-filter-controls_add=Buscar>. Acesso em: 24 jan. 2015.

AUGUSTI, Valéria. *Trajetórias de consagração: discursos da crítica sobre o romance no Brasil Oitocentista*. 2006. 156 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: Momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2012.

DIAS, Antonio Gonçalves. *Agápito*, (Fragmentos de um romance inédito). **O Arquivo**, São Luís, 28 fev./ 31 out. 1846. Disponível em: <<http://www.cchla.ufpb.br/jornaisfolhetim/acervo/outrosetados/O%20ARCHIVO%20-%201846.pdf>>. Acesso em: 3 abr. 2014.

LEAL, Antônio Henriques. *Obras póstumas de A. Gonçalves Dias*. Tipografia de Belarmino de Mattos: São Luís, 1868, v. 3. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/search?filtertype=* &filter=Obras+p%C3%B3stumas+de+gon%C3%A7alves+dias&submit_search-filter-controls_add=Buscar>. Acesso em: 12 jan. 2015.

_____. *Pantheon Maranhense: ensaios biográficos de maranhenses ilustres já falecidos*. Imprensa Nacional: Lisboa, 1874 (Tomo III). Disponível em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/51866>. Acesso em: 15 set. 2014.

MACEDO, Joaquim Manuel. Duas palavras. In: _____. *A Moreninha*. Rio de Janeiro: Tipografia Americana de I. P. da Costa, 2 ed. 1845, p. 6-8. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/search?filtertype=dc.title_t&filter=A+moreninha&submit_search-filter-controls_add=Buscar>. Acesso em: 24 jan. 2015.

MARTINS, Ricardo André Ferreira. *Atenienses e fluminenses: a invenção do cânone nacional*. 2009. 801 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Unicamp, Campinas, 2009.

MEIRELES, Mário. *Panorama da Literatura Maranhense*. São Luís: Imprensa Oficial, 1955.

MORAES, Jomar. *Apontamentos de literatura maranhense*. São Luís: SIOGE, 1977.

Ponchkin — Lermontoff — Gogol. *O Arquivo*, São Luís, 31 jul. / 31 ago. 1846. Disponível em: <<http://www.cchla.ufpb.br/jornaisefolhetins/acervo/outroestados/O%20ARCHIVO%20-%201846.pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2014.

REIS, Francisco Sotero. Antônio Gonçalves Dias, poeta: sua biografia, seus Primeiros Cantos, seus Segundos Cantos, seus Últimos Cantos, seu poema épico Os Tymbiras. In: _____. *Curso de literatura portuguesa e brasileira*. São Luís: Tipografia B. de Mattos, 1868. Tomo IV, p. 311-387.

SACRAMENTO BLAKE, Augusto Vitorino Alves. Antônio (do) Rego. In: _____. *Dicionário bibliográfico brasileiro*. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1883. v. 1. p. 299-301. Disponível em: <<http://www.bbm.usp.br/>>. Acesso em: 12 set. 2013.

_____. Antônio Gonçalves Dias. In: _____. *Dicionário bibliográfico brasileiro*. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1893. v. 1. p. 204-208. Disponível em: <<http://www.bbm.usp.br/>>. Acesso em: 12 set. 2013.

SERRA, Joaquim. *Sessenta anos de jornalismo: A imprensa no Maranhão*. 3. ed. São Paulo: Siciliano, 2001 [1883]. (Maranhão Sempre).

SOUZA, Antonia Pereira de. *A prosa de ficção nos jornais do Maranhão Oitocentista*. 2017, 332 f. Tese (Doutorado em Letras – Literatura e Cultura) — UFPB, João Pessoa, 2017.

JORNAIS

Museu Maranhense: Periódico de Instrução e Recreio. São Luís: 1842.

O Arquivo: Jornal Científico e Literário. São Luís: 1846.

Antonia Pereira de Souza

Doutora em Letras (UFPB), Mestrado em Letras (UFPI), Especialização em Língua Portuguesa (PUC – MG) e Licenciada em Letras: Português e Literaturas de Língua Portuguesa (UEMA). É professora de Língua Portuguesa na Rede Pública Estadual do Maranhão. É autora do livro *O fantástico no romance Não verás país nenhum* (Paco Editorial). Email: antoniapsouza5@gmail.com

Recebido em 10/01/2021
Aprovado em 10/04/2021

ASPECTOS DA LITERATURA REGIONALISTA PIAUIENSE NO SÉCULO XX: JOÃO PINHEIRO COMO PONTO DE PARTIDA

ASPECTS OF PIAUI'S REGIONAL LITERATURE IN THE 20TH CENTURY: JOÃO PINHEIRO AS A STARTING POINT

Daniel Castello Branco Ciarlini
UESPI

RESUMO: O artigo analisa algumas características que definem o regionalismo literário piauiense, sobretudo no século XX, tomando como ponto de partida a coletânea de contos *À toa...* Aspectos piauienses, de João Pinheiro, publicada originalmente no ano de 1913. Desta maneira, correlacionam-se aspectos da tendência com outros autores do estado, dentre os quais Da Costa e Silva, Álvaro Ferreira, Alvina Gameiro e Anfrísio Neto Lobão, que, em tempos distintos, compuseram trabalhos congêneres. O espaço do Piauí, representado nesse tipo de produção, é admitido ora como elemento motivador a uma postura mais evasiva e sentimental, ora como *topos* que promove um conjunto de elementos fantásticos ou acontecimentos de ordem violenta, a partir da representação de uma sociedade patriarcal e instalada no sertão, regida por costumes, crenças e tipos humanos característicos em seu quase isolamento espacial.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura regionalista. Piauí. Imaginário. Sertão piauiense.

Abstract: This article analyzes some characteristics that define Piauí's literary regionalism, especially in the 20th century, considering as its starting point, the collection of short stories *À toa...* *Aspectos piauienses*, by João Pinheiro, originally published in 1913. This way, trend aspects are correlated with other authors in the state, including Da Costa e Silva, Álvaro Ferreira, Alvina Gameiro and Anfrísio Neto Lobão, who, at different times, composed similar works. Piauí space, represented in this type of production, is sometimes accepted as a motivating element for a more evasive and sentimental posture, and sometimes as topics that promote a set of fantastic elements or violent events, based on the representation of a patriarchal society installed in the hinterland, ruled by customs, beliefs and specific human types in its almost spatial isolation.

Keywords: Regionalist literature. Piauí. Imaginary. Piauí's hinterland.

Dentre os autores a contribuir, pela pesquisa e pela ficção, com a imagem e o conceito do regionalismo piauiense, está o escritor João Pinheiro, sobretudo quando, no século XX, como estudioso do folclore, transplantou o imaginário popular do Piauí para o nível literário. Seu trabalho se enquadra em um período de progressiva mudança do eixo literário nacional do sul para o norte, com o advento dos romances de 1930, no rol do movimento modernista.

Se À toa... Aspectos piauienses, a primeira coletânea de contos desse autor, data no recuado ano de 1913, é notório que, em certo sentido, ela já encarnava uma importante característica que distinguiria o literato regionalista do século XX daqueles que vivenciaram a poeticidade exótica e evasiva oitocentista: o ser pesquisador. Condição esta que levaria os produtos literários a alçarem o status de documentários, devido ao apelo verossímil diluído em narrativas que davam ênfase à “linguagem da região, fauna, flora, ofícios, espaços, comportamentos, roupa, situações, climas, jeito de ser, nível mental, problemas regionais, crenças, universo ideológico” (VICENTINI, 2007, p. 188).

Porque o realismo é uma etapa limiar a esse tipo de produção, não estranha que livros como o de João Pinheiro exerçam uma representação muito próxima aos ditames da tendência, antecipando algumas características dos referidos romances. A coletânea demonstra certa proximidade nesse sentido, e algum amadurecimento no estilo: em geral, enredos não lineares, discursos que exploram variações linguísticas, além de não exagerar nas características regionais, distanciando o trabalho do tom exótico. Antes, há nos contos consciência em retratar, mesmo na linguagem cotidiana do homem sertanejo, experiências distintas no campo e nas cidades, ainda que de pequeno porte. O recorte temporal compreende essencialmente o período da República Velha, embora haja referências de data mais recuada.

Importante salientar que a coletânea não se concentra na temática da seca. Ela demonstra, na realidade, outras tragédias naturais que problematizam os espaços narrados, como o excesso de chuvas, que da mesma maneira mata o gado e destrói moradias. O discurso é, também, em muitos momentos, o de protesto, não contra o governo (a cobrar medidas ou ações assistencialistas), mas de denúncia à natureza humana, retratada como hipócrita, patriarcal, violenta e cega às necessidades mais urgentes de sujeitos que vivem em condições de subordinação ou de necessidade.

João Pinheiro, como crítico, é um provocador e, nessa qualidade, um humanitarista. Antepondo ricos (fazendeiros) a pobres (serviçais), ou mesmo pobres contra pobres, alguns dos quais vítimas de estruturas de poder e de dominação, o escritor se torna um observador que não divaga nas paragens do idealismo romântico. Há em seus contos uma representação entrecortada pelos mais variados tipos humanos do sertão e suas credices, característica que inscreve o trabalho na perspectiva imaginária vertical da zona sertaneja que, na reflexão de Gilberto Mendonça Teles (2009), está permeada de saberes e especulações populares, bem como entidades abstratas que definem crenças e muitos aspectos do *modus vivendi* das comunidades desse espaço.

É nesse ponto que o caráter da obra se torna mais forte e não esconde vinculação a toda uma tradição literária, fundamentada em arquétipos que vão se transformando no decorrer dos períodos e das sociedades. Um deles, a envolver credice, mistério da noite e dilema humano, reside na imagem do pacto com o diabo, que o escritor explora no conto “João Alma”. Até onde se sabe, na literatura, a tradição remonta ao século XIX, tanto em contos de Nikolai Gogol como, com mais antecedência, a *Fausto* (1806), de Goethe, onde a figura obscura ganha forma humana. O mesmo ocorre ao conto do piauiense, todavia, a figura demoníaca é materializada no corpo de um menino negro. Seguindo a lógica arquetípica, o contrato com o diabo é impulsionado por uma

ambição: João, o protagonista interiorano, para se tornar um sujeito capaz de montar qualquer cavalo, ganhar fama e dinheiro, resolve, no horário da meia-noite, em uma encruzilhada, “tomar pauta” (realizar o pacto) com as forças ctônicas. O interesse pela fama, saliente-se, surge com mais intensidade do que pelo dinheiro. Este, quando muito, uma consequência daquela e não o inverso, ferindo o sentido burguês que as zonas urbanas dão ao capital, onde o nível do prestígio é medido de maneira proporcional ao seu acúmulo.

Mas a obra não fica nisso. Ao tempo em que está clara a sua não vinculação a uma estrutura lírica e de evasão, própria do período anterior, também não se pode reconhecer, como dito, uma inscrição plena na narrativa de seca, de engajamento e de denúncia política. João Pinheiro parece encarnar um tipo de produção regionalista que agrega crítica social, sim, e desvenda tragédias naturais, mas também apresenta um espaço não castigado pela ausência da água. A riqueza de suas especulações fabulares encontra fundamento no folclore. Esse plano estrutural não leva o autor a empregar laivos poéticos à descrição da natureza como paradisíaca, já que mantém a sobriedade do discurso realista, com representações diversas e razoavelmente opostas: assim como a noite descerra mistério, medo e assombrações, ao dia, as matas apresentam fartura e abundância. Se o sertão é um não-lugar, condição atribuída pelos imaginários descritivo e poético, o de João Pinheiro, ao explorar a hipocrisia e os medos, é o da miséria das ações humanas, que em muitos aspectos contrasta com a natureza, e nela a multiplicidade de lendas, crenças e ritos. Obediente, pois, a um modo de representação relacionado ao sertão, “à qual se associam valores culturais geralmente – mas não necessariamente – negativos, os quais introduzem objetivos práticos de ocupação ou reocupação dos espaços enfocados” (MORAES, 2003, p. 2).

Aliás, nessa coletânea as palavras “geralmente” ou “não necessariamente” são advérbios que, pensados em conjunto, representam o entre-lugar da prosa, contrabalanceada em polos. Talvez por não estar imersa na corrente de representação da seca e seus desdobramentos, quais sejam o sofrimento, as desigualdades e as migrações de retirantes, a obra encerre outros modos de protesto: a citar os que ocorrem, na realidade, em clima ameno, terras férteis e aptas para a criação do gado, onde se instalam fazendas e, conseqüentemente, uma estrutura patriarcal, com seus vícios, injustiças e violências. Este último aspecto é uma constante na prosa do autor: os contos reservam tragédias e cenas de assassinatos motivados, quase sempre, por honra ferida, ambição, achincalhções ou malevolências. Nesses casos, a prosa não se demora em descrições pormenorizadas das ações criminosas e, embora as cenas sejam rápidas, as imagens alimentam o imaginário de uma sociedade ou, antes, de uma elite intolerante. Tal aspecto faz desse trabalho um marco no Piauí de obras com características comuns às modulações do horror, com a representação de danos que vão muito além do físico, já que perturbam, pelo medo e pelo remorso, as suas personagens. É o que demonstra o quadro seguinte:

VIOLÊNCIA E HORROR NA COLETÂNEA DE CONTOS À TOA... ASPECTOS PIAUIENSES, DE JOÃO PINHEIRO			
CONTOS	ATOS	CONSEQUÊNCIAS	DANOS
“Chapéu de sebo”	Zé Barreto, doente e sem trabalho, é expulso de casa por sua mulher, Ana Inácia, que, para saciar a fome dos filhos, revela se prostituir.	Com a honra ferida, Zé Barreto, assassina a esposa com uma machadada na cabeça.	Físico
		Após o crime, arrependido, Zé Barreto se suicida na prisão.	Psicológico e físico
“O amigo negro”	Fazendeiro de origem portuguesa, Manuel Antônio Braz Pereira da Purificação tem um casal de escravos: João Brandão e Catarina. Um dia, na ausência de João, o patrão, bêbado, assedia Catarina. Chocada, ela denuncia o ocorrido a João.	João jura matar o patrão. Enquanto Antônio dorme, João sobe no telhado do quarto e, a partir da fresta de uma telha, atira à queimadura no peito de Antônio.	Físico
		Antônio consegue fugir e se esconde na casa de um amigo. Convoca os filhos, que capturam João. Catarina corre em favor do amado e é também capturada. Ambos são despidos, amarrados e espancados até a morte.	Físico
“José Apolônio”	José Francisco da Silva, sertanejo a cavalo, percorre o sertão ao lado de José Apolônio, seu arriero.	Com a distração de José Francisco, Apolônio desfere uma facada no patrão, matando-o em latrocínio.	Físico
		José Apolônio é preso. Na tentativa de escapar da prisão, luta contra sentinelas e é assassinado.	Físico
“Filhas de Loth”	Acreditando nas promessas de amor e em uma falsa imagem, Ana Rita, então viúva, casa-se com o capitão Augusto César dos Anjos.	Residindo com o esposo na fazenda Tabuleiro, Ana Rita nota que o homem é cruel. Certa vez, ao montar em um poldro brabo, Augusto ouve o pedido de sua antiga ama de leite para não realizar o feito por conta do perigo. A mulher insiste e o capitão a força a montar em seu lugar, atando as pernas da velha por baixo da barriga do animal.	Físico
		Outra vez, o capitão mandara amarrar um velhinho, quase centenário, e depois, friamente, despedaçar-lhe a pedradas os braços e várias costelas.	Físico
	Ana Rita recebe uma carta de Cazuzu da Matta, pedindo uma de suas filhas em casamento, Sinhazinha, a mais nova e a enteada querida do capitão Augusto César dos Anjos.	Ana mostra a carta ao capitão, que se revolta e desfere um tapa na esposa.	Físico
		Ana percebe uma mudança radical na filha e descobre que ela era aliciada e abusada pelo capitão Augusto César.	Físico
		Recebendo vez por outra bofetes do capitão, ao sugeri-lo com a enteada, Ana demonstra laivos de loucura.	Físico e psicológico
Ana Rita ao descobrir a relação de sua filha com Augusto César dos Anjos, foge de casa e se estabelece em Teresina, na casa do irmão. Trata de providenciar o divórcio.	Premido pelo risco de perder Sinhazinha, o capitão vai a Teresina convencer a esposa a retornar. De volta à fazenda, prende-a em uma espécie de masmorra, onde Ana sofre de fome, frio e maus-tratos. Por fim, é assassinada por Augusto César.	Físico	

A descrição de violência também encontra representatividade no folclore piauiense, transgredindo narrativas que, em princípio, não admitiam essa característica, como é o caso da lenda do Cabeça de Cuia. Traços definidores do *modus operandi* dos senhores ricos de fazenda, esses aspectos, assim como o regionalismo, se tornaram, com o tempo, uma constante nas letras

piauienses e continuidade recente em *Mandu Ladino*, publicado em 2006, de Anfrísio Neto Lobão Castelo Branco. Nesta obra, o retrato mais dramático talvez resida na descrição pormenorizada do ritual antropofágico dos índios Kumiarés ou no açoitamento da personagem que dá título ao trabalho, a mando do capitão João Rodrigues:

Mão de Vaca batia e maldizia o infeliz como se tivesse uma meta a alcançar, fazê-lo pedir arrego, acovardá-lo e que implorasse para parar. A cada açoite lhe deixava um vergão nas costas que o enlaçava em meia-lua, e a pele rompida se botava a sangrar. A dor foi num crescendo, penetrava fundo na carne e pela carne chegava-lhe aos ossos. Sentia aquele açoite nas profundezas do corpo (CASTELO BRANCO, 2016, p. 138).

Os aspectos até aqui descritos, de que se ocupam alguns autores do regionalismo piauiense, mesmo em épocas distintas, demonstram que, até o final do século XIX, violência e justiça não eram palavras opostas, mas complementares, quando no sertão estavam a serviço de uma sociedade afeita a mandos e desmandos de ricos senhores. O Piauí, porém, dividia essa realidade com outras três províncias sertanejas próximas, Pernambuco, Ceará e Maranhão, “onde reinavam chefes déspotas, ridícula e ferozmente estúpidos” (ROMERO, 1888, p. 37). A instituição do poder *despótico*, resumido mais tarde na figura do coronel, é compreendida por Victor Nunes Leal (1997) como resultante da rarefação do poder político brasileiro, que pouco alcançava as porções interioranas. Por essa razão, não interferia nos limites exercidos pelo poder privado, em síntese, das fazendas de gado que, pelo menos no Piauí, resultam “uma civilização rural, marcada pelo isolamento físico, político, econômico e cultural” (MENDES, 1995, p. 60).

Como parte da narrativa de um sertão de difícil acesso, a presença do estado, a partir de seus órgãos de segurança, ou não se realizava ou tinha uma atuação deficitária e ineficiente, enquadrando, nos contos de João Pinheiro, os enredos em “zonas de domínio incompleto, nas quais a ordem estatal não está bem presente ou consolidada” (MORAES, 2003, p. 5). Como consequência, há o estabelecimento de conflitos impulsionados pelas demandas de uma sociedade capitaneada por coronéis que, diante das injustiças ou dos problemas de convalescença e desastres naturais, só podia contar com suas crenças, daí a estrutura religiosa arraigada a uma vivência supersticiosa.

A liberdade de ação e de resolução de conflitos, concentrada na figura do coronel, é uma herança do papel histórico que a Guarda Nacional instituiu, no século XIX, aos ricos proprietários de terra no Brasil, “para substituição das milícias e ordenanças do período colonial”, quando se “estabelecera uma hierarquia, em que a patente de coronel correspondia a um comando municipal ou regional, por sua vez dependente do prestígio econômico ou social de seu titular, que raramente deixaria de figurar entre os proprietários rurais” (SOBRINHO, 1997, p. 13). Informa ainda Barbosa Lima Sobrinho que com o tempo “as patentes passaram a ser avaliadas em dinheiro e concedidas a quem se dispusesse a pagar o preço exigido ou estipulado pelo poder público, o que não chegava a alterar coisa alguma” (SOBRINHO, 1997, p. 14). Sua função, estava claro, se vinculava à liderança, ao prestígio e ao poder não como um fim, mas como um meio para gozar, nos rincões mais distantes, de liberdades e arbitrariedades em nome de uma suposta ordem pública. Desta forma, raramente sofria a interferência das forças provincianas ou estatais, afinal essa estrutura era “uma troca de proveitos entre o poder público, progressivamente fortalecido, e a decadente influência social dos chefes locais, notadamente senhores de terras” (LEAL, 1997, p. 40).

Em “Filhas de Loth”, por exemplo, a figura do coronel é representada pelo capitão Augusto

César dos Anjos, que, ao casar por interesse com uma viúva, e reestabelecido em sua fazenda, age cruelmente com os subordinados, sem quaisquer interferências ou mesmo presença do estado, exceto ao final da narrativa, quando depois de aliciar e abusar de uma enteada e assassinar a esposa, é preso pelas forças policiais de Teresina. Aliás, vê-se, aqui, um João Pinheiro irônico, dando a um personagem extremamente violento e sádico o sobrenome “dos Anjos”; o mesmo se repetindo no conto “O amigo negro”, quando um aliciador de escrava tem no nome o termo “da Purificação”. Religiosidade e crueldade, logo, se entrecruzam e instituem a função irônica. Apresentadas com certa vinculação em uma sociedade rústica, as duas circunstâncias resultam em lendas e credices, como a dos santos que castigam o homem caso este atente contra os emblemas da fé.

Importante ainda notar o contraponto de estruturas sociais: o espaço citadino e a fazenda. O primeiro, aparentemente regido pela presença do estado; o segundo, onde impera um sujeito e uma atividade econômica, por longos anos vigente, promotora e resistente, portanto, à urbanidade, e que conferia “ao fazendeiro tal soma de direitos e privilégios que nada fica para quem quer que seja”, não por acaso, a fazenda, “exerce o monopólio da atividade econômica” (BRANDÃO, 1995, p. 19). O poderio desse tipo regional se faz notar na composição histórica das vilas piauienses, quando João Pereira Caldas, o primeiro governador geral da Província do Piauí, precisou do apoio financeiro de ricos senhores de fazenda para construir a Câmara e o prédio da cadeia em cada uma de suas localidades: Parnaguá, Jerumenha, Valença, Campo Maior, Marvão e São João da Parnaíba.

Essas relações e consequentes liberdades dos fazendeiros com o poder constituído daria origem, mais tarde, aos primeiros núcleos oligárquicos do Piauí, cujo poder de mando se tornava mais forte quanto mais longínqua e isolada fosse uma região, favorecendo “a dispersão da população, em sua quase totalidade analfabeta” (BONFIM; SANTOS JÚNIOR, 1995, p. 50). É o que demonstra Wilson Brandão (1995, p. 24), “na ausência de autoridade definida, em virtude do sistema de substituição dos membros do órgão governamental, os fazendeiros, continuadores da tradição dos predecessores, avaros e cúpidos, dão surgimento às primeiras oligarquias e encarnam o ‘novo poder’”, e nele operavam “direitos, prerrogativas e privilégios ilegítimos”.

Ao notar o espaço onde se insere essa sociedade isolada no sertão, Brandão associa a sua função à casa grande de engenho, localizada no nordeste oriental (em grande medida, o da Zona da Mata, o açucareiro), ao tempo que nota suas distinções:

A magnificência da casa grande de engenho, traço característico de uma economia opulenta e de uma vida social ativa, não encontra réplica na sobriedade da casa de telha da fazenda. Por outro lado, os interiores da primeira, que encantaram viajantes ilustres, contrastam com a singeleza dos interiores da casa de telha. Todavia, em um ponto ambas se igualam: na força e no poder econômico, social e político que têm, como representações da aristocracia rural do litoral agrário e do sertão (BRANDÃO, 1995, p. 25).

A imagem do fazendeiro cruel, sobretudo o escravocrata, dono de si e dos seus subordinados, é uma constância na representação desse tipo de regionalismo, encontrando eco nos anos de 1950, quando 80,6% da população piauiense, segundo Brandão (1995), ainda vivia no campo. Em *Da terra simples*, cuja primeira edição data de 1958, Álvaro Ferreira descreve o sadismo de João Francisco da Silva, dono da fazenda “Bela-vista”, personagem que manda açoitar escravos idosos que “para nada prestavam”:

De uma feita, quando o carrasco batia numa velha, o senhor indignou-se com o procedimento da vítima – rindo em vez de chorar – e, aos brados de revolta, autorizou que cortasse uma orelha ‘da sem-vergonha’ velha para que passasse a ser conhecida pela “troncha” (FERREIRA, 2015, p. 42).

Ainda sobre o conto “Filhas de Loth”, o último de *À toa...* Aspectos piauienses, nota-se a sua excepcionalidade na coletânea. Guardadas as vinculações e as descrições de espaço, costumes e credences piauienses, é um trabalho destacado dos demais. De longe, o mais desenvolvido. Nele, personagens e trama se desdobram em episódios e imagens que ajudam a reforçar a tese de que o autor também operava trabalhos à luz do neorrealismo literário. Em diversos momentos, ao manter o relato comedido, ensaiado nos contos anteriores, elabora enredo cujas ações ficam implícitas, ao sugerir, por exemplo, atos sexuais entre o capitão Augusto César dos Anjos com sua enteada, a menina Sinhazinha:

Ela chegou-se devagarinho, e fitando-o carinhosamente, com meiguice:
– Vinha ver se estava dormindo. Sentou-se de um lado da rede.
Ele apertou-a nos braços.
Tomou-lhe amorosamente entre as mãos a cabeça adorável...
E a porta cerrou-se de mansinho, enquanto a casa caía num grande silêncio discreto e os capotes grazinavam lá fora, sob os cajueiros (PINHEIRO, 2015, p. 125).

Desta forma, e como demonstra o quadro anterior de ações de crueldade, a ficção de João Pinheiro representa uma mudança radical nos paradigmas de representação social na literatura piauiense, que não verá continuidade em outros escritores do mesmo decênio, como Da Costa e Silva e seu *Zodiaco* (1917), onde insiste em explorar poeticamente a sua terra, em construções imagéticas ideais, nostálgicas e paradisíacas. Nestas, o elemento humano é apenas aludido como agente de destruição de um mundo com fauna e flora perfeitas.

Não apenas Da Costa e Silva, é significativo o número de escritores piauienses que, tanto no século XIX quanto na primeira metade do século XX, demonstra esse olhar sentimental para a terra. Uma possível explicação para o fenômeno pode estar nos deslocamentos efetuados por poetas e prosadores para outras terras, geralmente distantes e com maior prospecção financeira – centros urbanos aparelhados em símbolos de modernidade, vida cidadina e razoavelmente cosmopolita. Advindos de porções rurais do estado, os piauienses que poetizaram a terra, imbuídos tanto pelo saudosismo como pela aura dos grandes centros, lançavam um olhar transversal para o Piauí, de cima para baixo e de fora para dentro, síntese da natural congregação espiritual e formal a que estavam submetidos, “manifestando-se por meio de homens pertencentes a um grupo (embora ideal), segundo um estilo (embora nem sempre tenham consciência dele)” (CANDIDO, 2010b, p. 147). A valoração empregada, portanto, segue os horizontes geográfico e imaginário do qualificador.

Esses horizontes são demarcados não apenas pela efusão de imagens que compõem o todo social, como também pelas vinculações intelectuais que se dão no plano simbólico, de onde emergem, com força subordinante, os padrões ideológicos que inevitavelmente se encerram nos textos. Há, portanto, um espírito que cria o corpo social, congregado em ideias afins, e que Dominique Maingueneau entende como *comunidade discursiva*. Essa integração não ocorre ao acaso e seu vínculo não envolve tão somente questões de subsistência, ele é mais profundo

porque materializa e posiciona a existência do escritor em um campo, “movimento que leva naturalmente o homem a amar o grupo ao qual pertence entre os vários grupos que dividem a terra” (BENDA, 2007, p. 223).

Nesse sentido, e tomando o raciocínio de Candido (2010a), ao incorporar-se a um grupo ou a um sistema vigente, o escritor produz uma arte de agregação. Aplicado a uma parcela do universo de literatos deslocados de seus espaços de origem, esse mecanismo gregário implica algum processo de aculturação, que os impede de enxergar ou manter vivas as circunstâncias ou as peculiaridades de suas próprias terras, sem os arroubos da evasão. Condições várias os impulsiona, na faina de tornarem-se parte e aceitos num grupo dominante, a incorporarem hábitos ou mecanismos sociais e simbólicos alheios à suas formações originárias, aceitando muito passivamente a força que certas estruturas de poder exercem sobre suas produções: “A obra só se constitui implicando os ritos, as normas, as relações de força das instituições literárias. Ela só pode dizer algo do mundo inscrevendo o funcionamento do lugar que a tornou possível” (MAINGUENEAU, 2001, p. 30).

Tal fenômeno parece se repetir em variantes que vencem os limites geográficos de uma nação, e, neste caso, se tornam mais evidentes em escritores que nascem em espaços colonizados. É o que demonstra as pesquisas de Manuel Ferreira (1977, p. 19), ao olhar para a situação a que estavam submetidos os cabo-verdianos que migraram, no século XIX, “para Portugal, na maioria dos casos por motivos familiares, e foi em Lisboa que muitos se fizeram escritores, naturalmente desenraizados dos problemas da Terra-Mãe”. No Piauí, talvez o caso mais agudo que remonta aos princípios do século XIX é o de Ovídio Saraiva de Carvalho e Silva, acusado pela crítica de ter alma portuguesa e de piauiense apenas a origem, quando, em 1808, publica em Coimbra a coletânea *Poemas*. Além de não observar as circunstâncias sociológicas comuns ao fenômeno, tal juízo traz consigo um posicionamento no mínimo anacrônico, quando nesse ano o Brasil sequer se constituía como unidade capaz de despertar seu suposto *volksgeist*. Centrado em valores evasivos de uma cultura greco-romana, caso Ovídio Saraiva lançasse olhar para as terras brasileiras, certamente não seria diferente das interpretações europeias que remetem ao período colonial, como fizeram mais tarde os românticos brasileiros acrescentando ingredientes outros, alguns dos quais ingenuamente sob o ponto de vista da sacralização – de quem se posiciona distante e enxerga tão somente a partir de uma idealidade –, como o sentimentalismo e a mítica fundante.

Nessa mesma linha de entendimento, tem razão Antonio Moraes (2003, p. 3) ao reconhecer o olhar exótico lançado sobre o sertão brasileiro. Vindo de fora (em geral, de grupos intelectuais localizados nos grandes centros), herança de uma ideologia colonizadora, ele não poderia fugir da manifestação, mesmo inconsciente, de interesses exógenos, quiçá propagandistas, “concepções que veiculam uma visão positiva desses lugares vão equacionar tal positividade como um potencial adormecido”. Por isso, quando faz alusão a certos hábitos do sertanejo como nocivos à natureza, os versos saudosos e nostálgicos de Da Costa e Silva equiparam-se aos dos observadores europeus, com suas imagens paradisíacas e hiperbólicas em relação às terras brasileiras. Mais ainda, a natureza de *Zodiavo* é uma natureza prosopopaica, não só inspira como encerra sentimento. Em tudo a riqueza está presente, no rio, na fauna, na flora, e a linguagem somente adquire o tom do protesto quando esta harmonia é quebrada pelo homem. A par da lógica edênica dos colonizadores europeus, essa obra é quase um manual telúrico, daí estrofes como as de “Amarante”: “A minha terra é um céu, se há um céu sobre a terra: / É um céu sob outro céu tão límpido e tão brando, / Que eterno sonho azul parece estar sonhando / Sobre o vale, que o seio à luz descerra” (SILVA, 2017, p. 127).

A tese do deslocamento e incorporação dos valores metropolitanos como fator de produção,

não só explica a poeticidade sentimental e insistente dos escritores piauienses nas primeiras décadas do século XX como, também, contrariamente, o fato de, no mesmo recorte, João Pinheiro não ter manifestado lirismo em relação à mesma terra: seu espaço de produção, trabalho e envolvimento simbólico foi o Piauí, essencialmente Teresina, onde seria, pouco tempo depois do lançamento de *À toa...* Aspectos piauienses, um dos fundadores da Academia Piauiense de Letras. Logo, João Pinheiro era um homem “da província” e “na província”. Assim, tanto em um como em outro caso dos pontos de vista de seu regionalismo, a narrativa alcança imagens fortes e impactantes, pela escolha objetiva de um discurso sem efusões de sentimento ou evasões líricas. Ao descrever o desespero do gado magricela que fugia de um incêndio, fenômeno comum no período das secas, é assim que narra no conto “O excomungado”:

[...] o gado descia desoladamente cambalhotando na sua compostura tristíssima de múmia ressequida, alongando docemente os grandes olhos sofredores, faminto, à cata dos juazeiros frondosos e das macambiras rasteiras, ou procurando dessedentar-se nas velhas cacimbas extintas onde não raro sucumbia de inanição (PINHEIRO, 2015, p. 39).

O mesmo ocorre ao outro ponto de vista do sertão, o da fartura, que não aparece na obra tão somente como uma lembrança de tempos heroicos e nostálgicos, mas como circunstância de um presente ainda vivo e pujante. Desta vez, no conto “O amigo negro”:

A Pedra Branca, completamente transformada pela esplêndida estação hibernal, aparentava, por esse tempo, um aspecto surpreendente de graça e beleza, como a emergir de um soberbo tapiz de esmeralda e de ouro, entre as sinfonias das aves que voluteavam cantando e de encantadores cardumes de borboletas de variegadas cores que eram como cambiantes de uma doçura inexcedível (PINHEIRO, 2015, p. 56).

Retomando a imagem da noite, tão presente nos contos do autor e vinculada a credices e assombrações, é possível compreender, mais uma vez, sua vinculação ao imaginário sertanejo e sua inscrição aos mitos ocidentais. Sua base está na construção do medo, relacionada a danos físicos e psicológicos. Na visão de Jean Delumeau, esse sentimento remete a tempos muito recuados, de onde se tem, por exemplo, o relato bíblico que correlaciona escuridão noturna às trevas: “fantasmas, tempestades e malefícios tinham muitas vezes a noite por cúmplice. Esta, em muitos medos de outrora, entrava como componente considerável. Era o lugar onde os inimigos do homem tramavam sua perda, no físico e no moral” (DELUMEAU, 2009, p. 138). O historiador francês, em sua investigação sobre esse fenômeno da psique humana, vai além de uma análise sociocultural, já que relaciona o medo a uma herança antropológica do limiar da humanidade. Ao discutir a distinção empregada por J. Boutonier acerca do “medo *na* escuridão” e “medo *da* escuridão”, discorre “o medo *na* escuridão [como] aquele que experimentavam os primeiros homens quando à noite se encontravam expostos aos ataques dos animais ferozes sem poder adivinhar sua aproximação nas trevas” (DELUMEAU 2009, p. 141). Aqui, a desconfiança do escuro, a gênese do mistério noturno, que escondia surpresas muitas das quais aterradoras, alcançando, ainda, hesitação na cultura indígena, como deixa transparecer *Mandu Ladino*, de Anfrísio Lobão: “planejar uma ação para uma noite sem lua era ir de encontro à credice, largamente disseminada no imaginário indígena, de que a luz da lua-cheia os protegia nos combates noturnos” (CASTELO BRANCO, 2016, p. 187).

O medo *da* escuridão parece residir no imaginário, e tem uma fundamentação advinda, segundo Delumeau, de um acúmulo de experiências objetivas do medo *na* escuridão, o que explica os relatos sombrios de fantasmas e assombrações, tomados por um narrador que supostamente vivenciou alguma circunstância embaraçosa e de grande impacto e risco – o relato, a experiência e o grau de evidência e perigo constroem as diferentes modulações que povoam o medo da noite, tanto na presença quanto na ausência da lua. O que faz o historiador concluir “que os ‘perigos objetivos’ da noite tenham levado a humanidade, por acúmulo ao longo das eras, a povoá-la de ‘perigos subjetivos’ é mais do que provável”, e completa, “dessa maneira já o medo *na* escuridão pôde tornar-se mais intensamente e mais geralmente um medo *da* escuridão” (DELUMEAU, 2009, p. 142). O folclore, não por acaso, alimenta essas especulações, que sofrem transformações no tempo e nos espaços, e de onde emergem as mais variadas superstições e figuras ou seres anômalos.

Ao discutir a relação luar e sertão, que, historicamente, tem encetado diversas perspectivas na literatura regionalista, Gilberto Mendonça Teles (2009) compreende essa dualidade como síntese de sentimentos distintos, em obediência ao lirismo ou ao mistério sobrenatural. No primeiro caso, os escritores, tomados pelo saudosismo e a evocação edênica da terra natal, produzem hinos, como fizera Catulo da Paixão Cearense, à exuberância do astro lunar como único na esfera sertaneja. No segundo, porém, é a lua ou, antes, a sua ausência em noites de escuridão, que arregimenta credices, fantasmagorias, assombrações, enfim, entidades abstratas ou monstruosas que, de um lado podem despertar terror, de outro, encantam as narrativas com elementos que inscrevem trabalhos, como os de João Pinheiro, em tendências relativamente próximas ao fantástico, sobretudo no momento em que o insólito se confunde ao real. É o que se vê em contos como “À toa”, “O excomungado” e “O mal assombrado”. Este que, talvez, sintetiza com maior propriedade a vinculação da coletânea ao gênero referido, ainda ao explorar outros aspectos da tendência, como a hesitação, a surpresa e a desordem da racionalidade, em especial quando o crível cede ao inexplicável.

Nele, um sertanejo cavalgando, em noite de luar, se vê obrigado a parar no meio do nada, distante de tudo, porque o animal está cansado. Lamenta a solidão, sem uma mulher que, naquele vazio, o esquentasse. De repente avista uma, no meio da estrada, carregando uma trouxa e um xale preto na cabeça, e resolve se aproximar. Porque o intento não progride no sentido de uma comunicação, o personagem avança sobre a transeunte e tenta agarrá-la: “Renovou a tentativa, mas a rajada de vento inesperada atirou para longe o xale preto e ele viu – coisa horrorosa! Não uma face encantadora de mulher, como esperava, mas uma caveira esquelética sorrindo sardonicamente ao luar. E não teve mais um gesto” (PINHEIRO, 2015, p. 67). O dano psicológico do personagem dá claros índices de perturbação, tomado que estava pelo terror: “o esqueleto crescia para ele gesticulando, rugindo e rindo-se tragicamente, quase a sua face, e por fim abriu a correr a grandes pernadas, desesperadamente, como um louco, pela noite calma, sem direção, estonteadamente” (PINHEIRO, 2015, p. 67).

A hesitação, condição do fantástico, é ativada não somente pela visão da personagem como a do leitor, sobretudo quando este reconhece que o narrador, na realidade, estaria contando o que soubera do próprio personagem; o que põe o relato em suspeição. Aliás, grande parte dos narradores dessa coletânea de João Pinheiro não é cênica, embora muitos narradores sejam testemunhais, ora por tomarem conhecimento dos fatos que narram a partir de outrem ou por serem testemunha dos desdobramentos ou dos locais de onde se passaram as narrativas. Nesse sentido, e em certa medida, são narradores que, na classificação de Gérard Genette (1980), estariam no limiar da homo e da heterodiegese.

Constituída de treze contos, mesmo pequena, a obra consegue explorar as distantes regiões do estado piauiense, descrevendo direta ou indiretamente seus costumes ou mesmo suas estruturas sociais; além de tais representações estarem localizadas tanto no século XIX quanto no XX. Se nas regiões interioranas vê-se uma sociedade arremetida pela hierarquia social e pela violência. No norte, mais precisamente em Parnaíba, no caso Vila de São João da Parnaíba (enfoque no período oitocentista), a sociedade, escravocrata, é uma elite mercantil com ditames muito próximos aos luxos da Europa e do Oriente. Esse olhar distinto, que não foge do esquema litoral-sertão, também manifesta a religiosidade de maneira diferenciada: enquanto na região mais prototípica do sertão a religião é tomada a rigor e com temeridade; no litoral o rito religioso é praticado com algum cinismo e hipocrisia, mascarando uma sociedade desumana e cordial, no sentido de Sérgio Buarque de Holanda (2014), movida, portanto, por uma ética emotiva e de cunho patriarcal, coronelista. Logo, é um espaço onde o estado não marca presença e a justiça, arbitrária, é regida pelo senhor da Casa Grande, “os fidalgos distribuem a severa justiça daqueles tempos, ou antes, infligem os mais horrorosos castigos aos seus inumeráveis escravos e a quaisquer desventurados que porventura incorram no seu atroz desagrado” (PINHEIRO, 2015, p. 88-89). Também problematiza esse aspecto o romance histórico de Anfrísio Lobão, centrado entre os séculos XVII e XVIII, como forma de demonstrar a liberdade que havia, no Brasil Colonial, o uso desmedido da violência em um espaço ainda carente de instituições de regulamentação: “naquelas brenhas não havia polícia, nem juiz, nem cadeia, o mais prático era a justiça sumária pelas próprias mãos, isto é, a guerra de extermínio, afugentando, preando ou matando quantos pudessem para que os pastos se quedassem livres para a criação do gado” (CASTELO BRANCO, 2016, p. 216).

A narrativa piauiense, ao evidenciar esse aspecto no espaço de sua fabulação, testemunha, pelo ato da representação, um comportamento duradouro, que atravessou séculos devido ao isolamento das fazendas localizadas no sertão ou mesmo em região oposta, relativamente próxima: é o que se percebe, ainda em João Pinheiro, ao explorar a violência no litoral piauiense no século XIX, comandado por umas poucas famílias, sobressaindo-se a dos Dias da Silva. “Casa Grande” é, sem dúvida, um conto guiado pelas várias lendas que perpassaram o imaginário dos descendentes de escravos que residiam em Parnaíba nos primeiros anos do século XX. Simplício Dias da Silva é o alvo principal dessa imagética popular: a respeito de sua existência, sobretudo ações e hábitos cruéis para com os escravos que possuía, a planície litorânea coleciona uma porção de estórias, muitas, hoje, parte do folclore do norte piauiense – aqui, o clássico exemplo de uma figura histórica transmutada em lenda, entidade, às vezes fantasmagórica, reconhecida pela alcunha “Simplição”.

Fama que transcende o espaço do norte piauiense, Simplício Dias, enquanto figura imaginária, também aparece em lendas de assunção hipertextual, a citar obras literárias cujos enredos exploram outros espaços do Piauí. É o caso de *A vela e o temporal*, de Alvina Gameiro, que, passando-se nos extremos das mesorregiões centro-norte e sudeste do estado, comenta acerca de uma joia amaldiçoada que chegara às terras piauienses como presente para a esposa do famoso coronel. Desde então, uma série de acontecimentos fatais ocorre a todos que, por circunstâncias variadas, terminaram por salvar o referido objeto, ao longo da história. A joia, após o extermínio das famílias, seguiria pelas plagas piauienses, destruindo lares e desunindo parentes.

Por dar atenção às lendas do norte e as do sul piauiense, À toa... Aspectos piauienses pode ser compreendido, também, como hipertexto do folclore do Piauí. Aproveitando esse conceito de Genette, é importante destacar que a hipertextualidade adotada por João Pinheiro não é por imitação, mas transposição, quando aplica os elementos da cultura ou, ainda, da literatura oral

piauiense, em enredos dos quais a imaginação do escritor colore: “amplitude textual e a ambição estética e/ou ideológica chegam a mascarar ou apagar seu caráter hipertextual, e esta produtividade está ligada, ela própria, à diversidade dos procedimentos transformacionais com que ela opera” (GENETTE, 2006, p. 28).

Em contraposição às assombrações, o elemento sobrenatural também se vincula à mitologia cristã, que se traveste em lenda *pari passu* a outra transposição de imagens que corre o sertão nordestino. Ilustra isso a narrativa lendária da imagem de um santo que aparece em um tronco e que, encontrado por acaso e transferido para um oratório de igreja, retorna inexplicavelmente ao local anterior, e assim sucessivamente, *ad aeternum*, até que os cristãos compreendam seu desejo e construam no lugar de aparição um santuário. Há uma ou outra transformação nessa lenda, que também é explorada em diversas cidades do Piauí, como Floriano e a origem do santuário de Nossa Senhora da Guia, mas, em João Pinheiro, ela surge em “Santo Antônio Aparecido” e está ligada, historicamente, à fundação da Vila de Santo Antônio de Surubim de Campo Maior, atual cidade de Campo Maior.

As discussões apontadas aqui demonstram a íntima e complexa relação dos escritores piauienses com o seus espaços de origem. A observância dos movimentos realizados por poetas e prosadores, bem como suas vinculações a grupos intelectuais e literários, fazem do regionalismo uma tendência rica em significados e características. Tentou-se apontar alguns caminhos que ajudam a compreendê-lo em suas múltiplas formas, identificando-o não como uma manifestação isolada, estacionada e perdida no tempo, mas profundamente identificada, pela estrutura arquetípica que rege o folclore do sertão, à mitografia ocidental e em intermitente transformação. Os regionalistas piauienses, por fim, foram e são importantes sintetizadores e tradutores do espaço piauiense, e este não pode ser entendido tão somente em sua percepção descritiva e horizontal, mas permeado por aquilo que o habita nos planos real e imaginário.

REFERÊNCIAS

BENDA, Julien. *A traição dos intelectuais*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Peixoto Neto, 2007.

BONFIM, Washington Luís de Sousa; SANTOS JÚNIOR, Raimundo Batista dos. Formação política. In: SANTANA, R. N. Monteiro de. *Piauí: formação, desenvolvimento, perspectivas*. Teresina: Halley, 1995. p. 41-54.

BRANDÃO, Wilson de Andrade. Formação social. In: SANTANA, R. N. Monteiro de (Org.). *Piauí: formação, desenvolvimento, perspectivas*. Teresina: Halley, 1995. p. 13-40.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a vida social. In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010a. p. 27-49.

CANDIDO, Antonio. A literatura na evolução de uma comunidade. In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010b. p. 147-175.

CASTELO BRANCO, Anfrísio Neto Lobão. *Mandu Ladino*. 3. ed. Teresina: Halley, 2016.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no ocidente (1300-1800): uma cidade sitiada*. Tradução de Maria

Lucia Machado. Rio de Janeiro: Companhia de Bolso, 2009.

FERREIRA, Álvaro. *Da terra simples*. 2. ed. Teresina: Academia Piauiense de Letras, 2015.

FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Portugal: Coleção Biblioteca Breve; Instituto de Cultura Portuguesa, 1977. vol. 6.

GAMEIRO, Alvina. *A vela e o temporal*. Brasília: Gráfica Santa Clara, 1996.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1980.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução de Luciene Guimaraes e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. O homem cordial. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. p. 167-182.

LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, enxadas e voto: o município e o regime representativo no Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1997.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária: enunciação escritor, sociedade*. Tradução de Marina Appenzeller. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MENDES, Felipe. Formação econômica. In: SANTANA, R. N. Monteiro de (Org.). *Piauí: formação, desenvolvimento, perspectivas*. Teresina: Halley, 1995. p. 55-81.

MORAES, Antonio Carlos Robert. O Sertão: um “outro” geográfico. *Terra Brasilis*, Niterói, n. 4-5, p. 1-8, 2003.

PINHEIRO, João. À toa... Aspectos piauienses. 2. ed. Teresina: Academia Piauiense de Letras, 2015.

ROMERO, Sívio. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*. Rio de Janeiro: Tipografia Laemmert & Cia, 1888.

SILVA, Da Costa e. *Zodíaco*. Teresina: Academia Piauiense de Letras, 2017.

SOBRINHO, Barbosa Lima. Prefácio à segunda edição. In: LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, enxadas e voto: o município e o regime representativo no Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1997. p. 13-19.

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

VICENTINI, Albertina. Regionalismo literário e sentidos do sertão. *Sociedade e Cultura*, Goiânia, vol. 10, n. 2, p. 187-196, jul./dez. 2007.

Daniel Castello Branco Ciarlini

Doutor em Letras (UFRGS) e Mestre em Letras (UESPI). Docente da Universidade Estadual do Piauí (UESPI), atuando na graduação em Letras e no Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL). Líder do Núcleo de Estudos em Sociedade, Imprensa e Literatura Piauiense (UESPI/CNPq).

Recebido em 10/02/2021.

Aceito em 30/03/2021.

O INTÉRPRETE DE BABEL: UM ESTUDO SOBRE OS DETETIVES EM SÉRIES LITERÁRIAS BRASILEIRAS

BABEL'S INTERPRETER: A STUDY ON DETECTIVES IN BRAZILIAN LITERARY SERIES

Francilene Maria Ribeiro Alves Cechinel
UFPel

Resumo: Este artigo apresenta um estudo sobre os traços marcantes e distintivos dos principais detetives da narrativa policial brasileira, analisando-os a partir da história desse gênero literário e delimitando seu papel no cenário nacional. Como foco deste estudo, foram selecionados detetives protagonistas de séries literárias brasileiras lançadas entre as décadas de sessenta e noventa □ Mandrake (de Rubem Fonseca), Ed Mort (de Luis Fernando Veríssimo), Remo Bellini (de Tony Bellotto) e Espinosa (de Luiz Alfredo Garcia-Roza) – e, para nortear a análise, foram utilizados como parâmetros dois traços primordiais no processo histórico de construção do personagem detetive na literatura mundial: sua relação com a leitura e com a cidade ao seu redor.

Palavras-chave: Literatura Brasileira - Romance Policial - Detetive

Abstract: This article focuses on the outstanding and distinctive features of the most famous detectives in Brazilian crime fiction, analyzing them as part of this literary genre history and delimiting their role in the national literary scenario. All the four detectives selected for this study are main characters of Brazilian literary series launched between 1960 and 1990: Mandrake (by Rubem Fonseca), Ed Mort (by Luis Fernando Veríssimo), Remo Bellini (by Tony Bellotto) and Espinosa (by Luiz Alfredo Garcia-Roza). In order to guide the analysis, two primordial traits from the historical process of construction of the detective as a character in world literature were taken into account: the performance of the detectives as readers and their relationships with the city around them.

Keywords: Brazilian Literature – Crime Fiction - Detective

Segundo Fernanda Massi, em seu livro *O romance policial do século XXI: manutenção, transgressão e inovação do gênero* (2009), foi ao inserir a figura do detetive nas já existentes histórias de mistério que Edgar Allan Poe criou o gênero policial. Nos contos “Os crimes da rua Morgue” (1841), “O mistério de Marie Roget” (1842) e “A carta roubada” (1845), Poe apresentou e consolidou as características do personagem que influenciaria diversos escritores no mundo todo por séculos: o detetive Auguste Dupin. Acompanhando a análise de Massi, podemos citar como traços marcantes de Dupin seus hábitos excêntricos, sua inteligência fora do comum, seu método de investigação preciso, particular e baseado no raciocínio lógico e o fato de não pertencer à polícia (porque naquela época a população não confiava na polícia) e de trabalhar sozinho. Além disso, o detetive de Poe é o herói da narrativa, sua performance investigativa é o foco do enredo e, por isso, está totalmente a salvo do criminoso e fadado ao sucesso. Para ir um pouco mais além nessa análise, entretanto, torna-se imprescindível observar a história do novo gênero literário sob o prisma de um outro fenômeno simultâneo: o desenvolvimento das metrópoles e, conseqüentemente, da tensão entre a multidão e as cidades em expansão.

O surgimento do detetive e das narrativas policiais ocorre em uma época na qual as tecnologias e o caos se avolumavam no ambiente urbano das metrópoles, trazendo para a vida cotidiana uma profusão de elementos até então inexistentes (COELHO, 2010). O excesso de estímulos sensoriais deslumbrava, chocava e aterrorizava, forçando à readaptação contínua do ser humano ao seu entorno. A multidão homogeneizava o elemento humano, apagando o sentido de individualidade na normalização das massas e impondo novas condutas sociais regidas pela indiferença e pelo anonimato. Nesse cenário, o suspense emerge como tônica do entretenimento (SINGER, 2004 apud COELHO, 2010), o olhar do homem sobre a transitoriedade da metrópole torna-se tema das artes na figura do *flâneur* (a partir de Baudelaire, conforme BENJAMIN, 2000) e alguns “aspectos de policialidade” passam a ser explorados literariamente. É então que Poe marca radicalmente tal literatura adicionando ao suspense e à policialidade um personagem que não apenas observa o mundo ao seu redor (agora assombrado não apenas por fantasmas, mas por criminosos e ameaças sociais), mas que interfere nele, investigando e solucionando seus mistérios com a tarefa de reestabelecer seu precário equilíbrio.

Assim como o *flâneur*, Dupin é um indivíduo à parte nesse contexto que a tudo absorve e massifica. Cidadão dessa metrópole e dotado de grande erudição, ele conhece a fundo os seres e ambientes ao seu redor, porém seu caráter antissocial lhe confere distância suficiente para o estudo imparcial e agudo de suas especificidades. Burlando os mecanismos de controle em implantação, o detetive criado por Poe segue indeterminado, solitário, excluído e, por isso, “pode ver a perturbação social, detectar o mal e entregar-se à ação” (PIGLIA, 2006, p. 77). Porém, ainda que este detetive, diferentemente do *flâneur*, coloque seus conhecimentos em ação para proteger a vida burguesa e defender a lei, ele o faz desinteressadamente, atendendo a um chamado ou apenas por curiosidade¹, fato que alimenta o que Ricardo Piglia considera o “fetiche da inteligência pura” no romance policial clássico, também chamado romance policial de enigma (PIGLIA, 1994, p. 78). É esta hipervalorização da onipotência do pensamento e da lógica imbatível do raciocinador que resolve tudo a partir de uma sequência lógica de pressupostos, hipóteses e deduções que transformará o detetive, desde seu início, em “uma das maiores representações modernas da figura do leitor” (PIGLIA, 2006, p.74).

Na primeira cena de “Os assassinatos da rua Morgue”, o conto de estreia de Dupin, é

1. O móvel gratuito é uma estratégia utilizada também para fortalecer a complexidade do enigma (PIGLIA, 1994, p.79).

em uma livraria que ele e o narrador se encontram, coincidentemente, procurando pelo mesmo livro, ou seja, já unidos na busca por um elemento que se oferece para ser decifrado: um livro\um enigma. Não por acaso, no mesmo conto, Dupin soluciona o enigma lendo os relatos que os jornais publicaram a respeito do crime. Em um gênero que tem como conteúdo social originário a perda das pegadas de cada um na multidão e o surgimento de sistemas e procedimentos de vigilância e controle para a manutenção da ordem, o detetive é “aquele que sabe ler o que é necessário interpretar”, “que decifra o que não é possível controlar” (PIGLIA, 2006, p.79). A vasta extensão das leituras e o amor pelos livros, mais do que meras excentricidades, são marcas do hábito da compreensão intelectual e do exercício do raciocínio, bem como da “subjetividade isolada e do olhar atento e adestrado” (PIGLIA, 2006, p.79), que permitem ao detetive do romance policial clássico atravessar os mistérios da sociedade de massas (e do universo arcaico e sombrio do terror gótico) por um caminho de razão pura e lucidez extrema.

Esta subjetividade isolada, que destaca e protege Dupin e sua leitura de mundo da multidão que a tudo absorve, o mantém à margem, livre e independente de qualquer instituição social, inclusive da família e da economia. Os vínculos afetivos do detetive se resumem à amizade com um indivíduo que funciona como narrador de suas aventuras e financiador de sua excentricidade, suprimindo suas necessidades materiais e mantendo-o a salvo da contaminação pelo dinheiro. É só a partir do final da década de 20 que o surgimento de uma forma historicamente diferente do romance policial clássico vai propor uma renovação radical do gênero. Criado por Dashiell Hammet e Raymond Chandler no período entre guerras, o romance policial *noir* surgiu trazendo como chave de sua trama a incorruptibilidade de seus detetives em uma sociedade pós-industrial abalada pela violência bélica, pela crise econômica e pela falência moral, na qual dinheiro e sexo são armadilhas que arrastam para a perdição.

Produto dessa sociedade selvagem, irracional e desiludida, que já não concebe mais a possibilidade de se reestabelecer uma normalidade ou de se descobrir uma verdade, o detetive dos romances *noir* é um profissional impiedoso, cínico e brutal que luta sozinho contra o mal e que é pago para isso. Suas ferramentas de trabalho não são mais o raciocínio lógico e sofisticado e a análise precisa que permitem ao detetive leitor\esteta dos romances policiais de enigma resolver mistérios à distância, mas sim a ação e desenvoltura ante a teia de crimes que se desenvolve conforme ele se desloca perigosamente pela cidade (COELHO, 2010). Como explica Piglia (2006, p.91), tal diferença surge porque neste tipo de romance já não há mistério na causalidade – o dinheiro é “a única razão desses relatos onde tudo se paga” –, a narrativa se estrutura sobre o mistério da corrupção e da relação entre dinheiro e poder e o que o detetive realmente desvenda é a determinação das relações sociais. Nesse contexto, o mito do enigma é deslocado e a prática se torna o “único critério de verdade”:

o investigador se lança às cegas ao encontro dos fatos, deixa-se levar pelos acontecimentos e sua investigação produz, fatalmente, novos crimes. O deciframento avança de um crime para o seguinte; a linguagem da ação é falada pelo corpo, e o detetive, mais que descobertas, produz provas (PIGLIA, 2006, p. 92).

Protagonista de narrativas que revelam “o ambiente marginal em torno do oficial”, o detetive *noir* “enxerga os equívocos da Modernidade no regime capitalista” (FILGUEIRAS, 2012, p. 13) e as estruturas de poder “que limitam o acesso à intricada relação entre os fatos que conduziria à

verdade” (FILGUEIRAS, 2012, p. 52). Ao imergir física e profissionalmente na trama, ele (também atingido pela desilusão, frieza e violência que assola a sociedade americana naquele momento) corre o risco de ser absorvido pela cadeia social e econômica que o circunda e de finalmente igualar-se à multidão. Diante das armadilhas que tentam atraí-lo para o jogo de poder, comprando sua objetividade, sua integridade e sua liberdade e, assim, destruindo sua coragem e dignidade, a fórmula para manter ilesos seu olhar crítico, seu código de ética e sua autonomia é permanecer como um perdedor: “aquele que não entra no jogo, é o único que conserva a decência e a lucidez” (PIGLIA, 2006, p. 94).

OS CAMINHOS ATUAIS: ENTRE VOZES E PAIXÕES

Na literatura contemporânea, entretanto, o enfrentamento com a alteridade já não é mais raridade. O Outro não pode mais ser identificado e excluído (como no romance de enigma), já não é possível apenas resistir à sua influência e combatê-lo (como no romance *noir*): a “única estratégia legítima para o aproveitamento do agora” é reconhecer “a impossibilidade de síntese entre as diferenças” e “recuar no esforço infértil e desgastante” de transformar a alteridade (FILGUEIRAS, 2012, p. 53). O cenário policial literário se reconfigura, então, como um espaço totalmente aberto e globalizado, intrínseca e irremediavelmente permeado pelo universo socialmente marginalizado (que o romance de enigma ignorava e que o romance *noir* combatia) e pelo diálogo intenso entre as vozes e paixões complexas e singulares dos habitantes desse e de outros vários universos que o compõem. Devido à ruptura com a noção de singularidade da verdade e de objetividade, o crime passa a ser visto como um episódio conectado a “uma rede que sustenta o paradoxo que circunda a múltipla interpretação acerca da verdade” (FILGUEIRAS, 2012, p. 94) e o mistério a ser descoberto agora não é mais apenas o nome do criminoso, mas o esquema no qual ele e o crime se inserem.

O foco da narrativa policial se desloca, então, da investigação e de seu antigo par gerador (detetive\criminoso) para o cenário econômico, social e institucional que possibilita a performance do mesmo par em meio aos demais universos pessoais que ali interagem. Tal deslocamento acompanha uma das tendências da literatura contemporânea que, neste caso, utiliza o gênero policial e sua estrutura baseada em um modelo de raciocínio dedutivo “para narrar subjetividades delineadas pelas estruturas coletivas e urbanas” (FILGUEIRAS, 2012, p. 52) e reunir registros, sensibilidades e referências culturais distintas em uma composição desprovida de tonalidade preponderante. Aos códigos estabelecidos pela história do gênero mistura-se a sonoridade pós-moderna, babélica – na qual “a variedade de línguas impossibilita o diálogo, não produz significado unificado, em que o som das palavras não alcança um sentido (FILGUEIRAS, 2012, p. 53) – e dessa combinação nasce um novo tipo de enigma, alicerçado principalmente na intertextualidade com suas origens literárias e nas múltiplas possibilidades de leitura.

Totalmente imerso nesse meio, o detetive contemporâneo perde seu caráter excêntrico e suas habilidades especiais. Seu raciocínio não se apoia mais em uma inteligência acima da média ou em uma subjetividade isolada, seu método não é mais infalível como nos romances de enigma e, como consequência, ele deixa de ser um herói. Destituído desse status, ele perde também a imunidade em relação à violência que investiga e, por isso, seu envolvimento físico com a investigação já não pode ser tão físico e intenso quanto acontecia no romance *noir*. Além disso, na sociedade atual o crime já não é mais um enigma a ser resolvido nem um desvio a ser corrigido, mas sim

uma responsabilidade social, fato que transforma sua investigação em trabalho institucionalizado, realizado por uma equipe (em geral da polícia) que mobiliza conhecimentos diversos e uma estrutura tecnológica de apoio. Como integrante dessa equipe, o detetive é agora, em geral, um funcionário público (inspetor\delegado\legista) subordinado às regras e aos interesses do sistema de segurança em vigor na sociedade apresentada e pago por esse sistema para atuar conforme suas necessidades. Desta forma, o vínculo empregatício entre tal personagem e o próprio mecanismo de controle social rompe de uma vez por todas com a tradição literária do detetive como um elemento distanciado do jogo de poder e livre da contaminação pelo dinheiro.

Outra mudança importante nas novas narrativas é o aparecimento de detetives movidos por paixões complexas, dotados de falhas existenciais e marcados por uma história familiar singular e por crises que lhes conferem complexidade humana (EVRARD, 2010) e os tornam “mais ingênuos, emotivos, sensíveis, e menos racionais ou lógicos” (MASSI, 2011, p.68). É esse novo detetive que enfrenta o enigma babélico descrito por Filgueiras (2012), provando ser ele o grande leitor capaz de dialogar com seus mistérios justamente por reunir em si a mesma matéria literária e a mesma polifonia humana que os constituem. O detetive contemporâneo nasce da releitura de seus predecessores literários e das diversas vozes que o circundam e é de sua sensibilidade para reconhecer e interpretar nos outros a complexidade que traz em si que se constrói sua habilidade de tecer leituras possíveis e de enxergar as conexões entre elas e os fatos investigados.

OS LABIRINTOS BRASILEIROS

A primeira narrativa policial brasileira foi publicada em 1920. Escrito por Afrânio Peixoto, Medeiros e Albuquerque, Coelho Neto e Viriato Corrêa, o romance intitulado *O mistério* apresentava traços de intertextualidade e de humor (características que reaparecem nas narrativas selecionadas para este estudo) e um detetive: o delegado Major Mello Bandeira. Na década seguinte, Jerônimo Monteiro cria diversos contos protagonizados pelo detetive Dick Peter (*O colecionador de mãos*, em 1933, e *Aventuras de Dick Peter*, em 1950) e no final dos anos 50, Luiz Lopes Coelho apresenta aos seus leitores o investigador Doutor Leite (nas obras *A morte no envelope: contos policiais*, de 1957, *O homem que matava quadros*, de 1961, e *A ideia de matar Belina*, de 1968). Todas essas obras, entretanto, seguiam o mesmo modelo que se espalhava na América Latina (principalmente a partir de 1940, sob a influência de Borges e Casares): o do mimetismo e da paródia do clássico de enigma anglo-saxão, com grande abstração da atmosfera local e, por isso, marcado por forte artificialidade (PALACIOS, 2007).

Segundo Palácios (2007), o atraso no surgimento de uma ficção policial autêntica no Brasil se deve, em termos estéticos, ao projeto modernista (inaugurado logo após o lançamento de *O mistério*) de revisão da cultura nacional e conseqüente afastamento de tradições estrangeiras e à subsequente vertente regionalista, que vinculava a identidade do país à natureza e ao campo. Em termos sociais, os processos de industrialização e de constituição dos grandes centros urbanos, cujos fenômenos marcaram e impulsionaram o nascimento do gênero policial, só se aceleraram aqui no período pós-guerras. Desta forma, quando finalmente surgem os primeiros escritores da realidade urbana brasileira, já somos uma sociedade pós-industrial e, então, a violência e a tensão sociais fomentadas por discursos ditatoriais já nos aproximam muito mais da estética e da ética *noir* do que do modelo de enigma. É neste momento que Rubem Fonseca passa a explorar elementos da narrativa policial focada no crime para criar sua poética da cidade e de seus delinquentes

(PALACIOS, 2007, p.74), mostrando suas dinâmicas sociais e suas relações de poder e abrindo os caminhos para a consolidação de cenários e personagens autênticos em uma ficção policial genuinamente brasileira.

RUBEM FONSECA E O ADVOGADO MANDRAKE

Assim como a narrativa policial genuinamente brasileira, o primeiro e mais famoso detetive criado por Rubem Fonseca² surge no conto “O caso de F. A.” (do livro *Lucia McCartney*, em 1967) já totalmente imerso em uma estética *noir* com tramas situadas em metrópoles contemporâneas, marcadas por uma visão cética sobre o poder e a corrupção, pelo papel da violência e do sexo como paixões fundamentais dos personagens, por seu narrador protagonista e pela utilização contínua de diálogos e da representação da linguagem da rua (PALACIOS, 2007). Essas características se mantêm não apenas nos demais contos do detetive – “Dia dos namorados”, do livro *Feliz ano novo* (1975), e “Mandrake”, do livro *O cobrador* (1979) – como também, em seus romances (*A grande arte*, de 1983, *E do meio do mundo prostituto, só amores guardei ao meu charuto*, de 1997, e *Mandrake: a Bíblia e a bengala*, de 2005) nos quais, curiosamente, tal conjunto se mistura a um número cada vez maior de elementos específicos do romance clássico de enigma e do romance pós-moderno para a criação de obras que já não se encaixam mais em uma única classificação.

A metrópole em questão é o Rio de Janeiro, não aquele que se vê do Pão de Açúcar, mas sim o que se constrói “sob a pele dos fatos”, a partir dos conflitos e transformações da natureza humana e dos valores sociais que ali predominam (PALACIOS, 2007, p.23). Através do olhar apaixonado do narrador protagonista e de suas relações com os indivíduos e instituições que o circundam, vemos ganhar vida, com igual riqueza de detalhes, o Rio dos carnavais, da prostituição, dos artistas de rua e catadores de lixo, e também o Rio dos grandes conglomerados e da invasão imobiliária, dos altos executivos, dos políticos, das famílias nobres e das colunas sociais. Assim como no *noir* tradicional, o detetive de Fonseca enfrenta o enigma fisicamente, percorrendo a cidade com seus próprios pés para produzir novos fatos e provas. Produto e consumidor de tudo o que a metrópole tem a oferecer, Mandrake é sensibilizado e seduzido pela cidade ao seu redor mesmo em meio a uma perseguição ou em momentos de grande tensão. Porém, como ele mesmo explica, o que atrai seu olhar *flâneur* não são as praias, montanhas, ruas ou casas do Rio de Janeiro, mas sim as vidas que ali se desenrolam: “a cidade para mim eram as pessoas” (FONSECA, 2005, p. 129).

Carioca, filho de um imigrante português e pescador e de mãe brasileira e costureira, Mandrake, ou melhor, Doutor Paulo Mendes, trabalhou pesado desde a infância, se tornou advogado de causas criminais e logo chegou ao sucesso com clientes ricos e da aristocracia. As experiências e conhecimentos decorrentes de tal história de vida lhe permitem circular confortavelmente por diferentes camadas sociais sem destoar nem se enquadrar totalmente em nenhuma, mas captando com rapidez e destreza os diálogos entre elas. Apesar de sua origem humilde e de sua constante solidariedade emocional para com as classes menos favorecidas, Mandrake não é um perdedor no que diz respeito aos esquemas de poder e dinheiro. Sua bem-sucedida relação com os clientes indicados por Medeiros deixa claro que ele sabe se movimentar o suficiente para virar o jogo a seu favor, garantindo, assim, sua ascensão profissional e financeira. No detetive de Fonseca,

2. Algumas características de Mandrake já haviam sido apresentadas por Fonseca no conto “Teoria do consumo conspícuo” (do livro *Os prisioneiros*, 1963) - o qual, entretanto, não possui os elementos de um conto policial.

o distanciamento extremo (detetive do romance de enigma) e a incorruptibilidade (detetive *noir*) são substituídos por um sutil código de conduta que se equilibra entre a ética e a moral, mas que, ao final, obedece a uma regra pessoal bem diferente da utilizada pelos seus antecessores: “Meu negócio é tirar as pessoas das garras da polícia, não posso fazer o contrário” (FONSECA, p.542).

Apesar de frequentar muitos grupos, Mandrake possui apenas dois amigos fiéis: Raul (colega de escola e faculdade) e Wexler (sócio). Ainda que aqui o papel do amigo/admirador não seja mais suprir necessidades econômicas ou relatar as proezas do detetive, é Wexler quem se encarrega de atender as exigências do mundo prático para que Mandrake ponha em prática suas duas velhas manias: descobrir quem é culpado e quem é inocente (mesmo quando não é pago para isso) e satisfazer sua libido exacerbada³. Em suas investigações, Mandrake geralmente percorre a cidade atrás de informação e põe em prática dois talentos importantes: saber ouvir as pessoas e saber ler o seu entorno. Porém, ao longo de suas obras, o protagonista diminui progressivamente o trabalho de rua e o confronto físico com as testemunhas, caminhando cada vez mais para uma investigação sedentária e hermenêutica de “interpretação da realidade, onde a imaginação tem uma presença importante” (PALACIOS, 2007, p.28). Assim, o detetive durão que entrava em ação sem nenhum método ou plano e que trocava socos com os criminosos em seus primeiros contos torna-se um grande estudioso de métodos (como o xadrez, em “Mandrake”) e de armas (como a faca, em *A grande arte*), porém cada vez mais próximo de sua contemplação e mais distante de seu uso prático. O charuto, como representação do prazer obtido com a atividade reflexiva e sedentária, ganha crescente destaque até atingir o ápice em *E do meio do mundo prostituto, só amores guardei ao meu charuto* (1997) e uma leitura compulsiva e insaciável do mundo vai, aos poucos, se revelando um hábito essencial na constituição do protagonista.

Embora nos primeiros contos Mandrake afirme nunca ter lido um livro que não fosse de direito (1996, p. 404), é fácil acompanhar seu desenvolvimento como leitor desde a infância solitária (quando seguia as aventuras do tipo de herói que sonhava ser) até o início da vida amorosa, quando cada mulher passa a representar um novo universo de conhecimento no qual ele mergulha apaixonadamente com o intuito de conquistá-las. Suas referências a grandes nomes da pintura, cinema, música e filosofia sugerem os muitos roteiros de leitura já percorridos em busca de seus sonhos e paixões. Seu profundo estudo das técnicas de xadrez (que marcam o ritmo e a estrutura do conto “Mandrake”) e a leitura diária de jornais (nacionais e estrangeiros, lidos na língua original) remetem desde o início aos hábitos de Dupin⁴: Mandrake decifra testemunhas e criminosos com recursos lógicos e analíticos alimentados por seu vasto conhecimento, mas também com deduções, induções e criações imaginativas que acrescentam novos parágrafos e nova ordem ao que lhe é relatado. Nos enigmas de suas histórias é comum haver também alguns elementos que permanecem nas sombras para além do livro, como a lembrar que certos segredos nunca se oferecem à leitura, e que é preciso saber unir as pontas restantes apesar de tais pontos ilegíveis.

Entretanto, como ressalta Deonísio da Silva (1996), nem sempre Mandrake consegue funcionar como um bom leitor. Quando “o que está em questão não é mais o desvendamento de um crime, mas o entendimento de uma paixão, o recurso logocêntrico falece em seus poderes,

3. Segundo Palacios (2007), esse excesso de libido é fruto da mesma imaginação excessiva utilizada no exercício de suas investigações e funciona como contraponto para o outro hemisfério da narrativa policial, mantendo a dualidade entre a energia fisiológica e psíquica construtiva de Eros (sexo) e os impulsos destrutivos de *Tanatos* (morte).

4. Em “Assassinatos da rua Morgue” tanto o xadrez quanto os jornais são referências imprescindíveis para o raciocínio de Dupin.

e resta ao herói problemático uma inconformidade atroz, talvez sua dor mais pungente: ele não consegue desvendar seu próprio enigma” (SILVA, 1996, p. 88). Em seus contos e romances, vários personagens fornecem pistas sobre sua personalidade, porém, assim como Pimpinela Escarlata (seu herói de infância e grande mestre das fugas e disfarces) e como Mandrake (apelido que remete ao ilusionista-detetive das histórias em quadrinho na década de trinta), a característica que melhor descreve o detetive de Fonseca é ser uma colagem de várias caras: “isso começou aos 18 anos; até então o meu rosto tinha unidade e simetria, eu era um só. Depois tornei-me muitos” (FONSECA, 1996, p. 538). Transitando entre as diferentes estéticas e estruturas da ficção policial desde os anos sessenta, Mandrake vai revelando algumas de suas caras, ao mesmo tempo que a diversidade de seus conhecimentos e a relação poligâmica e conflituosa que estabelece com as mulheres vai confirmando sua multiplicidade incessante. Em contraste gritante com sua origem *noir*, ele chega finalmente ao século XXI como membro da elite carioca, tentando recuperar uma Bíblia roubada (livro símbolo do conhecimento dogmático e hermético que, ao final, ele utiliza para se proteger de tiros, ou seja, do contato direto com a ação) e se defendendo da acusação de um assassinato cometido com uma bengala (símbolo da falta de mobilidade que o caracteriza agora). Assim como os crimes que investiga e que nunca são totalmente esclarecidos, Mandrake sai de cena, mas deixa a certeza de que muitas de suas caras ainda não vieram à tona.

LUIS FERNANDO VERÍSSIMO E O DETETIVE PARTICULAR ED MORT

No final da década de setenta, Luis Fernando Veríssimo lança o livro de contos *Ed Mort e outras histórias* (1979), no qual retoma o tom humorístico e paródico das primeiras ficções policiais escritas no país para, porém, construir uma narrativa de estrutura *noir* e fortemente sintonizada com a cor local. Embora Palacios (2007) afirme que os personagens e espaços bidimensionais e planos da paródia atrasaram o surgimento de uma abordagem policial verossímil do meio latino-americano, o traço cortante da ironia de Veríssimo consegue desenhar, em catorze contos⁵, um retrato crítico e cômico da realidade urbana brasileira da época. Longe dos círculos aristocráticos dos romances de enigma e também do frio submundo *noir*, o Rio de Janeiro de Ed Mort cabe todo em uma galeria de Copacabana. Dentro dela, em contraste com o paraíso tropical que tantos vêm buscar naquele bairro, os espaços são minúsculos e sujos, os negócios se misturam sem nenhuma coerência e se substituem em ritmo frenético e seus habitantes utilizam todas as artimanhas possíveis para continuar ganhando seu sustento. A violência parece diluída em pequenos delitos rotineiros, mas pouco a pouco se alastra implacável: as baratas e o rato roubam comida, Ed Mort rouba para continuar uma investigação, assaltantes assaltantes e a polícia só entra ali “com proteção policial” (VERÍSSIMO, 1979, p.47). Completando o retrato, os clientes de Ed Mort trazem para dentro da mesma galeria os relatos dos delitos e artimanhas de outras camadas sociais, onde a violência e as cores locais se reproduzem em meios como os da prostituição, do turismo sexual, do charlatanismo e da política.

A dificuldade em criar uma narrativa policial brasileira é, entretanto, fato reconhecido por Veríssimo quando se trata da concepção de seu protagonista:

“Certa vez, pensei inventar um superagente brasileiro, Jaime Alguma Coisa, e escrever suas aventuras no mundo da intriga internacional, mas não deu certo.

5. Seis deles no livro de 1979 e oito em *Sexo na Cabeça*, de 1980.

Por alguma razão, sempre que eu começava a descrevê-lo, saía um tipo magro, baixo, orelhudo, de bigodinho, o único no departamento a torcer pelo América, e que enjoava com avião. Sua classificação de 00664853 barra 7 lhe permitia andar armado, virar a gola do impermeável para cima e fazer um lanche por dia à custa do departamento, com comprovante. Na primeira página da primeira aventura que imaginei para ele, o chefe da espionagem, seu superior, examina o dossiê de um caso difícilíssimo que tem à sua frente, morde a haste do cachimbo e decide: ‘Este é um caso para o Jaimito’. Parei aí mesmo. Nada de muito sério – e certamente não aquele caso de espionagem atômica, envolvendo a própria sobrevivência do país, além de 17 anões iugoslavos e uma falsa condessa – podia ser confiado ao Jaimito” (VERÍSSIMO, 1979, p. 5).

A saída encontrada pelo autor foi criar dois personagens e dar a cada um deles o cenário que melhor lhes convinha. Assim, Peter Vest-Pocket é um agente secreto inglês que, parodiando a estrutura do romance de enigma, circula pelos mais altos círculos sociais, se dedica a casos internacionais, possui conhecimento e experiência excepcionais e é capaz de proezas incríveis, as quais, entretanto, são narradas em apenas três contos⁶. Enquanto Ed Mort é um detetive particular brasileiro, pobre e de origem humilde (na Penha), dono de um 38 empenhado e de um carro preso há três anos em um estacionamento por falta de pagamento, que trabalha em uma sala com o aluguel atrasado e telefone cortado e que conta trocados para comprar fatias de pizza com Fanta uva. Os casos que investiga são realmente de crimes menores, desaparecimentos de entes queridos (maridos, namorada, amantes, cachorro) em circunstâncias que seus clientes preferem esconder da polícia e, apesar de provar ser capaz de resolver um caso “sério” (com morte e tráfico de drogas, em “Ed Mort vai à forra”), ao se aproximar demais do que poderia levá-lo para além de suas raízes, o detetive tem sua carreira e sua vida tragicamente encerradas⁷. Ao descrever a si mesmo, Ed Mort recorre aos modelos da tradição *noir*, embora logo se distancie deles para revelar uma personalidade marcada pelos contrastes: “Cínico, mas terno. Cruel e desiludido de tudo (...). Carente de afeto e compreensão. Irônico, algo frívolo, mas capaz de grande profundidade” (VERÍSSIMO, 1979, p. 47). Além disso, toma como referência também o famoso agente britânico James Bond (de quem copia o bordão “Mort, Ed Mort”) e faz referências a galãs do cinema internacional, como Omar Khayan, Thuran Bey, Rossano Brazzi e Alain Delon.

Assim como os detetives do estilo *noir*, Ed Mort trabalha sozinho, narra suas próprias aventuras e imerge fisicamente em cada investigação, ainda que armado apenas com um canivete. Os conhecimentos que utiliza profissionalmente são oriundos de sua experiência com a pobreza, a malandragem, a criminalidade e com a luta diária para sobreviver em meios como o da galeria. Mais do que o curso de detetive particular, o que garante o sucesso de suas investigações é seu poder de dedução e seu talento para o “diálogo inteligente” (VERÍSSIMO, 1987, p. 157). Seu comprometimento extremo para com seus clientes (mulheres) o coloca em situações que exigem decisões urgentes e estratégias inusitadas que apenas seu curioso código de honra permite (tais como assaltar a pastelaria da galeria para financiar uma investigação entre massagistas cariocas cujos serviços Mort experimenta pessoalmente com o objetivo de desvendar um mistério).

Mesmo conseguindo resolver todos os casos, Ed Mort é um perdedor, ou, como seu

6. Protagonista dos contos “O conhecedor”, “A aposta do Barão” e “Uma surpresa para Daphne” em *Ed Mort e outras histórias* (1979).

7. Em “Ed Mort vai fundo” (VERÍSSIMO, 1987), ele tem acesso a números de contas na Suíça, provas de um trabalho nuclear Brasil-Alemanha e de ligações com grupos neonazistas, mas é morto.

próprio ego o define, um “fracassado simpático” que sempre termina “com um sorriso amargo e sem a mocinha” (VERÍSSIMO, 1987, p.110). A grande causa desse fracasso é o fato de Mort nunca conseguir ser pago por seu trabalho, ou pelo menos, não em dinheiro. Assim como os detetives dos romances de enigma que investigam pelo prazer de resolver o desafio apresentado, Mort também trabalha motivado por um prazer, o de se tornar o herói das mulheres que o procuram, e, por isso, é incapaz de cobrar apropriadamente pelos serviços que presta a elas, já que o pagamento o destituiria da posição almejada. Sendo contratado por mulheres em todos os seus contos e sem possuir nenhuma fonte alternativa de renda (uma herança ou um amigo/admirador que o financie, como acontecia com Dupin), Ed Mort vive fadado à miséria. Em “Ed Mort vai bem”, sua motivação e corruptibilidade são colocadas à prova quando ele tem que decidir entre aceitar uma grande quantia oferecida pelo único cliente que já lhe pagou – um homem – ou salvar um grupo de belas alemãs aprisionadas: entre a garantia de suas fatias de pizza diárias e o sonho da conquista amorosa, Ed Mort fica com a última opção.

TONY BELLOTTO E O ADVOGADO/DETETIVE PARTICULAR REMO BELLINI

Quinze anos mais tarde, a tradição noir norte-americana ressurgiu com força total em uma obra que retoma os caminhos traçados por seus predecessores e dá novos passos decisivos na consolidação da figura do detetive genuinamente brasileiro. Em *Bellini e a esfinge* (1995), Tony Bellotto apresenta sua combinação de uma ambientação violenta e urbana (construída a partir dos eventos e habitantes de uma metrópole brasileira) com um humor irônico e crítico que se revelam em quantia exata e que se voltam inclusive contra o próprio protagonista, Remo Bellini, para dar origem a uma narrativa policial extremamente verossímil, atual e com a cara do Brasil. A metrópole agora é São Paulo, um grande emaranhado de seres humanos que se alternam e se sobrepõem em níveis físicos, econômicos, sociais e culturais, avançando sobre o espaço natural que os abarca. Vista de longe (de dentro de um escritório no 14º andar de um edifício), a cidade mostra “em primeiro plano os prédios altos do centro, depois as casas e sobrados dos bairros de classe média, e por fim as construções irregulares dos bairros pobres”, tendo “atrás de tudo, como uma muralha, os morros azulados da serra da Cantareira” (BELLOTTO, 2005, p. 21), porém de perto tal organização se perde em meio à fumaça e à fuligem e o que resta é “um monstro gigante e barulhento de filme japonês vagabundo” (BELLOTTO, 2005, p. 206).

A violência, presente em todos os níveis da metrópole, remete a outro tipo de organização (como o PCC e a máfia chinesa) que coordena imensos circuitos criminosos especializados que se intercalam e se espalham inclusive para além de São Paulo, como os da prostituição, do jogo ilegal, das drogas, do tráfico de pessoas e da pedofilia. A beleza e a paz nesse cenário surgem em raros oásis em meio ao caos, tão inusitados que lembram miragens. Mas o traço que mais chama atenção na construção espacial de Bellotto é a utilização de diferentes elementos sensoriais, tais como os cheiros de podridão vindos do Tietê e do Rio Pinheiros, o vento frio e o calor insuportável e, principalmente os sabores que marcam e reproduzem a interação cultural e racial na história de São Paulo. Partindo daqueles que tão bem definem sua origem (a lasanha de sua mãe e o sanduíche de salame com provolone do bar Luar de Agosto ressaltam a tradição italiana), Remo Bellini vai a um restaurante árabe para comer a melhor pizza (produto tradicional da Itália) da cidade, mergulha na culinária japonesa pelas mãos (e outras partes do corpo) de uma

descendente de libaneses que se chama Beatriz em homenagem a Dante Alighieri (novamente a referência à Itália) e bebe saquê (bebida japonesa) e come pizza de calabresa (de novo a Itália) no bairro da Liberdade – um bairro oriental que “é também nordestino e italiano. Como toda a cidade, aliás” (BELLOTTO, 2005, p.89).

Em suas aventuras, Bellini se desloca para outras cidades (Santos, Rio de Janeiro e Goiânia), todas retratadas com o mesmo olhar sensível focado nas sensações e nas pessoas que despertam seus sentidos. Assim, além de aspectos curiosos da culinária italiana, tcheca, oriental e goiana, as narrativas policiais de Bellotto apresentam personagens originais, carismáticos e tocantes (mesmo em papéis extremamente periféricos) e se desenvolvem totalmente atreladas ao rico universo subjetivo de seu protagonista. Em *Bellini e a esfinge* (1995), *Bellini e o demônio* (1997), *Bellini e os espíritos* (2005) e *Bellini e o labirinto* (2014), além de conduzir fisicamente as investigações dos crimes, Remo Bellini persegue a si mesmo tentando unir as pontas de uma personalidade que se desintegra velozmente. Como os demais detetives *noir*, ele tem a “mente confusa”, a temeridade dos que estão à margem dos esquemas de poder e dinheiro, uma vida solitária e uma libido exacerbada, porém, sua história de vida revela, nas origens de tais traços, conflitos mais profundos do que os que as narrativas *noir* costumam conter.

Fazendo o caminho inverso ao de Mandrake e Ed Mort, Bellini nasce em uma família com boas condições financeiras, se forma em direito, casa e vai trabalhar no escritório de advocacia do pai, porém logo o casamento fracassa e sua inaptidão profissional se torna nítida. Assombrado pelo fantasma de seu irmão gêmeo (Rômulo, morto logo após o nascimento) e pelo mito romano que os nomeou⁸, Remo carrega o desejo de redimir a ausência de seu duplo (o herói, na narrativa mítica) e a culpa por ser um perdedor, incapaz de se encaixar nas expectativas duplicadas que o mundo lhe impõe. É, porém, no mesmo submundo no qual mergulha em busca de drogas e prostitutas, que ele adquire o “know-how básico” para a nova profissão. Morando em uma quitinete, sem carro, fazendo suas refeições no bar da esquina e recebendo um salário miserável para coletar os dados que sua chefe utiliza para resolver casos, em sua maioria, relacionados ao adultério, Bellini recomeça sua história tentando reinventar a si mesmo.

Fragilizado por tantos conflitos pessoais, o detetive Remo Bellini é arrastado, em cada nova trama, para um labirinto (tema central do livro lançado em 2014) de relações que o conectam com vítimas, clientes, testemunhas, informantes, criminosos e outros detetives, ameaçando dissolver a nitidez de seu julgamento sobre todos e sobre si mesmo e arrastá-lo para o fracasso.⁹ Muito mais do que sua Beretta 9mm (presente de sua chefe, Dora Lobo, assim como a loba mitológica), o que o impede de sucumbir é uma combinação curiosa de três elementos oriundos de sua vida pregressa que formam a base de seu potencial de leitura e lhe permitem enxergar nas entrelinhas. O primeiro deles é a música, ou melhor, o blues (forma musical melancólica originária da cultura negra norte-americana), o oráculo através do qual o detetive se reconecta com suas emoções e

8. No mito fundador de Roma, os gêmeos Rômulo e Remo são semideuses sequestrados e abandonados à morte por um tio que ambiciona o trono ao qual eles têm direito. Amamentados por uma loba e logo encontrados por um pastor, eles sobrevivem. Remo, lento em tudo, é sempre suplantado e finalmente morto por Rômulo por tê-lo confrontado em uma discussão. Rômulo entra para a história como o fundador de Roma, enquanto Remo é lembrado apenas como o duplo infeliz do irmão.

9. Prova disso é que, com exceção de seu primeiro livro, os demais sempre acabam com um evento que põe em jogo sua vida e que, apesar de não o matar, acaba atingindo sua companheira na aventura. Assim, Gala é baleada pela assassina de *Bellini e o demônio* (1997) e Tati e Mariana são mortas em *Bellini e os espíritos* (2005) e *Bellini e o labirinto* (2014), respectivamente.

instintos em momentos catárticos. O segundo elemento são as drogas: bebidas alcoólicas que clareiam sua mente e aguçam seu espírito investigativo (BELLOTTO, 2014) e a cocaína, que o desperta para a possibilidade de que “todas as coisas querem dizer alguma coisa” (BELLOTTO, 1995, p. 67). E o terceiro é a biblioteca de seu pai, um conjunto de obras que abarca toda a herança cultural da qual Remo tanto tenta fugir: a mitologia greco-romana, o Direito, a religião católica, a psicanálise, as origens italianas, a rígidos padrões éticos do pai e um pouco de misticismo. À essas obras, Remo acrescenta os romances policiais da biblioteca de Dora Lobo (escritos por Poe, Conan Doyle, Agatha Christie, Dashiell Hammett, G. K. Chesterton, Raymond Chandler, Rex Stout e Ross Macdonald), reproduzindo em sua formação de leitor o mesmo contraste que o dilacera em outros planos: entre Tulio e Dora, entre o canônico e o popular, entre o clássico e o transgressor.

Em sua tentativa de se reconstruir profissionalmente independente de seus mentores e de suas leituras de mundo, Remo Bellini problematiza a profissão de detetive particular em diversas passagens ao longo de seus 19 anos de atuação (de 1995 a 2014). Partindo dessas dúvidas e experiências de seu personagem principal, Tony Bellotto conduz o leitor até o território da intertextualidade e da metaficção, que explora de forma mais explícita em *Bellini e o demônio* (1997). Nessa obra, enquanto procura por um manuscrito inédito de Dashiell Hammett, Bellini acompanha a atuação de dois detetives mais velhos (Péricles e Irwin Dwight, representações do modelo de enigma inglês e do *noir* americano, respectivamente) e aprende que, para abandonar o “papel de reles doutor Watson que queriam lhe impingir” (BELLOTTO, 1997, p.107), era preciso saber dosar, em sua leitura, a lupa e o computador, o passado e o futuro. Seguindo à risca tal receita, a ficção policial de Bellotto homenageia os clássicos, mas traz à tona questões cruciais para os novos rumos do gênero, tais como a pertinência e verossimilhança do detetive no cenário atual, na sociedade brasileira e em paralelo à atuação da polícia e a tendência a uma abordagem mais psicológica do crime.

LUIZ ALFREDO GARCIA-ROZA E O ADVOGADO\DELEGADO ESPINOSA

Em 1996, Luiz Alfredo Garcia-Roza dá início a uma série de ficção policial que rompe com duas vertentes já consolidadas no país. Em um contexto mais geral, sua escrita se distancia do projeto estético da chamada “geração de 90” (nomes como Marçal Aquino, por exemplo), que utiliza a violência como *leitmotiv* na composição de um novo realismo brasileiro (MENDES, 2015). De forma mais específica, Garcia-Roza se desvencilha da tendência *noir* dominante por aqui desde o surgimento do detetive Mandrake para se aventurar em um novo modelo: suas tramas giram em torno dos dramas psicológicos e não da execução de um crime; seu narrador onisciente revela tais dramas, com a mesma neutralidade, no interior de vítimas, criminosos e do próprio detetive; e, seus finais abertos confirmam a impossibilidade de qualquer tipo de reconstrução (da ordem, do passado ou da verdade) e prolongam a frustração e o mal estar para além da solução da investigação. O sucesso dessa inovação é logo aclamado pela crítica (com os prêmios Jabuti e Nestlé de literatura em 1997) e pelo público que acompanha o detetive Espinosa (inclusive em outros países), transformando o autor no nome de maior destaque da atual literatura policial brasileira (REIMÃO, 2005 apud NIELSEN, 2007) e conferindo a tal gênero o status de movimento sério e consistente no país.

Vistos pelo viés psicológico, os personagens de Garcia-Roza apresentam um rico universo pessoal habitado por memórias e emoções turbulentas e prontas a eclodir, enquanto a metrópole

é o território onde o anonimato e o caos lhes oferecem um refúgio de si mesmos, a possibilidade de parecerem “normais” em meio à multidão de dramas que ali se entrecruzam. O cenário das histórias é o Rio de Janeiro, assim como em *Mandrake* e em *Ed Mort*, porém o foco agora é muito diferente: o que delinea seus contornos não é mais o traço forte dos contrastes violentos, mas sim os códigos sutis que regem as trocas sociais em uma geografia móvel que absorve e acomoda lado a lado a infinita variedade de misérias humanas. Nas narrativas do detetive Espinosa os espaços urbanos são descritos com a clareza e as minúcias de um mapa que sinaliza e direciona os caminhos dos personagens, mas que, matizado por memórias e hábitos, se desdobra em muitas nuances combinadas de forma única na história de vida de cada indivíduo¹⁰. A relação entre subjetividade e espaço habitado é uma constante nos dez livros com Espinosa, cujos personagens são sempre apresentados a partir da descrição de seu lar (o mundo interior, privado) e do percurso que empreendem pela cidade (o mundo exterior, público) e nos quais diferentes elementos arquitetônicos são utilizados em metáforas sobre a psique humana¹¹.

Assim, a história de vida do detetive Espinosa pode ser lida a partir do mapa (impresso na primeira página de seu primeiro livro) de um único bairro: Copacabana. É ali, em um dos pontos turísticos mais famosos do Brasil e em meio à maior população da zona sul do Rio de Janeiro, que se desenrola sua vida pública, como Delegado na 12ª DP. Dentro de Copacabana, porém, está o bairro (não-oficial) do Peixoto, um pequeno oásis urbano onde o passado¹² ainda rege a arquitetura, as tradições e o ritmo de vida e onde Espinosa (indo em direção oposta à dos demais personagens) busca um refúgio no qual possa viver e proteger sua subjetividade da metrópole ao redor. Entre os dois hemisférios, o detetive passeia (como um *flâneur*), destoando e resistindo (como o bairro do Peixoto), introspectivo, sensível e extremamente ético em um tempo e um espaço (e até mesmo em um gênero literário) onde tudo isso já parece impossível. Morando no mesmo apartamento (em um prédio antigo de três andares e sem elevador) e com os mesmos móveis e a mesma torradeira de seus pais, cultivando os mesmos hábitos (de leitura e de limpeza da casa) ensinados pela avó, Espinosa faz questão de colocar acima de tudo os antigos padrões que o constituíram como indivíduo. Diferente de seus precursores, ele não se entrega fisicamente à investigação, não está imerso no universo de violência que engloba os demais personagens e não permite que nada corrompa seus valores e afetos (lembrando o pensador holandês que lhe empresta o nome¹³). Mesmo após anos de polícia, sua fala é calma, “sem traços do linguajar típico dos policiais”, seus relatórios são “escritos em forma quase literária” e ele “nunca usara tênis ou coletes de couro” (GARCIA-ROZA, 1996, p. 17). É essa integridade que faz dele um elemento tão desajustado quanto o detetive-perdedor do policial *noir* ou o detetive-excêntrico do policial de enigma.

Funcionário público concursado, promovido de Inspetor a Delegado por um concurso interno prestado entre o primeiro e o segundo livro da série, dono de um apartamento herdado

10. Para Fernanda Mara de Almeida Azevedo (em sua tese intitulada *Romance policial, psicanálise e cultura contemporânea em Luiz Alfredo Garcia-Roza e Dennis Lehane*), “Garcia-Roza desponta como uma espécie de ‘planejador urbano’ na atualidade”, apresentando a “arquitetura como um componente básico da paisagem” (AZEVEDO, 2012, p. 84).

11. Galerias e janelas (como em *Uma janela em Copacabana*, de 2001) funcionam como pontos de transição entre o que se quer revelar e esconder, o *cul-de-sac* de *Espinosa sem saída* (2006) remete a um bloqueio intransponível e, no livro *Um lugar perigoso* (2014), o lugar mencionado é na verdade a memória humana.

12. Fundado por portugueses fugidos do regime salazarista, o minibairro do Peixoto é “um retângulo de aproximadamente quatrocentos por duzentos metros”, onde “as construções são voltadas para o interior (...) formando uma espécie de muralha que o protege do bairro de Copacabana, no qual está encravado” (GARCIA-ROZA, 2001, p.18).

13. Baruch de Spinoza, um judeu cuja família de origem portuguesa havia fugido para Amsterdã na época da Inquisição, notabilizou-se pelo estudo da ética e dos afetos.

dos pais em um bairro nobre, cultivador de hábitos e prazeres muito simples (como ler e passear a pé pelas ruas de seu bairro) e excessivamente apegado à rotina e ao passado, o detetive precisa de pouco e é desprovido de ambições. O fato de ser pago pelo governo e de utilizar a máquina administrativa a sua disposição destitui sua atividade profissional de qualquer heroísmo, genialidade ou motivação gratuita – ele é apenas um escriturário armado que cumpre burocraticamente suas tarefas (GARCIA-ROZA, 2001) – e o insere em um sistema já condenado pela corrupção, pela brutalidade e pelo corporativismo. Desta forma, ainda que não o seduza com fama, poder ou dinheiro, o meio profissional de Espinosa o desestabiliza ao pôr em jogo diariamente outra questão que lhe é ainda mais cara:

A verdade é que operamos o tempo todo numa zona de fronteira entre o bem e o mal, o legal e o ilegal, o certo e o errado. Essa fronteira não é uma linha que se possa traçar, delimitando claramente duas regiões: é uma fronteira larga o bastante para criar uma terceira região cujos limites não são nítidos nem rígidos. O mesmo acontece dentro de cada um de nós. Essa linha divisória é facilmente apagada, esses limites são facilmente ultrapassáveis – e frequentemente ultrapassados. O policial trabalha nesse espaço que ele acha que é real e bem delimitado, quando na verdade é quase irreal, mais imaginário do que real, no interior do qual ele constrói, dia após dia, seus valores, tão frágeis quanto a linha que separa o bem do mal (GARCIA-ROZA, 2009, p. 53).

Tal reflexão do protagonista é esclarecedora para entendermos também a narrativa policial de Garcia-Roza, cujo foco é exatamente o sinuoso trajeto do ser humano por essa zona de fronteira entre o bem e o mal, a inocência e a culpa e, principalmente, entre a normalidade e a loucura e que, por tal motivo, se estrutura na fragilidade das construções ainda em andamento. Nesse cenário, o detetive precisa se entregar reflexivamente a uma investigação muito próxima daquela empreendida pelo método psicanalítico, partindo da “recusa do óbvio” e explorando “falhas, fendas, fragmentos e hesitações” para alcançar “o recôndito, o traumático, o doentio, o fobiático, o violento, o macabro (traços do Id, onde jaz o imaginário na ficção de Garcia-Roza, conforme Azevedo, 2012, p. 13). O objetivo de tal investigação não é mais encontrar a verdade, uma vez que a essência de todo crime permanece irrevelada¹⁴, mas sim imaginar as trilhas percorridas por cada um dos envolvidos no crime através de suas zonas de fronteira para chegar até os eventos trágicos da trama. Incapaz de uma “reflexão puramente racional” e frequentemente invadido por “fluxos semienlouquecidos de imagens acompanhados de diálogos inteiramente fantásticos” (GARCIA-ROZA, 1996, p.13), Espinosa logo convence o leitor a acompanhá-lo em seus exercícios de imaginação. Porém, a natureza de seu método nos lembra a todo momento a fragilidade do conhecimento que constrói, onde “nada é definitivo, muitos pontos precisam ser esclarecidos e as lacunas da história, que são muitas, foram preenchidas pela minha imaginação, o que torna este relato uma obra de ficção” (GARCIA-ROZA, 2001, p. 181).

Além da imaginação, outra habilidade muito utilizada por Espinosa em seus exercícios mentais enquanto perambula pelas ruas de Copacabana é a memória. Dentro da já referida concepção de fragilidade do conhecimento apresentada na narrativa policial de Garcia-Roza e, conseqüentemente, no método de investigação de seu detetive, lembrar e esquecer são mecanismos que se revezam na defesa do indivíduo contra a emergência daquilo que pode ameaçá-lo apesar de

14. Máxima de Edgar Allan Poe, em seu conto “O homem na multidão”, de 1840.

(e exatamente por) fazer parte de seu íntimo. Assim, a impossibilidade de lembrar de algo como realmente aconteceu, principalmente em se tratando de um evento tão trágico quanto um crime, é também uma constante na obra deste autor. Através de seus personagens vemos, por exemplo, o delegado Vieira (em *Achados e perdidos*, de 1998), o arquiteto Aldo Bruno (em *Espinosa sem saída*, de 2006) e o tradutor Vicente Fernandes (em *Um lugar perigoso*, de 2014) tentando lembrar de algo que confirme ou negue sua própria culpa e sendo impedidos por bloqueios traumáticos, pela amnésia alcoólica e pela síndrome de Korsakov¹⁵, respectivamente. Em *Fantasma* (2012), a única testemunha do crime é Princesa, uma mulher que não consegue situar no tempo e no espaço as imagens que, em sua mente, misturam sonho e realidade. E finalmente, em *Espinosa sem saída* (2006), *Na multidão* (2007) e *Céu de origamis* (2009), o desafio da memória se impõe ao detetive que precisa “distinguir as lembranças verdadeiras das lembranças que se sobrepõem às verdadeiras, ocultando-as” (GARCIA-ROZA, 2007, p. 98)¹⁶.

Como forma de ordenar e acalmar sua mente prolixa, Espinosa recorre frequentemente aos passeios a pé (a *flânerie* que o reconecta com os espaços e movimentos da multidão), mas também aos livros, sua porta de entrada para o mundo da linguagem e dos sentimentos humanos. É pelos livros que o detetive se aventura para além de suas fronteiras espaciais, saindo de Copacabana e empreendendo “demoradas buscas pelos sebos do centro da cidade” (GARCIA-ROZA, 1998, p. 32), e é sobre sua relação de afeto com eles que se estrutura sua única visualização de um futuro fora da polícia: o sonho de ser dono de um sebo. Espalhados anarquicamente pelos cômodos de seu apartamento, empilhados em forma de estante uns sobre os outros, os livros invadem sua vida íntima sem encontrar nenhum obstáculo, nenhuma limitação (em uma estante sem prateleiras), e o acompanham nos momentos de solidão e silêncio. O curioso, porém, é que a intimidade de Espinosa é compartilhada apenas com eles e que não existe nenhuma pessoa que tenha ocupado tanto espaço, com tal liberdade e por tanto tempo em sua vida quanto os seus livros. A chave para tal enigma provavelmente reside no fato de que o universo da leitura tenha sido apresentado a ele pela avó exatamente no momento em que Espinosa se torna órfão (aos 14 anos) e que, desde então, tenha funcionado como parte de uma estratégia para preencher com o prazer das boas narrativas (tanto as lidas quanto as que ele mesmo cria em sua mente) alguns de seus vazios mais profundos (GARCIA-ROZA, 1996, p. 48).

Marcado por muitas separações (a morte dos pais, da avó, o fim do casamento e a mudança do único filho para outro país), Espinosa vive em um processo de crescente isolamento que se torna ainda mais acelerado devido a sua profissão. Primeiro porque, trabalhando em uma “instituição cujos membros encaram a honestidade como um defeito de fabricação” (GARCIA-ROZA, 2001, p. 158), precisou aprender a agir sozinho e a se envolver o mínimo possível para não despertar curiosidade sobre seu caráter excêntrico e para não criar vínculos afetivos que possam ser usados por seus inimigos. Segundo, porque “para certas pessoas, qualquer barreira pode ser rompida, racial, religiosa, econômica, mas a representada pela imagem do policial permanece intransponível” (GARCIA-ROZA, 1996, p.157). Ainda preso a fantasias juvenis e dotado de uma certa “miopia afetiva” (GARCIA-ROZA, 2001, p. 9), Espinosa acaba tendo problemas quando se envolve com as

15. Doença neurológica que causa amnésia e lacunas na memória. Como uma das formas de lidar com tal perda da história pessoal, seus portadores muitas vezes preenchem as lacunas com histórias fictícias (que consideram verdadeiras) ou criam situações reais que confirmam as ficções imaginadas (GARCIA-ROZA, 2014).

16. Nessas três obras, as lembranças de Espinosa a respeito de um local (o *cul-de-sac* de sua infância), de uma pessoa (um menino da vizinhança) e de uma época de sua vida (a juventude), respectivamente, acabam interferindo na investigação.

mulheres, tanto profissionalmente (como com as criminosas dos livros de 2001 e 2012 que acabam fugindo devido à essa “miopia” do detetive) quanto em seus relacionamentos pessoais (através dos quais ele tenta vencer o grande desafio de compartilhar sua intimidade). A única exceção surge em *Vento sudoeste* (1999), quando ele conhece Irene¹⁷. Bonita (moradora de Ipanema), envolvida em um caso que a coloca em perigo (assim como nas fantasias juvenis do detetive), inteligente, culta, bem-sucedida, casada e com uma vida interior tão protegida quanto a de Espinosa, ela se torna rapidamente a companhia perfeita para preencher seus finais de semana. As mesmas semelhanças que os unem são as que lhes garantem que, apesar de gostarem um do outro, permanecerão vivendo separados, podendo, “quando muito tecer conjecturas imprecisas sobre o que se passava na interioridade do outro, ou mesmo na exterioridade” (GARCIA-ROZA, 2012, p. 12), como estranhos em uma grande metrópole.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mesmo iniciadas no século XX, as séries de Rubem Fonseca, Érico Veríssimo, Tony Bellotto e Luiz Alfredo Garcia-Roza continuam atraindo o público, inclusive em novas mídias, como confirmam o filme *Mandrake* (2012, canal HBO Latin America), a série *Ed Mort* (2011, canal Multishow), a graphic novel *Bellini e o Corvo* (2013, pela Companhia das Letras), e a série *Romance policial – Espinosa* (2015, canal GNT). Assim, é relevante ressaltar que, além de sua conexão com o passado da narrativa policial, elas apresentam também alguns pontos de diálogo com as novas tendências do gênero e com as novas nuances dos cenários urbanos e das relações sociais nesses cenários. Em termos de estrutura da obra, a primeira dessas tendências é a utilização de manifestações discursivas que movimentam a narrativa no lugar do crime, abordando sentimentos, comportamentos e relações paralelas à tríade vítima\detetive\criminoso (FIGUEIREDO, 2001, apud MASSI, 2011, p.70), e um exemplo disso são os romances policiais de temática psicológica, como os escritos por Luiz Alfredo Garcia-Roza, e os contos de humor de Luis Fernando Veríssimo. Além disso, “os romances policiais contemporâneos apresentam uma estrutura flexível, maleável, com enredos não lineares e que apresentam outros tipos de nó e desenlace” (MASSI, 2011, p.49), como nos confirmam os enredos e principalmente os finais abertos de Garcia-Roza e de Rubem Fonseca.

Mais especificamente ligada à figura do detetive está a tendência a “uma inversão de valores nos romances contemporâneos, nos quais o criminoso é mais forte do que o detetive, do início ao fim do enredo, porque seu código de conduta individual sobrepõe o código coletivo (da sociedade), fazendo que, na maioria dos romances, ele não seja punido pela performance que realizou” (MASSI, 2011, p.66). Por consequência, tornam-se recorrentes os finais nos quais o detetive fracassa e o criminoso acaba impune ou morto, bem como aqueles que discutem a culpabilidade por um crime moralmente justificável (NIELSEN, 2007). Nesse sentido, a obra de Luiz Alfredo Garcia-Roza é a mais rica em exemplos, já que de seus dez romances com o delegado Espinosa o criminoso só é preso em *Fantasma* (2012), o detetive é facilmente manipulado pela criminosa que escapa impune em *Uma janela para Copacabana* (2001), e nos seus outros oito romances analisados os criminosos acabam mortos. Porém, as fraquezas dos detetives também se revelam de forma contundente em *Mandrake: a Bíblia e a bengala* (2005), onde duas criminosas enganam Mandrake (ainda que uma

17. Referência à Irene Adler, a única mulher capaz de rivalizar com Sherlock Holmes e, por isso, merecedora de sua admiração e de seu afeto.

seja presa no final); nos contos de Ed Mort, que mesmo resolvendo os casos acaba quase sempre sozinho e sem dinheiro; e em *Bellini e o labirinto* (2014), cuja trama é uma grande armadilha para a qual detetive é facilmente atraído por sua vaidade.

Como proposta para futuras análises, vale lembrar que já neste século, outras séries policiais brasileiras foram iniciadas, oferecendo novos parâmetros para que as obras aqui discutidas sejam repensadas. É o caso das narrativas de Joaquim Nogueira sobre o investigador Venício, dos livros de Vera Carvalho Assumpção sobre o detetive Alyrio Cobra, das histórias de Mário Prata sobre o detetive Ugo Fioravanti Neto e das obras de Paulo Levy sobre o delegado Joaquim Dornelas.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Fernanda Mara de Almeida. *Romance policial, psicanálise e cultura contemporânea em Luiz Alfredo Garcia-Roza e Dennis Lehane*. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Tese de Doutorado. Centro de Educação e Humanidades. Instituto de Letras. 2012. 217f.

BELLOTTO, Tony. *Bellini e o labirinto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. *Bellini e os espíritos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Bellini e o demônio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Bellini e a esfinge*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense: 2000.

COELHO, Lilian Reichert. Profissão: escritor-detetive. Deslocamentos no gênero romance policial em *Cidade de vidro* de Paul Auster. *Revista Alere, UNEMAT*, v. 3, n. 1, 2010. Disponível em <<http://periodicos.unemat.br/index.php/alere/article/view/566>>. Acesso em 02 set. 2016.

EVARD, Frank. Le roman policier historique. *Nouvelle revue pédagogique – Lycée*. Sep. 2010. Disponível em: <http://www.nrp-lycee.com/wp-content/blogs.dir/3/files/2010/08/NRPL_1009_partenariat_supplement.pdf>. Acesso em: 02 set. 2016.

FILGUEIRAS, Carmen de Paula. *A complexa arte do assassinato: o gênero policial na literatura contemporânea*. PUC-Rio. Tese de Doutorado. Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas, 2012. Disponível em: http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0821122_2012_%20completo.pdf>. Acesso em: 02 set. 2016.

FONSECA, Rubem. *Mandrake: a Bíblia e a bengala*. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

_____. *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto*. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

_____. *Contos reunidos*. Org. Boris Schnaiderman. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *A grande arte*. São Paulo: Companhia das letras, 1983.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Um lugar perigoso*. Companhia das Letras, 2014.

_____. *Fantasma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Céu de origamis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Na multidão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Espinosa sem saída*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Perseguido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Uma janela em Copacabana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Vento sudoeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *O silêncio da chuva*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MASSI, Fernanda. *O romance policial do século XXI: manutenção, transgressão e inovação do gênero*. São Paulo: Cultura acadêmica\UNESP, 2011. Disponível em: <http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/109189/ISBN9788579832130.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 02 set. 2016.

MASSI, Fernanda. *A Configuração do romance policial contemporâneo: uma abordagem semiótica*. Anais do SILEL. Volume 1. Uberlândia: EDUFU, 2009. Disponível em: <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2009_gt_lg21_artigo_7.pdf>. Acesso em: 02 set. 2016.

MENDES, Fábio Marques. Os processos identitários no Brasil a partir da subversão do gênero policial: uma análise literária e sociológica do romance “Cabeça a prêmio” de Marçal Aquino. In: *Seminário Internacional de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”*. I. 2015. Marília, São Paulo. Anais. São Paulo: Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da UNESP, 2015. Disponível em: <<http://www.marilia.unesp.br/Home/Eventos/2015/iseminariointernacionalpos-graduacaoemcienciasociais/4.-fabio-marques-mendes.pdf>>. Acesso em: 02 nov. 2016.

NIELSEN, Annie Alvarenga Hyldgard. *A face oculta de Pagu: um caso de pseudotradução no Brasil do século XX*. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Dissertação de Mestrado. Departamento de Letras, 2007. 99 f. Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp034925.pdf>>. Acesso em: 02 nov. 2016.

PALACIOS, Maria Ángeles Elena. *Rubem Fonseca e a reinvenção do gênero policial*. UNB. Dissertação de Mestrado. Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2007. Disponível em:<http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/6524/1/2007_MariaAEPalacios.pdf>. Acesso em: 02 set. 2016.

PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SILVA, Deonísio da. *Rubem Fonseca: proibido e consagrado*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996.

VERÍSSIMO, Luis Fernando. *Sexo na cabeça*. 5ª ed. Porto Alegre: L&PM, 1987.

_____. *Ed Mort e outras histórias*. Porto Alegre: L&PM, 1979.

Francilene Maria Ribeiro Alves Cechinel

Doutora e Mestre em História da Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG) e Bacharel em Letras pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), desde 2011, desenvolve pesquisas tendo como foco a história da literatura, a literatura brasileira e a minificação nacional e latino-americana.
E-mail: francilene.cechinel@gmail.com.

Recebido em 10/06/2021.

Aceito em 30/06/2021.

LIÇÕES DA PEDRA E DA FACA: UMA DIDÁTICA DA MASCULINIDADE DO SERTÃO NA POESIA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

STONE AND KNIF LESSONS: A DIDACTIC OF MASCULINITY OF BACKLAND IN THE POETRY OF JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Juscilândia Oliveira Alves Campos
UNEB

Resumo: O artigo tem como objetivo analisar a poesia de João Cabral de Melo Neto, discutindo o processo de investimento simbólico na construção de imagens que denotam a masculinidade do Sertão, a partir dos elementos pedra e faca. Para tanto, diversas obras do autor foram utilizadas, lançando um olhar sobre vários poemas que abordam essa temática. O trabalho apoia-se em estudos de críticos literários que tratam do tema, como Antonio Carlos Secchin, Benedito Nunes, Marta de Senna, Marta Peixoto, Modesto Carone e Rubens Pereira.

Palavras-chave: Poesia; Sertão; Masculinidade; Pedra; Faca.

Abstract: The article aims to analyze the poetry of João Cabral de Melo Neto, discussing the symbolic investment process in the construction of images that denote the Backland's masculinity, based on the elements of stone and knife. To this end, several works by the author were used, taking a look at several poems that address this theme. The work is supported by studies by literary critics dealing with themes, such as Antonio Carlos Secchin, Benedito Nunes, Marta de Senna, Marta Peixoto, Modesto Carone and Rubens Pereira.

Keywords: Poetry; Backland; Masculinity; Stone; Knife.

Na poesia de João Cabral, a masculinidade do Sertão é traduzida por imagens simbólicas que variam através de novas e inusitadas construções, mas que sustentam alguns temas recorrentes, como a aspereza, o cortante, a escassez, a agudeza, a resistência e a virilidade. Essas imagens representam o ambiente e a cultura sertaneja a partir de elementos como o deserto, a pedra, a cabra, o sol e as facas de Pernambuco (o punhal), o mandacaru, a Caatinga, os rios do Recife.

Rubens Pereira (1999, p. 20-21) informa que, “inicialmente, *Pernambuco*, uma referência existencial, torna-se vocabulário poético, no qual toda uma região espelha-se”. E acrescenta que Pernambuco é o eixo desse mundo-sertão cabralino (PEREIRA, 1999).

Cabral muda-se de Pernambuco para o Rio de Janeiro em 1942. Foram várias as visitas à cidade natal, embora cada vez mais espaçadas, principalmente por causa da carreira diplomática que iniciou em 1945. Daí por diante, a paisagem pernambucana é, para João Cabral (1997b, p. 213), “o que coube a memória”. O poeta escreve sobre Pernambuco e o Nordeste quando está longe deles, com um olhar distanciado, porém lúcido. Conforme Rubens Pereira (1999, p. 20-21),

é o próprio João Cabral quem primeiro admite ter sido preciso distanciar-se da sua terra para melhor vê-la: *O primeiro livro em que há referência a Pernambuco é Um cão sem plumas. Eu escrevi Um cão sem plumas em Barcelona, a caminho de Londres; foi no segundo posto [diplomático]. Eu precisei desse recuo fora do Brasil para escrever sobre Pernambuco.*

Em *O cão sem plumas* (1950), Pernambuco é cenário de uma crítica aguda acerca das desigualdades sociais provocadas por nosso sistema político-econômico. Marta Peixoto (1983, p. 88) afirma que, nessa obra, “Cabral condena a indiferença que há em relação à pobreza existente à margem do rio, manifestada por uma retórica que protege e perpetua os interesses de uma classe dominante”. O poeta mostra a decadente abundância da burguesia pernambucana:

Algo da estagnação
das árvores obesas
pingando os mil açúcares
das salas de jantar pernambucanas,
por onde se veio arrastando

(É nelas,
mas de costas para o rio,
que “as grandes famílias espirituais” da cidade
chocam os ovos gordos
de sua prosa). (MELO NETO, 1997b, p. 75).

No poema, a área banhada pelo Capibaribe transmite o ambiente e a gente pernambucana. A paisagem natural é descrita de forma a evocar a violenta realidade da miserável condição de vida da região. O Capibaribe é um rio “espesso / por sua paisagem espessa, / onde a fome / estende seus batalhões de secretas / e íntimas formigas” (MELO NETO, 1997b, p. 85). Em *O rio* (1954), ocorre o mesmo, pois, à medida que o rio faz o seu percurso, o homem do Estado de Pernambuco e as suas condições de vida são representados em cada espaço geográfico cortado pelas águas. Por exemplo, quando Cabral figura o Alto Sertão, ele também caracteriza os seus habitantes, e as peculiaridades dessa terra confundem-se com as do homem, pois ambos possuem a resistência da pedra:

ouvi de uma terra desertada,
vaziada, não vazia,
mais que seca, calcinada.
De onde tudo fugia,
onde só pedra é que ficava,
pedras e poucos homens
com raízes de pedra, ou de cabra. (MELO NETO, 1997b, p. 90).

A dureza íntima da pedra é substância nuclear tanto do homem sertanejo quanto de todo o Sertão masculino – “terra onde as coisas vivem / a natureza da pedra” (MELO NETO, 1997b, p. 91). O sertanejo cabralino é exemplo daquilo que Modesto Carone (1979, p. 56) chama de o “ser petrificado”. Já Benedito Nunes (1971, p. 169-70) refere-se a um medusamento por meio do qual “o mundo e o homem, a sociedade e o indivíduo, em posição de partes adversas, confrontam-se hostilmente e tratam-se com dureza”. No imaginário poético cabralino, o Sertão é lugar de coisas poucas, o que há nele, além de sua pedra, são as secas. Essa região repulsa o visitante, só permanecendo nela o sertanejo “de pouca tinta no sangue”.

Diante disso, notamos que a pedra, nas paisagens pernambucanas de Cabral, é, muitas vezes, símbolo de masculinidade, pois representa a permanência do sertanejo nas “serras magras e ossudas”, apesar das adversidades impostas pelo Sertão, como a carência advinda da fome e da sede permanentes nos solos ressequidos. Essa é a resistência fria, de dureza obstinada e agressiva, do sertanejo.

A resistência ou permanência (“de pedra”) é o “não” agressivo do homem do Sertão em resposta à condição de brutal precariedade enfrentada por ele. Modesto Carone (1979, p. 56) mostra que, no deserto nordestino, a dor também é pedra e cita o poema “Encontro com um poeta”, de *Paisagens com figuras* (1956), no qual “a terra batida / do fim da vida do poeta, / [...] acabou virando pedra” (MELO NETO, 1997b, p. 130), por tanto sofrimento. Pedra, terra e dor são léxicos ativamente relacionados à aspereza e à hostilidade do mundo-sertão cabralino.

Carone (1979, p. 56) relata que a ânsia de reduzir tudo a uma imagem pétreia é tão intensa na poesia de Cabral que até o amor é mineralizado. Nesse momento, ele se refere ao poema “História natural”, da obra *Quaderna* (1960), que mostra o encontro do casal através de um jogo de imagens eróticas que envolvem o animal, o vegetal e o mineral. Com o encontro realizado, o casal assume o “cerimonial” do “semovente” ou “de planta, que se move / mas no mesmo local” (MELO NETO, 1997b, p. 215), e, por fim, toma a “permanência aguda / que é própria do cristal” (MELO NETO, 1997b, p. 215). Na segunda parte do poema, o casal que assume a postura do mineral volver-se-á ao “reino habitual”. Se durante o ato amoroso, os corpos dos amantes se entrelaçam de forma a parecer uma “pedra ou metal / em que antes se soldara / o duplo vegetal” (MELO NETO, 1997b, p. 216), ou ainda “um cipoal / (no de parecer uma / sendo mesmo plural)” (MELO NETO, 1997b, p. 216), na finalização do ato, ocorre o “desabraçar-se” dos corpos, que “desliados, afinal, // não mais se encontrarão / no palheiro ou areal / multi-multiplicado / de qualquer capital” (MELO NETO, 1997b, p. 217). De acordo com o poeta, com a finalização do “amor acidental”, os amantes são comparados a dois animais que já saciados se separam.

Referente à aprendizagem com a pedra, Carone (1979, p. 58) também menciona uma certa mimetização, na poesia de Cabral, que “até certo ponto pode ser considerada uma forma de identificação com o agressor”. A exemplo disso, o crítico cita *O rio*, especificamente a parte

em que Cabral (1997b, p. 95) expõe que, nas Terras de Limoeiro, há “homens mais homens / que em sua luta contra a pedra / sabem como se armar / com as qualidades da pedra”. Para enfrentar a hostilidade do Sertão, o sertanejo mimetiza-se em pedra, ou seja, “se organiza em função de virtudes pétreas e pontudas” (CARONE, 1979, p. 58). Ainda em *O rio*, observamos mais um instante em que o sertanejo, “árvore pedrenta”, usa a pedra para se defender: “Se aqui tudo secou / até seu osso de pedra, / se a terra é dura, o homem / tem pedra para defender-se” (MELO NETO, 1997b, p. 98).

Gaston Bachelard (1991, p. 180) argumenta que “pode-se encontrar em certos poetas uma vontade de petrificar. [...] Por vezes, o poeta vive potências meduzantes, sabe imobilizar no chão o seu adversário”. Já Benedito Nunes (1971, p. 46) esclarece que, na poesia de Cabral, “essa vontade de petrificar valerá como vontade negativa, que meduzará a vida interior, paralisando os sentimentos e as inquietações que deles vêm”, ou seja, o “meduzamento da subjetividade” (NUNES, 1971, p. 169). O processo de meduzamento em Cabral baseia-se na despersonalização do *eu*, visto que o poeta se desvia, em parte, da experiência interior e mostra o confronto entre o mundo e o homem, em que um e outro se hostilizam com dureza pétrea. A vontade de petrificar, na poesia cabralina, é negativa, pois o indivíduo agride a sociedade (que também o hostiliza) através do “não” permanente e muitas vezes silencioso, que significa a permanência e/ou resistência do indivíduo diante das adversidades do ambiente.

Em Cabral, a invocação à pedra expressa uma visão masculina em relação às asperezas do mundo-sertão, posto que a pedra carrega em seu significado a representatividade da dureza. Conforme Gaston Bachelard, (1999, p. 52) “quase sempre a palavra *duro* é o ensejo de uma força humana, o signo de uma ira ou de um orgulho, às vezes de um desprezo. É uma palavra que não pode permanecer tranquilamente nas coisas”. Na poética cabralina, a palavra pedra (que muitas vezes representa metáforas da dureza) expressa uma inquietude ao designar resistência diante da vida severina do Sertão, a qual representa o “não” carregado de ira e desprezo às hostilidades do ambiente.

João Cabral, no poema “O sertanejo falando”, de *A educação pela pedra* (1966), mostra que não só o homem se petrifica, mas também a sua linguagem. Esse poema é dividido em duas partes. Na primeira, há duas estrofes nas quais ocorre uma oposição entre a natureza do sertanejo e a sua fala, pois que “a fala a nível do sertanejo engana: / as palavras dele vêm, como rebuçadas / (palavras confeito, pílula), na glâcê / de uma entonação lisa, de adocicada” (MELO NETO, 1997a, p. 4).

Em contraste com a entonação doce da fala sertaneja, há o próprio falante, “árvore pedrenta [...] / incapaz de não se expressar em pedra” (MELO NETO, 1997a, p. 4), que sob essa linguagem “dura e endurece / o caroço de pedra, a amêndoa pétrea” (MELO NETO, 1997a, p. 4). Na segunda parte, o poeta descreve o processo fônico do sertanejo, as causas do seu idioma de poucas palavras e lento. O filho do Sertão usa muito a linguagem do corpo (os gestos) em vez de palavras, visto que estas são de pedra, causando-lhe dor:

Daí porque o sertanejo fala pouco:
as palavras de pedra ulceram a boca
e no idioma pedra se fala doloroso;
o natural desse idioma fala à força.
Daí também porque ele fala devagar:
tem de pegar as palavras com cuidado,
confeitá-las na língua, rebuçá-las;
pois toma tempo todo esse trabalho. (MELO NETO, 1997a, p. 4).

Se na fala sertaneja a entonação é adocicada como a glacê, as palavras que a compõem são de pedra, metaforizando o endurecimento e a rigidez da vida no Sertão. A matéria nuclear da fala e da vida *sertanejante* é a pedra. A própria construção poética de Cabral é atravessada por esse elemento, posto que a sua matéria verbal é, muitas vezes, constituída pela “palavra-pedra”. Conforme Marta Peixoto (1983, p. 191), na poesia de João Cabral, “a pedra atrai por ensinar a densidade, a resistência, a substancialidade”. O elemento mineral que reflete o “duro” é matéria que permite ao poeta a possibilidade da escrita a “contrapelo”.

A pedra é arma agressiva através da qual Cabral expõe o seu humor ferino que ironiza e satiriza a penúria do homem diante do ambiente geográfico e social. A pedra é também, por meio da sua resistência, o domínio da linguagem pelo poeta, embora algumas vezes represente exatamente o contrário, aquilo que “na linguagem escapa ao controle e foge à comunicação” (PEIXOTO, 1983, p. 192), “o que resiste ser maleado e só fala com o silêncio” (PEIXOTO, 1983, p. 191). A pedra, para João Cabral, expressa a tensão entre o desejo de controlar e a irredutibilidade da linguagem.

No Sertão, segundo Cabral, no poema “A educação pela pedra”, o sertanejo apreende da pedra “sua voz inenfática, impessoal”, “sua resistência fria”, “sua carnadura concreta” e “seu adensar-se compacta”, que são lições “de fora para dentro”, de dicção, de moral, de poética, de economia. Já nas lições “de dentro para fora”, a pedra nada ensina, pois, no Sertão, “não se aprende a pedra: lá a pedra, / uma pedra de nascença, estranha a alma” (MELO NETO, 1997a, p. 7). Nesse ponto, podemos perceber que o sertanejo possui intimamente em seu corpo a mesma força nuclear da pedra.

Para João Cabral, a didática da pedra é também uma didática da masculinidade, em que a rudeza, o seco e a agressividade são atributos opostos ao do sexo feminino, que se expressa por meio de imagens que denotam aconchego, liquidez e sensualidade. Enquanto a identidade do masculino se caracteriza pela força, pela dureza, o feminino representa o acolhimento, a maciez, a lubricidade. Os atributos apresentados pelos dois gêneros, na poética cabralina, certamente derivam do processo de hierarquização das identidades e das diferenças constituídos simbolicamente nas sociedades patriarcais.

Conforme Pierre Bourdieu (2010), a oposição e a hierarquização entre o masculino e o feminino estão inseridas na sociedade contemporânea de dominação masculina. De acordo com o sociólogo francês, a ordem social é marcada por divisões, dentre as quais se destaca a sexual, que se estrutura em dois *habitus* diferentes os quais “levam a classificar todas as coisas do mundo e todas as práticas segundo distinções redutíveis à oposição entre o masculino e o feminino” (BOURDIEU, 2010, p. 41) Neste sentido, muitas oposições binárias, embora não possuam uma ligação direta com as identidades de gênero, ainda assim fazem referência à oposição entre o masculino e o feminino. Para exemplificar, Bourdieu (2010) mostra que os homens se situam no exterior, na esfera pública e associam-se ao seco, ao alto, ao vertical, ao descontínuo, enquanto as mulheres se mantêm na esfera privada, ao lado “do úmido, do baixo, do curvo e do contínuo” (BOURDIEU, 2010, p. 41). O sociólogo esclarece que as expectativas coletivas

estão inscritas na fisionomia do ambiente familiar, sob a forma de oposição entre o universo público, masculino, e os mundos privados, femininos, entre a praça pública (ou a rua, lugar de todos os perigos) e a casa [...], entre os lugares

destinados sobretudo aos homens, como os bares e os clubes do universo anglo-saxão, que, com seus couros, seus móveis pesados, angulosos e de cor escura, remetem a uma imagem de dureza e de rudeza viril, e os espaços ditos “femininos”, cujas cores suaves, bibelôs e rendas ou fitas falam de fragilidade e de frivolidade. (BOURDIEU, 2010, p. 72).

Na poética de João Cabral, referente ao gênero masculino e feminino, notamos as oposições binárias quando o Sertão é ora tratado por meio de uma masculinidade aguda, vertical, cortante, seca, dura, ora retratado por sua “femeza” curva, horizontal, úmida e macia.

Segundo Modesto Carone (1979, p. 54), as “verbalizações do endurecimento, em João Cabral, embora presididas pela ‘pedra’, não se limitam a ela”. Compartilhando a conotação da aspereza e da mineralidade, surgem outros signos, como hulha, minério, cristal, caroço, casco, ossos, concreto, cimento, laje, tijolo etc., que podem estar associados à dureza da pedra. Até mesmo a “cabra” encarna a dureza e resistência da pedra.

Na poética cabralina, a resistência do sertanejo é medida não só pela metáfora “homens com raízes de pedra”, mas também pelo comparante homem/cabra que se desdobra em um outro comparante – cabra/pedra –, pois esse animal reflete a vida áspera do sertanejo: “Se a serra é terra, a cabra é pedra. / Se a serra é pedra, é pedernal. / Sua boca é sempre mais dura / que a serra, não importa qual” (MELO NETO, 1997b, p. 242). Tanto homem quanto cabra são capazes de pedra. No “Poema(s) da cabra”, em *Quaderna*, Cabral expõe a vida do homem do Sertão, à medida que descreve as interfaces do negro da cabra: “O negro da cabra é o negro / do preto, do pobre, do pouco. / Negro da poeira, que é cinzento. / Negro da ferrugem, que é fosco” (MELO NETO, 1997b, p. 239).

O negro da cabra afasta-se de tudo que não é Sertão (“do negro rico do jacarandá”, do “noturno”, do “macabro”, do “funeral”, do “luto”, do “mistério”, da “morte”). O negro da cabra é o negro do Sertão (do “gasto”, do “feio”, da “segunda classe”, do “inferior”); portanto, é um negro de luz cortante, solar, ressequido, queimado e carente como o Sertão: negro-carvão. Bachelard (1991, p. 171), em *A terra e os devaneios da vontade*, comenta que há cores duras e violentas. O comentário traduz certamente o negro da cabra, que é, sem dúvida, petrificante, visto que “é o duro que há no fundo / da cabra. De seu natural” (MELO NETO, 1997b, p. 240); “é o negro / da natureza dela cabra” (MELO NETO, 1997b, p. 240). O negro da cabra representa o *inconformado inconformista*, a resistência violenta da cabra, do homem e da pedra, a violência das forças geográficas e sociais.

O poeta, ao enumerar diversas conotações da cor negra, algumas semelhantes e outras diferentes e inusitadas ao senso comum, chega a ponto de permitir a essa palavra uma independência do atributo visual da cor. O negro da cabra é do que não chega a ter cor, é do que não pode ter cor, é o negro do “duro que há no fundo / da natureza” desse animal. Mesmo a cabra sendo clara, como a do Moxotó, a sua natureza caprina é negra, de dureza intestinal e fria, assim como “no fundo da terra há pedra, / no fundo da pedra, metal” (MELO NETO, 1997b, p. 240-241).

A cabra também assume um comparante vegetal. Ela é “esse animal / sem folhas, só raiz e talo”, “de alma-caroço” (MELO NETO, 1997b, p. 241). Nesse momento há uma mimetização do ambiente. A cabra reflete a aridez e o endurecimento do meio, “da natureza sem orvalho”. O animal aproxima-se, ainda, do Sertão pelo seu comportamento. Ela não possui ritmos domésticos, pois “guarda todo o arisco, / rebelde, do animal selvagem, / viva demais que é para ser / animal

dos de luxo ou pajem” (MELO NETO, 1997b, p. 241). A cabra não tem um temperamento contemplativo, e sim, teimoso, de obstinação.

As metáforas do endurecimento estão expressas tanto no revestimento externo (côdea, crosta, couraça, escama) como interno (pedra, raiz, talo, caroço, osso, esqueleto) do animal (PEIXOTO, 1983, p. 154). A partir desses vocábulos, percebemos que a cabra é composta pelos reinos animal, vegetal e mineral, o que ocorre também com as frutas na poesia cabralina.

O poeta pernambucano não se cansa de mostrar a vida *sertanejante* de cabra, que “é, literalmente, cavar / a vida sob a superfície” (MELO NETO, 1997b, p. 243). João Cabral (1997b, p. 241-242) descreve o porquê do animal ser apropriado à vida ressequida do Sertão:

A cabra é o melhor instrumento
de verrumar a terra magra.
Por dentro da serra e da seca
nada chega onde chega a cabra.
[...]
A cabra tem o dente frio,
a insolência do que mastiga.
Por isso o homem vive da cabra
mas sempre a vê como inimiga.

Cabral mostra que o animal não escolhe a vida *pedrenta* do Sertão “pelo vício de pedra”, é que ela é expulsa dos campos verdes, sendo condenada à caatinga. Mesmo que a cabra queira furar as cercas, as cangas a impedem, pois “leva os muros do próprio cárcere” (MELO NETO, 1997b, p. 242), portanto, “não é que ela busque o difícil: / é que a sabem *capaz de pedra*” (MELO NETO, 1997b, p. 242).

O poeta ressalta a influência da cabra sobre o meio e o homem e exemplifica o que o nordestino aprendeu da convivência com esse animal. O homem do Nordeste identifica-se de tal forma com a cabra que se fez “de sua mesma casta”:

Um núcleo de cabra é visível
em certos atributos roucos
que têm as coisas obrigadas
a fazer de seu corpo couro.

A fazer de seu couro sola,
a armar-se em couraças, escamas:
como se dá com certas coisas
e muitas condições humanas. (MELO NETO, 1997b, p. 243).

O sertanejo não só tem da cabra coisas do seu exterior, mas do seu interior, pois, assim como ele herdou da pedra atributos funcionais, herdou-os também da cabra. Desta “lhe vem o escarpado / e o estofado nervudo que o enche (MELO NETO, 1997b, p. 244)”:

A cabra deu ao nordestino
esse esqueleto mais de dentro:
o aço do osso, que resiste
quando o osso perde seu cimento. (MELO NETO, 1997b, p.244).

No poema, a cabra é personificada através do comportamento humano que a ela é atribuído. O olhar do poeta busca no animal o que está além do visual: “A cabra é trancada por dentro”; “Viver para a cabra não é / re-ruminar-se introspectiva” (MELO NETO, 1997b, p. 243).

A multissignificação acionada por João Cabral no símile cabra (pedra, mineral, animal, vegetal, além-físico) acompanha a plurissignificação do elemento cana-de-açúcar em vários dos seus poemas. É importante observar que, de todos esses comparantes ativados nos elementos que compõem as paisagens sertaneja e nordestina, a pedra possui uma certa onipresença, pois é substância constituinte na composição da maioria desses elementos.

Diante disso, na poética cabralina, não só o homem do Sertão recebe as influências do medusamento, como também todo o ambiente sertanejo, que é banhado pela mineralidade do sol e do céu, “que preside [tudo] em pedra” (MELO NETO, 1997b, p. 224).

O sol do Nordeste, na poesia de Cabral, está ligado ao excesso de secura e de ferocidade que, por meio de uma lucidez cortante, devasta o vegetal, muitas vezes, metalizando-o: é a “febre desse sol / que faz de arame as ervas” (MELO NETO, 1997b, p. 189). Essa violência “que devassa tudo ali; / mesmo os grotões onde parir” (MELO NETO, 1997b, p. 224) se efetua mediante uma luz-lâmina “que reduz tudo ao espinhaço” (MELO NETO, 1997b, p. 303). Sendo assim, a masculinidade do Sertão também se desdobra através de uma agressividade do sol que faz da paisagem sertaneja o lugar da carência, “em que só cabe cultivar / o que é sinônimo da míngua” (MELO NETO, 1997b, p. 303).

A ação do sol no Sertão, no universo poético cabralino, é evidenciada por meio de palavras que denotam corrosão (“ácidos do sol”, “do mais quente vinagre”, “despertador acre”), perfuração (“tiro de inimigo”, “agudeza feroz”, “agulhas”) ou inibição do agente vegetal (“cresta o simplesmente folhagem, / folha prolixa, folharada, / onde possa esconder-se na fraude”) (MELO NETO, 1997b, p. 303).

O sol nordestino ainda executa ações que remetem às metáforas da dureza. É o sol-pedra que irrita o olho: “estridente, / a contrapelo, imperioso, / e bate nas pálpebras como / se bate numa porta a socos” (MELO NETO, 1997b, p. 303). Essa imagem intensifica a força dos raios solares, alumínio que condiciona os climas de “onde estão os solos inertes / de tantas condições caatinga” (MELO NETO, 1997b, p. 303).

A intensificação dos raios solares ganha uma força ainda maior quando o poeta diz, em *A educação pela pedra*, que “o sol em Pernambuco leva dois sóis, / sol de dois canos, de tiro repetido” (MELO NETO, 1997a, p. 28). No primeiro tiro, o sol é fuzil de fogo que incendeia a terra. Esse processo de combustão é registrado por meio de uma gradação crescente: “o sol ao aterrissar em Pernambuco, / [...] se refaz, e pode decolar mais aceso; / assim, mais do que acender incendeia” (MELO NETO, 1997a, p. 28). Para demonstrar a devastação solar em Pernambuco, o poeta coloca ao lado do sol expressões que denotam desertificação: “incendeia, / para rasar mais desertos no caminho; / ou rasá-los mais, até um vazio de mar” (MELO NETO, 1997a, p. 29). No segundo tiro, o sol é fuzil de luz, que representa clareza e lucidez diante da realidade da vida: “dá-se que hoje dói na vida tanta luz: / ela revela real o real, impõe filtros: / as lentes negras, lentes de diminuir, / as lentes de distanciar, ou do exílio” (MELO NETO, 1997a, p. 29). No poema “Agulhas”, de *A educação pela pedra*, observamos expressões que denotam categorias do duro que desembocam em mineralismo e metalismo:

Nas praias do Nordeste, tudo padece
com a ponta de finíssimas agulhas:
primeiro, com a das agulhas da luz
(ácidas para os olhos e a carne nua)
fundidas nesse metal azulado e duro
do céu dali, fundido em duralumínio,
e amoladas na pedra de um mar duro,
de brilho peixe também duro, de zinco. (MELO NETO, 1997a, p. 20).

Dispostos em um espaço geográfico mineral, os elementos *agulhas, metal, duralumínio, pedra, mar e peixe duros, zinco* confirmam o que diz Secchin (1999) acerca da dicotomia fraco versus forte presente na poética cabralina. Ele afirma que “a agressão é, previsivelmente, atributo do termo ‘forte’. [o poema] ‘Agulhas’ tem como ‘fraco’ o *macio* e como ‘forte’ a categoria do *duro*” (SECCHIN, 1999, p. 236). Assim se configura o masculino e o feminino na cartografia cabralina: o *duro* figura o másculo, enquanto o *macio* traduz o aconchego feminil.

No poema “De volta ao cabo de Santo Agostinho”, de *A escola das facas*, João Cabral já se refere ao sol de Pernambuco como menos desabrido em relação ao de tempos atrás. O sol agora é “uma luz que não desperta”, pois “está menos insofrido / a quem de lá, e menos crítico, / como se a luz, antes mais crua, / já não desse a ver, nua e crua” (MELO NETO, 1997a, p. 139).

Mas esse sol ainda são as “facas mais vivas” de Pernambuco, é a luz-lâmina, que irradia claridade, frieza de metal e lucidez à linguagem-faca cabralina. Inclusive, a faca é também símbolo do agressivo e, portanto, do masculino no Nordeste. Em “As facas pernambucanas”, no livro *A escola das facas* (1980), o poeta expõe que, quando se “fala do Nordeste, / fala da peixeira, chave / de sua sede e de sua febre. // Mas não só praia é o Nordeste, // ou o Litoral da peixeira” (MELO NETO, 1997a, p. 117-118). E acrescenta que esta não é faca do Sertão nem do Agreste, pois que esta é faca de praia, a que docemente corta em postas “a carne peixe, / doce e sensual de cortar” (MELO NETO, 1997a, p. 118). No Sertão e no Agreste, a faca é punhal, “é menos que de cortar, / é uma faca que perfura” (MELO NETO, 1997a, p. 118). Conforme o poeta, o Sertão e o Agreste não falam a língua de cais, pois nessas duas regiões a língua é “a sola em couro”, capaz de cegar qualquer peixeira.

Logo, a textura suave e lisa da carne do peixe figura o macio, portanto, o feminino; enquanto a aspereza do couro e da carne-de-sol representa o duro, portanto, o masculino. Sendo assim, o punhal participa do conjunto de elementos que se associam ao másculo, ao passo que a peixeira acompanha a feminilidade das coisas de tecido apazível ao tato.

Todo o poema “As facas pernambucanas” é mapeado pelas diferenças entre a peixeira e o punhal. Esse fato é comum na poética de Cabral: dizer um objeto ao expô-lo em contraponto a outro. O poeta diz o punhal ao mostrar o que esse objeto não tem da peixeira. E se o punhal traduz o Sertão e o Agreste, estes territórios são ditos a partir do que eles não têm em relação às praias nordestinas:

Mas não só praia é o Nordeste,
ou o litoral da peixeira:
também é o Sertão, o Agreste
sem rios, sem peixes, pesca.
[...]
Esse punhal do Pajeú,

faca-de-ponta só ponta,
nada possui da peixeira:
ela é esguia e lacônica.

Se a peixeira corta e conta,
o punhal do Pajeú, reto,
quase mais bala que faca,
fala em objeto direto. (MELO NETO, 1997a, p. 118).

A expressão “falar em objeto direto” remete ao fazer poético cabralino, pois o poeta usa uma linguagem direta, cortante, formadora de uma sintaxe aguda. A própria palavra, matéria do poema, fere, agride ao propor o desmascaramento das “pretensões ilusionistas do discurso literário” (SECCHIN, 1999, p. 124). É o que denominaríamos uma construção poética pelo avesso, ou, conforme denota Modesto Carone (1979, p.117), “uma espécie de *aquém* do discurso”. O poema-faca cabralino apresenta um discurso marcado pela “fome pelas coisas / que nas facas se sente” (MELO NETO, 1997b, p. 185), posto que “Em cada coisa o lado / que corta se revela” (MELO NETO, 1997b, p. 194). Nesse cortar próprio à lâmina cabralina, o que se revela é um real edificado por uma violência (sustentada pela poesia de Cabral) que, segundo Marta Peixoto (1983, p. 134), constrói em vez de destruir. A autora acrescenta que “a ‘violência limpa’ que se dirige ao leitor, em vez de feri-lo aguça a sua maneira de ver e de sentir” (PEIXOTO, 1983, p. 134). Assim como Cabral propõe uma didática da pedra, da resistência, também sugere a lição da faca, uma lição de voracidade, que torna o olho uma arma agressiva, lâmina feroz que incita a ver o mundo de forma mais aguda.

Outro sema que assume o papel da faca é o vento. No poema “A escola das facas”, o vento é mostrado em duas faces: a masculina, quando sobrevoa o Nordeste, onde “baixa em coqueirais, canaviais; / cursando as folhas laminadas, / se afia em peixeiras, punhais” (MELO NETO, 1997a, p. 109), e a feminina, quando sobrevoa a mata, onde assume mãos fêmeas e redondas.

Se a imagem do feminino, em “As facas pernambucanas”, se dá pela conotação do macio, em “A escola das facas”, apresenta-se pelo redondo, pelo curvilíneo, assim como as imagens que expressam a feminilidade de Sevilha. Nesse poema, o vento não só assume comparantes minerais (facas), mas também animais (mãos fêmeas e redondas) e vegetais, que é quem lhe expõe a didática das facas, posto que “o coqueiro e a cana lhe ensinam, / sem pedra-mó, mas faca a faca, / como voar o Agreste e o Sertão: / mão cortante e desembainhada” (MELO NETO, 1997a, p. 109).

Na poesia de Cabral, percebemos uma oscilação no que diz respeito ao gênero do vento, pois este apresenta uma mimetização mediante o ambiente ao qual sobrevoa. Se o alísio passeia por sobre os elementos do másculo Sertão, logo assume as qualidades da lâmina em cio, pois suas mãos “ganham a fome e o dente da faca” (MELO NETO, 1997a, p. 109); no entanto, se sobrevoa zonas de clima ameno, que não são condicionados pela causticidade do sol sertanejo, o alísio adota qualidades que expressam o feminino, como o brando, o redondo. Essa subversão no gênero do vento acontece também no poema “Agulhas”, onde o poeta pernambucano diz que tudo, nas praias nordestinas, padecem “com a ponta das agulhas do ar, / vaporizadas no alíseo do mar cítrico / desinfetante, fumigando agulhas tais / que lavam a areia do lixo e do vivo” (MELO NETO, 1997a, p. 20).

O vento nesse momento assume a fome insaciável e o ímpeto devorador das facas, portanto, o alísio que vem do mar e sobrevoa as praias do Nordeste traz marcas da masculinidade aguda e

ácida da chuva-lâmina. Porém, na segunda estrofe do poema, João Cabral (1997a, p. 20) afirma que

[...] nas praias do Nordeste,
nem tudo vem com agulhas e em lâmina:
assim, o vento alíseo que ali visita
não leva debaixo da capa uma arma branca.
O vento, que por outras leva punhais
feitos do metal do gelo, agulhíssimos,
no Nordeste sopra brisa: de algodão,
despontado; vento abaulado e macio;
e sequer em agosto, ao enflorestar-se
vento-Mata de Mirueira a brisa-arbusto,
o vento mete metais dentro do soco:
então bate forte, mas sempre rombudo.

O vento, isento dos pingos-agulha da chuva, torna-se brisa no Nordeste e ganha caracteres femininos: é despontado, curvo e macio como o algodão. Mais um elemento que foge à categoria do feminino é a fumaça, no Sertão, que se diferencia da fumaça na Mata. Enquanto nesse território, “da mangueira matriarca, corpopulenta, / [...] a fumaça finge o jeito”, naquele é onde “a fumaça encorpa pouco; / onde nem pode encopar-se de tão rala, / tanto quanto o ar ralo por que arvora / o fio da árvore que pode, desfiapada” (MELO NETO, 1997a, p. 6).

Aquí percebemos que o masculino ostenta o caráter do escasso, da *magrém* sertaneja, ao contrário do feminil (a fumaça na Mata) que agrega características que referem ao denso, ao cheio, ao encorpado (*corpulentento*). Neste sentido, no que se refere à fumaça sertaneja, “ela pode empinar-se essencial, unicaule; / unicaule, mas bem diversa do coqueiro, / incapaz de ir linheiro ao empinar-se; / unicaule mais bem de palmeira a prumo, / de uma palmeira coluna, sem folhagem” (MELO NETO, 1997a, p. 6-7).

As expressões “unicaule”, “linheiro”, “palmeira a prumo” e “palmeira coluna” assomam à ideia de másculo Sertão mais um caráter: a verticalidade, que em alguns poemas já se apresenta através do mandacaru, como em “Duas bananas e a bananeira”, de *A educação pela pedra*: “Entre a caatinga tolhida e raquílica, / entre uma vegetação ruim, de orfanato: / no mais alto, a mandacaru se edifica / a torre gigante e de braço levantado” (MELO NETO, 1997a, p. 19).

Para reforçar o contraste do mandacaru com as “chãs atrofiadas”, o poeta diz que “quem o depara [na caatinga] / pensa que ele nasceu ali por acaso” (MELO NETO, 1997a, p. 19), no entanto, mais adiante, mostra que “ele dá nativo ali, e daí fazer-se / assim alto e com o braço para o alto” (MELO NETO, 1997a, p. 19). Sendo assim, fica claro que o Sertão é o lugar do vertical. Para driblar a horizontalidade da vegetação rasteira da caatinga, João Cabral (1997a, p. 19) enfatiza “a banana que ele, mandacaru, / dá em nome da caatinga anã e irmã”. No poema “Pernambuco em mapa”, em *Museu de tudo* (1975), o autor afirma que esse Estado “só vai na horizontal / nos mapas em que o mutilaram; / em tudo é vertical: / dos sobrados e bueiros da Mata” (MELO NETO, 1997a, p. 55).

E mais uma vez Cabral busca a imagem do mandacaru, “que dá a vitalícia banana” (MELO NETO, 1997a, p. 55), para intensificar a verticalidade de Pernambuco, a qual se opõe à sua enganosa horizontalidade nos mapas, que “não diz de sua história / e muito menos de sua casta” (MELO NETO, 1997b, p. 55). Conforme o poeta, Pernambuco é um Estado retilíneo, não curvo.

O Agreste também possui, segundo Cabral, uma vegetação que agride, partilhando, então,

com as condições adversas à vida no Sertão do Nordeste. Em “Alto do Trapuá”, de *Paisagens com figuras* (1956), o poeta mostra que, onde começa o Agreste, a flora tem como função a vigília constante, para a defesa desse território:

se vê o algodão que exorbita
sua cabeleira encardida,
a mamona, de mais altura,
que amadurece, feia a hirsuta,
o abacaxi, entre sabres metálicos,
o agave, às vezes fático,
a palmatória bem estruturada,
e a mandioca sempre em parada
na paisagem que o mato prolixo
completa sem qualquer ritmo,
e tudo entre cercas de avelós
que mordem com leite feroz
e ali estão, cão ou alcaide,
para defesa da propriedade. (MELO NETO, 1997b, p. 134-135).

Os sabres metálicos dos abacaxis, as cercas de avelós, o leite feroz, a flora comparada ao cão ou ao alcaide são expressões que ostentam uma mistura do vegetal, do mineral e do animal e que também denotam armas de defesa e, ao mesmo tempo, comungam com a masculinidade do Nordeste, muitas vezes, fático.

Ainda no poema, na quarta estrofe, Cabral estabelece um contraponto entre a variação da flora “segundo o lado que se espia” (MELO NETO, 1997b, 135) do Alto do Trapuá e uma espécie que é sempre a mesma, não importa de onde se olhe. Essa espécie estranha

tem algo de aparência humana,
mas seu torpor de vegetal
é mais da história natural.
Estranhamente, no rebento
cresce o ventre sem alimento,
um ventre entretanto baldio
que envolve só o vazio
e que guardará somente ausência
ainda durante a adolescência,
quando ainda esse enorme abdome
terá a proporção de sua fome. (MELO NETO, 1997b, p. 135-136).

O Sertão aqui é representado pela flora-gente, “a planta mais franzina / no ambiente de rapina” (MELO NETO, 1997b, p. 136), que traz unido ao seu ventre o vazio de sua fome. O Sertão assume outra vez o símile da desertificação, que pode ser observado através das palavras designadas ao seu habitante: “sem alimento”, “baldio”, “vazio”, “ausência”, “fome”. O homem das terras do Alto do Trapuá possui corpo raquítico, por causa “do pouco que vinga”, é uma “espécie indigente”, cujo “ventre devoluto, / depois, no indivíduo adulto, / no adulto, mudará de aspecto: / de côncavo se fará convexo / e o que parecia fruta / se fará palha absoluta” (MELO NETO, 1997b, p. 136). No último verso dessa estrofe, o poeta mostra que o homem-planta é espécie de

“difícil na região seu cultivo”; embora em alguns versos anteriores afirme que “não é uma espécie extinta / e multiplica-se até regularmente” (MELO NETO, 1997b, p. 136).

Esse multiplicar-se tão constante e intenso é também referido por Cabral no poema “O hospital e a Caatinga”, de *A educação pela pedra*, quando o poeta afirma que “trata a Caatinga de hospital / pela ponta oposta do símile ambíguo; / por não deserta e sim, superpovoada” (MELO NETO, 1997a, p. 23). No poema, o autor estabelece um paradoxo, pois Caatinga e hospital se ligam tanto pelo caráter desértico de ambos quanto pelo povoamento excessivo, é o que Cabral denomina as duas pontas do “símile ambíguo”. Sendo assim, a Caatinga assemelha-se ao hospital por sua característica de “esterilizada, sendo deserto; / [...] por essa ponta do símile que liga / deserto e hospital: seu nu asséptico” (MELO NETO, 1997a, p. 23), e também pela segunda ponta do símile, porque “superpovoa esse hospital / para bicho, planta e tudo que subviva” (MELO NETO, 1997a, p. 24).

Em “Bifurcados de ‘Habitar o tempo’ ”, de *A educação pela pedra*, Cabral versa sobre os desertos, e dentre estes está o da Caatinga, que é marcado em grande parte do poema pelo vazio. Aqui temos mais uma vez um paradoxo, posto que essa região, conforme o poeta, embora seja um deserto, atrai. João Cabral diz que, diferente dos outros desertos, o da Caatinga não libera o homem “para que ele imagine ouvir-se mundos / ouvindo-se a máquina bicho do corpo” (MELO NETO, 1997a, p. 25). Na cartografia poética cabralina, a Caatinga apresenta-se como um lugar que viciosamente prende o homem “entre coisas do vazio, / de vidro igual ao do que não existe” (MELO NETO, 1997a, p. 25). Nesse território nordestino também observamos a resistência da pedra e a agressão das facas quando o poeta, no último verso do poema, afirma que a Caatinga “não se quer deserto, reage a dentes” (MELO NETO, 1997a, p. 26).

A respeito desse poema, Marta Peixoto (1983, p. 184) afirma que os substantivos usados por João Cabral, além de concretos, referem-se a objetos duros, acres ou agressivos. Essa “solidez agressiva” a que Marta Peixoto (1983, p. 184) faz alusão é marca da masculinidade das terras rudes do Nordeste.

Em “A pedra do Reino”, de *A escola das facas*, João Cabral (1997a, p. 99) usa a expressão “caatingas sem mel”, o que remete à ausência de imagens referentes ao doce para caracterizar a região. Vale lembrar que o doce, na poética cabralina, aparece muitas vezes ligado a imagens que designam o feminino, como, por exemplo, em “As facas pernambucanas”, em que a palavra *doce* acompanha a maciez e a sensualidade das carnes dos peixes, do litoral, contrastando com a aspereza da carne-de-sol e do couro, do ressequido Sertão. Neste sentido, fica evidente que, na cartografia poética de Cabral, a Caatinga é mais um elemento que sustenta a masculinidade do “incinerado Nordeste”.

Em “Fazer o seco, fazer o úmido”, de *A educação pela pedra*, João Cabral faz um contraponto entre a gente do Recife e a gente da Caatinga. Enquanto o povo catingueiro se acolhe sob uma música líquida, o povo da “capital entre mangues, / [...] se acolhe sob música tão resseca / que vai ao timbre de punhal, navalha” (MELO NETO, 1997a, p. 9). Apesar do recifense ter uma alma encharcada, a música que o envolve é contrária às condições do seu habitat (a água densa do mangue), visto que tal música possui “o metal sem húmus [...] / ácido e elétrico, pedernal de isqueiro” (MELO NETO, 1997a, p. 9). É necessário notar que a ressequidão do canto é acompanhada por símiles que denotam a agressividade da pedra (“pedernal”) e da faca (“ácido e elétrico”).

No poema, Cabral expõe que é o sol quem condiciona a vida do habitante da Caatinga, pois o próprio tempo, nesse espaço geográfico, não é medido pelas horas, os dias, mas sim, pelas secas:

“A gente de uma Caatinga entre secas / entre datas de seca e seca entre datas” (MELO NETO, 1997a, p. 9). O poeta lança a hipótese de que a música líquida, oriunda das violas, talvez possa umedecer a Caatinga, “senão com a água da água, / com a convivência da água, langorosa” (MELO NETO, 1997a, p. 9).

João Cabral diz que o recifense tem uma “molhada alma pavio”. É comum, na poética cabralina, o Recife ser traduzido por imagens que remetem à água dos rios ou do mar. Em “As águas do Recife”, em *Museu de tudo*, o poeta demonstra que as águas (rios e mar) que circundam essa capital são masculinas e agressivas, pois “são touros de índole distinta: / o mar estoura no arrecife, / o rio é um touro que ruma” (MELO NETO, 1997a, p. 60). A partir desses versos, percebemos que o grau de agressividade do touro-mar é mais forte do que o do touro-rio, pois, enquanto este surge brandamente (“ruma”) nos muros dos cais do Recife, aquele surge bruscamente (“estoura”). Ao passo que o touro-mar leva em seu íntimo a tragicidade do medo da separação com o Recife, o touro-rio mansamente articula formas de manter sua ligação contínua com a cidade:

Quando o touro mar bate forte
nele há o medo de não ficar,
de ter saído, de estar fora,
de quem se recusa a ser mar.

E há no outro touro, o rio,
entre mangues, remansamente,
mil manhas para não partir:
anda e desanda, ainda, sempre. (MELO NETO, 1997a, p. 60).

Há um conflito interino em cada um desses touros, entre o *eu* e o *não-eu*, visto que, mesmo eles querendo vincular-se sempre ao Recife, esses touros também não desistem de sua identidade, ser água, pois “se são distintos na ação, / mesma é a razão de seu atuar: / tentam continuar a ser da água / de alguém do arrecife, antemar” (MELO NETO, 1997a, p. 60). É como se o Recife os atraísse, porém, ao mesmo tempo, eles não quisessem perder a sua liberdade de água. Os touros ainda sustentam uma luta entre eles: uma queda de braço “entre os muros dos cais urbanos” (MELO NETO, 1997a, p. 61):

A que é mar porque, obrigada,
saltou o quebra-mar do porto
vem cada maré, desafiar
a água ainda rio para o jogo.

A água que remonta e a que desce
travam então uma queda de braço:
aplicadamente e em silêncio,
equilibradas por espaços.

Um certo instante estão imóveis,
nem maré alta nem baixa, ao par;
até que uma derruba e vence,
e ao vencer, perder: se exilar. (MELO NETO, 1997a, p. 61).

No fim da luta, que será renovada a cada instante, o touro vencedor torna-se, em certa medida, o perdedor, pois a vitória implica exilar-se do Recife. Ela afirma o *eu* (continuar a ser água, a ser mar) e nega o *não-eu* (entranhar e ficar no Recife). Segundo Secchin (1999, p. 264), “a vitória de um dos contendores, minimizada na medida em que significa sua condenação ao exílio, é menos relevante do que a existência mesma da luta”. O que merece ênfase é o fato de os cursos d’água, na poesia cabralina, em grande incidência, remeterem à ação bélica. Secchin (1999, p. 264) relata que, “em João Cabral, não há espaço para o regato, o sereno córrego, o riacho suave e sem risco: o poeta empresta à matéria líquida a mesma obstinada e tumultuosa luta pela sobrevivência que localiza no homem nordestino”. O duelo entre o rio e o mar, em *O cão sem plumas*, a persistência das correntes fluviais, em *O rio, Morte e vida severina* e nos poemas “Os rios de um dia” e “Rios sem discurso”, de *A educação pela pedra*, traduzem a resistência e a perseverança do nordestino mediante as ásperas e agressivas condições sociogeográficas do Nordeste.

Se no Sertão a pedra é núcleo da rigidez do ambiente e do homem, no Recife, a água é que constitui a natureza dessa cidade “aflorada no mar”, de “arrecifes, marés, mareasias” (MELO NETO, 1997b, p. 46). Em “Pregão turístico do Recife”, de *Paisagens com figuras*, o poeta relata a *maritimidade* dessa capital, as ondulações e o espraiar das suas ruas: “Aqui o mar é montanha / regular redonda e azul, / mais alta que os arrecifes / e os mangues rasos ao sul (MELO NETO, 1997b, p. 119).

O mar, que, em outros momentos da poética de Cabral, assume a masculinidade, como o mar-touro de “As águas do Recife”, aqui já se apresenta configurado pelo feminino, posto que é comparado à montanha, e esta é apresentada pelo poeta como paisagem do feminino, portanto, acompanhada pelo adjetivo “redonda”, que é um traço também de feminilidade, principalmente quando o poeta se refere à curvilínea cidade-mulher, Sevilha.

Em “O engenho moreno”, de *A escola das facas*, ocorre uma mudança de gênero, pois João Cabral mostra que existe determinada região “onde o Recife secreto / é a Recife, muda o sexo” (MELO NETO, 1997a, p. 100). Convém lembrar que a subversão do gênero também é percebida em relação ao alísio, que, ao sobrevoar a Zona da Mata, ganha caracteres femininos, e, ao sobrevoar o Sertão e o Agreste, aprende a masculinidade das facas.

Voltando o olhar para o poema “Pregão turístico do Recife”, é importante observar que, no mar-montanha, a pedra continua ativa. Isto mostra a onipotência da pedra na poética cabralina, pois esse elemento está presente tanto nas imagens masculinas do Nordeste quanto em algumas imagens femininas. Modesto Carone (1979, p. 47-48) cita outros poemas cabralinos que apresentam a relação mar/pedra: em “Aguilhas”, por exemplo, as “agulhas da luz” são “amoladas na pedra de um mar duro” (MELO NETO, 1997a, p. 20); em “Cemitério alagoano”, de *Quaderna*, “o mar, que só preza a pedra / que faz de coral suas árvores, / luta por curar os ossos / da doença de possuir carne” (MELO NETO, 1997b, p. 206); e, em *Uma faca só lâmina*, o poeta afirma que “[...] até os próprios líquidos / podem adquirir ossos” (MELO NETO, 1997b, p. 193).

Na segunda estrofe de “Pregão turístico do Recife”, a pedra dá lugar ao fogo e ao metal que são fundidos às águas marítimas para designar o equilíbrio que há entre o Recife e o mar, pois deste último pode-se extrair “um fio de luz precisa, / matemática ou metal” (MELO NETO, 1997b, p. 119). O Recife ensina uma lição que, inclusive, remete ao próprio poeta cabralino, a lição da frieza das facas (do metal), com seu cortar calculado, da luz exata, da *magrém* dos “velhos sobrados esguios”: “lição madura: / um certo equilíbrio leve, / na escrita, da arquitetura” (MELO NETO, 1997b, p. 119).

Na quinta estrofe, Cabral já parte para a temática social, que mais uma vez aparece associada ao rio. Se os sobrados transmitem equilíbrio, o “rio indigente” representa o desequilíbrio em relação à vida subumana do habitante do Recife que vive da (e na) lama desse rio. Inclusive o poeta mostra a integração do homem ao rio, utilizando-se do artifício de qualificar o rio por meio de características que se referem à degradação humana:

E neste rio indigente,
sangue-lama que circula
entre cimento e esclerose
com sua marcha quase nula,

e na gente que se estagna
nas mucosas deste rio,
morrendo de apodrecer
vidas inteiras a fio, (MELO NETO, 1997b, p. 119-20).

Conforme Marta de Senna (1980, p. 73-74), “a identificação do rio com o homem cuja vida com a dele se confunde vem sendo posta em prática por João Cabral desde *O cão sem plumas*, estendendo-se por *O rio* e por *Morte e vida severina*”. A autora acrescenta que “neste primeiro poema de *Paisagens com figuras* reitera a proposta marcadamente humanista do poeta” (SENNA, 1980, p. 73-74). Daí em diante, na poesia cabralina, essa proposta humanista só se intensificou.

O rio, ao mesmo tempo que significa vida, também representa a morte, ou seja, se determinado grupo social consegue sobreviver por conta da atividade predatória que pratica “nas mucosas deste rio”, essa sobrevivência, na maioria das vezes, é também responsável pelas mortes dessa gente, morte que é designada pelo poeta através do verbo “apodrecer”, que remete ao fim de uma vida inteira no “sangue-lama”. Mas, ainda assim, Cabral, na última estrofe do poema “Pregão turístico do Recife”, indica uma outra lição: a de que “o homem / é sempre a melhor medida. / Mais: que a medida do homem / não é a morte mas a vida” (MELO NETO, 1997b, p. 120). Essa lição retoma a sua conclusão em *Morte e vida severina* (1956):

E não há melhor resposta
que o espetáculo da vida:
vê-la desfiar seu fio,
que também se chama vida,
ver a fábrica que ela mesma,
teimosamente, se fabrica,
vê-la brotar como há pouco
em nova vida explodida;
[...]
mesmo quando é a explosão
de uma vida Severina. (MELO NETO, 1997b, p. 180).

Em “Paisagens com cupins”, de *Quaderna*, apesar da aproximação entre o Recife e o mar se fazer mais intensa, pois fica evidente que essa cidade é mais nativa da água do que da terra, posto que “As vilas entre coqueirais // [...] São menos da terra que da onda” (MELO NETO, 1997b, p. 219), ainda assim, a pedra permanece no espaço recifense, porque tais vilas “têm as cavernas das esponjas, / das pedras-pomes, das madeiras / que o mar abandona na areia” (MELO NETO,

1997b, p. 219).

O poema é dividido em dez seções, cada uma com quatro estrofes. Na primeira seção, Cabral mostra a relação entre dois elementos masculinos em sua poesia – o Recife e o mar. O contato é, de certa forma, um contra contato, visto que não há uma contaminação entre os dois elementos:

O Recife cai sobre o mar
sem dele se contaminar.
O Recife cai em cidade,
cai contra o mar, contra: em laje.

Cai como um prato de metal
sobre outro prato de metal
sabe cair: limpo e exato
e sem contágio: em só contato. (MELO NETO, 1997b, p. 217).

A expressão “em só contato” mostra que não há no toque dos dois pratos de metal (o Recife e o mar) a fusão homossexual existente entre o ferro e o musgo no poema “Forte de Orange, Itamaracá”, em *A escola das facas*:

E um dia os canhões de ferro,
sua tesão vã, dedos duros,
se renderão ante o tempo
e seu discurso, ou decurso:
ele fará, com seu pingo
inestancável e surdo,
que se abracem, se penetrem,
se possuam, ferro e musgo. (MELO NETO, 1997a, p. 103).

Através do contato homossexual, já que os dois objetos são masculinos, o poeta demonstra que o ferro e o musgo sofrem os mesmos efeitos causados pela passagem do tempo, sendo assim, tais elementos, diante do fator temporal, possuem a mesma natureza, daí a penetração de um no outro, que significa o homogeneização de ambos.

É importante ressaltar que, embora a masculinidade do ferro e do musgo seja sugerida pelos gêneros, o que torna, no poema, essa relação homossexual mais sutil, as marcas eróticas desse contato homossexual são bem intensas quando o poeta usa palavras com forte conotação sexual para denotar a fusão entre o ferro e o musgo, por exemplo, o vocábulo “tesão”, a expressão “dedos duros” e os verbos “abracem”, “possuam” e “penetrem”.

Outra referência à homossexualidade, só que feminina, na poesia de João Cabral, acontece em “Praia ao norte de Dacar”, de *Agrestes* (1985). Aqui o poeta se mostra incomodado com a convivência cama e mesa existente entre a savana calva e a savana-mar, convivência de “suas vidas viúvas” em “camas murchas”. Para o poeta, a situação é *agoniante* por causa da esterilidade presente na relação lesbiana, que contrasta com a realidade de Pernambuco, que, mesmo vivendo a aridez e a carência, gera a vida. Diante de tal desconforto, o poeta deixa claro que, caso pudesse interferir na geografia, certamente impediria “essa cópula eunuca, / esse coito lesbiano / entre a savana muda / e a outra, a de água mar, / savana tartamuda” (MELO NETO, 1997a, p. 257).

Voltando o olhar para “Paisagens com cupins”, apesar de o Recife e o mar possuírem o

mesmo gênero, em vez do toque homossexual, há entre um e outro quase que uma repulsão:

Cai como cidade que caia
vertical e reta, sem praia.
Cai em cais de cimento, em porto,
em ilhas de aresta e contorno.
O Recife cai na água isento.
Bem calafetado o cimento:
ao dente da ostra, ou sua raiz,
aos bichos do mar, seus cupins. (MELO NETO, 1997a, p. 217).

A resistência ao contágio evidencia-se por meio das expressões “vertical e reta”, “cais de cimento”, “ilhas de aresta e contorno”. Neste sentido, o Recife mantém-se isento do mar através da sua verticalidade, da dureza e da exatidão no delineamento de fronteiras.

Em “Coisas de cabeceira, Recife”, de *A educação pela pedra*, o poeta conta a cidade a partir da memória, uma prateleira onde estão guardadas e rotuladas suas coisas/lembranças (“densas, recortadas, / bem legíveis, em suas formas simples”) (MELO NETO, 1997a, p. 6). A paisagem urbana recifense descrita por João Cabral é dotada de masculinidade, retratada através da rigidez e dureza da pedra – “os paralelepípedos de algumas ruas, / de linhas elegantes mas grão áspero” (MELO NETO, 1997a, p. 6) – e através da acuidade no cortar das facas pernambucanas – “a empena dos telhados, quinas agudas / como se também para cortar, telhados” (MELO NETO, 1997a, p. 6). Outro elemento que indica a paisagem máscula do Recife nesse poema é a verticalidade, traduzida pelos “sobrados, paginados em *romanceiro*, / várias colunas por fólio, impresados” (MELO NETO, 1997a, p. 6).

É plausível destacar que, quando João Cabral focaliza o Recife e suas imagens masculinas, o seu olhar se amplia, pois o poeta não mais mira o Sertão, mas sim o Nordeste. Portanto, analisar a poética cabralina pelo veio da predominante força masculina do Sertão, através das energias trocadas entre os elementos pedra e lâmina com outros seres e com o mundo, nos faz descortinar a natureza humana do Sertão e do Nordeste, refletindo sobre o movimento erótico-vital não só desses territórios, como também das suas paisagens geográfico-existenciais.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade*: ensaio sobre a imaginação das forças. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 9 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

CARONE, Modesto. *A poética do silêncio*: João Cabral de Melo Neto e Paul Celan. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997a.

MELO NETO, João Cabral de. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997b.

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

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

PEREIRA, Rubens Alves. João Cabral e Miró: imanência do traço, transcendência da pedra.1999.224f. Tese (Doutorado em Literatura) – PUC, Rio de Janeiro, 1999.

SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

SENNA, Marta de. *João Cabral: tempo e memória*. Rio de Janeiro: Edições Antares; Brasília: INL, 1980.

Juscilândia Oliveira Alves Campos

Pós-doutorado em Crítica Cultural pelo Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural (UNEB, 2021).
Doutora em Literatura e Cultura (UFBA, 2015) e Mestra em Literatura e Diversidade Cultural (UEFS, 2005); especialização em Estudos Literários (UEFS, 2000) e graduação em Letras- Português (UNEB - Campus V, 1998). Atualmente é professora de Teoria da Literatura na Universidade do Estado da Bahia, Campus XIII, em Itaberaba-BA.

Recebido em 20/02/2021.

Aceito em 10/04/2021.

**“O MUNDO COMEÇAVA NOS SEIOS DE JANDIRA”, MITO
E EROTISMO NA LÍRICA DE MURILO MENDES: UMA
LEITURA DO POEMA “JANDIRA”, DE *O VISIONÁRIO***

***“O MUNDO COMEÇAVA NOS SEIOS DE JANDIRA”, MYTH
AND EROTICISM IN THE LYRICAL OF MURILO MENDES: A
READING OF THE POEM “JANDIRA”, BY *O VISIONÁRIO****

**Luciano Marcos Dias Cavalcanti
UNICAMP**

Resumo: A figuração do feminino-musa na obra poética de Murilo Mendes é ampla, há uma grande quantidade de poemas em que ela se faz presente, em sua lírica há vários desdobramentos da musa representadas em múltiplas figurações do feminino. Neste texto pretendemos fazer a leitura do poema “Jandira”, de *O visionário*, por se mostrar um poema exemplar da poética muriliana, que revela a maneira pela qual o poeta elabora formalmente grande parte de sua poética, como também exhibe, de maneira modelar, a figuração da musa erótica em sua poesia.

Palavras chave: Murilo Mendes, mito, feminino, erotismo

Abstract: The figuration of the feminine-muse in the poetic of the Murilo Mendes is wide, there are a large number of poems in which she is present, in her lyric there are several developments of the muse represented in various figurations of the feminine. In this text we intend to read the poem “Jandira”, by *O visionário*, for showing an exemplary poem of Murilian poetics, which reveals the way in which the poet formally elaborates a large part of his poetics, as well as showing, in a model way, the figuration of the erotic muse in his poetry.

Keywords: Murilo Mendes, myth, feminine, eroticism

INTRODUÇÃO

Uma presença importante na poética de Murilo Mendes é a figura da Musa, – como o próprio poeta diz em sua “Microdefinição do autor”: “Vejo-me empurrado pelo motor das musas (terrestres) inquietantes” (MENDES, 1994, p.46) – portadora do sagrado, do profano, da pulsão poética, representação da memória e da própria poesia. A figuração do feminino-musa na obra poética de Murilo Mendes é ampla, há uma grande quantidade de poemas em que ela se faz presente, em sua lírica há vários desdobramentos da musa representadas em várias figurações do feminino, são exemplares poemas como: “A Musa”, “Calendário do poeta” e “O poeta e a Musa”, de *Tempo e Eternidade* (1934); “O poeta assassina a musa”, de *O Visionário* (1930-1933); “Igreja mulher”, de *A poesia em Pânico* (1936-1937) e “A dama branca”, de *As metamorfoses* (1938-1941), livro que podemos verificar uma gama grande de figurações do feminino. Neste texto pretendemos fazer a leitura do poema “Jandira”, de *O visionário*, por se mostrar um poema exemplar da poética muriliana, que revela a maneira pela qual o poeta elabora formalmente grande parte de sua poética, como também exhibe, de maneira modelar, a figuração da musa em sua poesia.

Na Grécia antiga, a figura da musa liga-se à memória, encarnada pela deusa Mnemosine, mãe das nove musas. O poeta, inspirado pelas Musas, tinha a função de glorificar os fatos passados e futuros, assemelhando ao profeta. É a testemunha inspirada dos “tempos antigos” e da “idade das origens”. Segundo Jean-Pierre Vernant, em *Mito e pensamento entre os gregos*, a memória (Mnemosine) caracterizava-se, no pensamento mítico e arcaico grego, por ter o conhecimento do Tempo: o passado, o presente e o futuro. Mnemosine tinha, igualmente, o conhecimento do Espaço, do mundo do visível e invisível, do espaço dos vivos e dos mortos. Mnemosine não era, como a memória, conhecimento de um tempo passado, mas, ao contrário, memória de um tempo que continua no presente e no futuro, pois é memória de um tempo arcaico (*archê*), primordial, original da formação e organização do mundo e do espaço. A memória mítica e arcaica tem, portanto, segundo Vernant, a onisciência: ela vê tudo em todos os momentos. Ela está além do começo e do fim. Ela tem sabedoria suprema ao conhecer o passado, o presente e o ausente, o todo do tempo e do espaço e, como que por adição, aquilo que excede esse todo. Possuído pelas musas o poeta é o intérprete de Mnemosine. (VERNANT, 1990, p.105-131). Logo, é pela memória que o poeta consegue superar os limites determinados pela espaço-temporalidade ordinária e material e ir além do mundo sensível.

No momento em que o poeta é possuído pelas Musas, ele absorve o conhecimento de Mnemosine e obtém toda a sabedoria expressa pelas genealogias, atingindo o ser em toda a sua profundidade. É a descoberta da origem, do movimento primordial: a gênese dos deuses, o nascimento da humanidade, o surgimento do cosmos. É por meio da memória que o poeta tem acesso ao indecifrável e consegue enxergar o invisível.

“JANDIRA”

A poesia de Murilo Mendes está recheada de uma grande variedade de musas, nomeadas como: Berenice, Elionora, Roxelane, Cordélia, Maria do Rosário, Jandira, entre várias outras que se elevam a um papel muito mais amplo do que apenas a de companheira amorosa, revelando a natureza feminina de maneira diversa. Nesse sentido, a mulher é representada como: menina sedutora, mãe fértil que alimenta o filho, esposa companheira, filha que dá continuidade da mãe,

musa, Igreja, etc. Mas, talvez, um de seus traços mais marcantes seja a fecundidade¹. O que associa a mulher o poder da criação. Nesse sentido, como aponta Fábio de Souza Andrade:

Murilo Mendes faz da Musa uma mediadora que permite abandonar o mundo em direção à esfera da beleza e da Perfeição, “o caminho suave do domínio místico”; mas essa experiência erótico-amorosa modifica o olhar do poeta sobre as coisas e representa em si, uma intervenção no mundo. (ANDRADE, 1997, p.42)

Dessa maneira, a musa receberá um papel relevante para a poesia de Murilo Mendes, assumindo um sentido erótico, do mito bíblico da criação do mundo, como podemos ver no poema “Jandira” do livro *O visionário* (1930-1933), em que também notamos a metamorfose da poesia em mulher.

O mundo começava nos seios de Jandira

Depois surgiram outras peças da criação:
Surgiram os cabelos para cobrir o corpo,
(Às vezes o braço esquerdo desaparecia no caos).
E surgiram os olhos para vigiar o resto do corpo.
E surgiram sereias da garganta de Jandira:

O ar inteirinho ficou rodeado de sons
Mais palpáveis do que pássaros.
E as antenas das mãos de Jandira
Captavam objetos animados, inanimados,
Dominavam a rosa, o peixe, a máquina.
E os mortos acordavam nos caminhos visíveis do ar
Quando Jandira penteava a cabeleira...

Depois o mundo desvendou-se completamente,
Foi-se levantando, armado de anúncios luminosos.
E Jandira apareceu inteiriça,
De cabeça aos pés.
Todas as partes do mecanismo tinham importância.
E a moça apareceu com o cortejo do seu pai,
De sua mãe, de seus irmãos.
Eles é que obedecem aos sinais de Jandira
Crescendo na vida em graça, beleza, violência.
Os namorados passavam, cheiravam os seios de Jandira
E eram precipitados nas delícias do inferno.
Eles jogavam por causa de Jandira,
Deixavam noivas, esposas, mães, irmãs
Por causa de Jandira.
E Jandira não tinha pedido coisa alguma.
E vieram retratos no jornal

1. Nesse sentido, a mulher é igualada a própria poesia, capaz de se realizar na junção de elementos díspares, na dialética da construção e da destruição, como podemos ver no poema “Mulher”, de *As Metamorfoses*: “Mulher/ Ora opaca ora translúcida/ Submarina ou vegetal/ Assume todas as formas,/ Desposas o movimento./ Sinal de contradição/ Posto um dia neste mundo/ Tu és o quinto elemento/ Agregado pelo poeta/ Que te ama e te assimila/ E é bebido por ti./ Tu és na verdade, mulher,/ Construção e destruição. (MENDES, 1994, p.350)

E apareceram cadáveres boiando por causa de Jandira.
Certos namorados viviam e morriam
Por causa de um detalhe de Jandira.
Um deles suicidou-se por causa da boca de Jandira.
Outro, por causa de uma pinta na face esquerda de Jandira.
E seus cabelos cresciam furiosamente com a força das máquinas;
Não caía nem um fio,
Nem ela os aparava.
E sua boca era um disco vermelho
Tal qual um sol mirim.
Em roda do cheiro de Jandira
A família andava tonta.
As visitas tropeçavam nas conversações
Por causa de Jandira.
E um padre na missa
Esqueceu de fazer o sinal da cruz por causa de Jandira.

E Jandira se casou.
E seu corpo inaugurou um vida nova,
Apareceram ritmos que estavam de reserva,
Combinações de movimento entre as ancas e os seios.
À sombra do seu corpo nasceram quatro meninas que repetem
As formas e os seios de Jandira desde o princípio do tempo

E o marido de Jandira
Morreu na epidemia de gripe espanhola.
E Jandira cobriu a sepultura com os cabelos dela.
Desde o terceiro dia o marido
Fez um grande esforço para ressuscitar:
Não se conforma, no quarto escuro onde está,
Que Jandira viva sozinha,
Que os seios, a cabeleira dela transtornem a cidade
E que ele fique ali à toa.

E as filhas de Jandira
Inda parecem mais velhas do que ela.
E Jandira não morre,
Espera que os clarins do juízo final
Venham chamar seu corpo,
Mas eles não vêm.
E mesmo que venham, o corpo de Jandira
Ressuscitará inda mais belo, mais ágil e transparente.
(MENDES, 1994, p.202)

Em *O visionário* aguça-se a presença do surrealismo na poética muriliana, com suas imagens típicas. Encontramos na poesia de Murilo Mendes dessa época mundos fantásticos, o sonho se opondo a vigília – que podem ser notadas na “mitologia e onirismo de suas imagens” (ARAÚJO, 2000, p.88) –, enumerações caóticas, frases desconexas, a relação direta com os pintores surrealistas (como De Chirico e Max Ernst), as figurações de estátuas, manequins, pianos, máquinas, nuvens,

etc. Conformações que causam um estranhamento na poética muriliana, que apontam para uma “nostalgia do mito, que mantém o homem no mundo reificado, representa a possibilidade de uma relação sujeito-objeto não corrompida pelo todo social, cujo único espaço de realização possível é a arte, enquanto reduto autônomo preservado. (ANDRADE, 1997, p.55).

O que se configura nesse momento da poesia de Murilo Mendes é o predomínio da imagem sobre a mensagem e do plástico sobre o discursivo. O poeta é um ser dilacerando e participa criticamente no mundo social que vivencia sem perder seu humor característico. Evidencia-se a presença crescente da figura feminina associada a problemática religiosa redimensionada e seus temas bíblicos. A mulher é representada como um ser mítico, pelo qual incide toda uma cosmogonia erótica, à própria constituição do universo. É relevante o fato de que o elemento erótico, muitas vezes, se relacionará diretamente com a experiência religiosa do poeta.

No poema a nomeação de “Jandira” se repete por 25 vezes, o que demonstra a intensa presença da musa, o eu lírico a figura como uma mulher sedutora, cósmica, maternal e fatal, símbolo da criação e do prazer, representada por meio de fragmentos corporais, como uma colagem, esta mulher vai sendo criada por meio da comparação de seu corpo: cabelos, braços, olhos, elencados gradativamente, com elementos escolhidos inesperadamente da natureza, a maneira de uma montagem surrealista que a torna irresistível, constituindo-se como um paradigma de todas as suas mulheres fatais².

É importante notar que a montagem/colagem, uma das técnicas artísticas mais importantes utilizadas por Murilo Mendes em sua poesia, está diretamente relacionada ao mito. O poeta, ao prefaciar o livro de fotomontagens de Jorge de Lima *A pintura em pânico* (1943), título dado pelo amigo ao livro em homenagem ao seu livro de poesia, *Poesia em pânico* (1937-1937), oferece informações claras dessa técnica artística que adere a sua própria poesia. Murilo Mendes acredita que a “aliança entre pintura e fotografia permite e facilita o encontro do mito com o cotidiano, do universal com o particular” (MENDES, 1986, p.9-10). Essa declaração, de acordo com Moura, pode ser percebida em “aspectos diferenciados e próprios do autor, que incorporou tais técnicas com vistas à construção de uma mitologia pessoal” (MOURA, 1995, p.29). Assim se pronuncia o poeta sobre a fotomontagem: “A fotomontagem implica uma desforra, uma vingança contra a restrição de uma ordem do conhecimento. Antecipa o ciclo de metamorfoses em que o homem, por uma operação de síntese de sua inteligência, talvez possa destruir e construir ao mesmo tempo” (MENDES, 1986, p.9-10). A declaração do poeta sintetiza, assim, o procedimento da arte combinatória praticada por ele, que se efetiva pela combinação de elementos díspares. Em “A poesia e o Nosso Tempo”, o poeta revela de modo preciso a maneira pela qual exerce sua arte poética: “Preocupe-me com a aproximação de elementos contrários³, a aliança dos extremos, pelo que dispus muitas vezes o poema como um agente capaz de manifestar dialeticamente essa conciliação, produzindo choques

2. Esse ponto de vista que vê a mulher numa perspectiva metafísica, visualizada em sua pluralidade, transfigurada em aspectos transcendentais e oníricos também pode ser observado em outro poema erótico-apocalíptico de *O Visionário*, “Metade pássaro”: “A mulher do fim do mundo/ Dá de comer às roseiras,/ Dá de beber às estátuas,/ Dá de sonhar aos poetas.// A mulher do fim do mundo/ Chama a luz com um assobio,/ Faz a virgem virar pedra,/ Cura a tempestade,/ Desvia o curso dos sonhos,/ Escreve cartas ao rio,/ Me puxa do sono eterno/ Para seus braços que cantam.” (MENDES, 1994, p. 223-224).

3. A conciliação dos opostos aponta para “a identidade última entre o homem e o mundo, a consciência e o ser, o ser e a existência, é a crença mais antiga do homem e a raiz da ciência e da religião, magia e poesia. Todos os nossos empreendimentos se orientam para descobrir o velho caminho, a via esquecida da comunicação entre os dois mundos. Nossa busca tende a redescobrir ou a verificar a universal correspondência dos contrários, reflexo de sua original identidade.” (PAZ, 1972, p.42).

pelo contato da ideia e do objeto díspares, do raro e do quotidiano”. (MENDES, 1995, p.27)

Este procedimento técnico utilizado para a formação da imagem, caracteristicamente utilizado pelos surrealistas, a *collage* é uma técnica proveniente dos *papiers collés* cubistas, que consistia em aproximar duas realidades diferentes num plano que não lhes era próprios, provocando uma imagem inusitada, diferenciada do corriqueiro e do lógico; próxima, portanto, ao mundo do sonho⁴.

É importante termos nesse procedimento artístico porque ele será, de maneira própria, amplamente utilizado por Murilo Mendes na elaboração de sua poesia. Em um processo análogo à colagem surrealista; no Brasil, Jorge de Lima, o grande amigo e parceiro de Murilo Mendes de *Tempo e Eternidade* (1934), praticou o que aqui se denominou de fotomontagem. O seu livro intitulado *Pintura em Pânico*, produziu grande interesse por parte de alguns críticos, como é exemplar o caso de Mário de Andrade. De forma entusiasta, associou a fotomontagem ao jogo lúdico da brincadeira infantil e explicou o seu processo de criação.

A fotomontagem parece brincadeira, a princípio. Consiste apenas na gente se munir de um bom número de revistas e livros com fotografias, recortar figuras, e reorganizá-las numa composição nova que a gente fotografa ou manda fotografar. A princípio as criações nascem bisonhas, mecânicas e mal inventadas. Mas aos poucos o espírito começa a trabalhar com maior facilidade, a imaginação criadora apanha com rapidez, na coleção das fotografias recortadas, os documentos capazes de se coordenar num todo fantástico e sugestivo, os problemas técnicos da luminosidade são facilmente resolvidos, e, com imensa felicidade, percebemos que, em vez de uma brincadeira de passatempo, estamos diante de uma verdadeira arte, de um meio novo de expressão! (ANDRADE, 1987, p.09).

Portanto, a construção da fotomontagem, como a imagem surrealista está associada à combinação dos elementos escolhidos pelo poeta e não apenas na eleição de um elemento complexo isolado por ele. Dessa forma, o poeta tem em suas mãos uma técnica que o ajudará a fortalecer a criação imagética de seus poemas, a partir da união de elementos muitas vezes simples que por causa de sua combinação se tornam inusitados, fornecendo uma atmosfera mágica, muitas vezes enigmática e até mesmo insólita – o que nos dá a sensação de estar em contato com uma imagem nova.

Acrescenta-se a esta perspectiva mais outra de Murilo Mendes, que considerava o procedimento da fotomontagem como uma forma de resistência ao mundo presente, de maneira que a arte apresentaria um caráter utópico, no sentido de que o fim para o homem sempre será a vitória.

Em cada homem se processa a formação, o desenvolvimento e o fim. E o fim só pode ser a vitória, mesmo que se apresente sob as aparências da derrota. “As catacumbas marinhas contra o despotismo”, “Morta a reação, a poesia respira”, além de outras, são imagens de um mundo que resiste à tirania, que se aparelha contra o massacre do homem, o aniquilamento da cultura, a arte dirigida e programada. (MENDES, 1987, p.12).

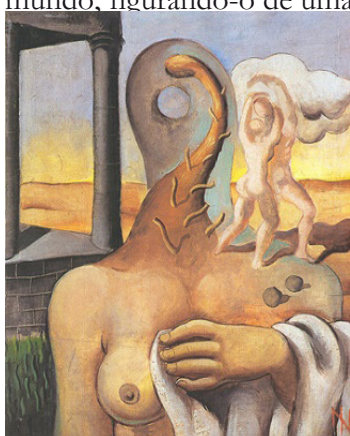
4. De acordo com Sérgio Lima, o termo *collage* indica um modo preciso e diferente daquele conhecido como colagem: “o termo *collage*, como designação de expressão determinada, foi colocado em circulação por Max Ernst desde 1918/19. Antes, como material apenas e num sentido diverso, tanto Picasso como os cubistas e os futuristas já haviam utilizado o material colado em suas obras (aliás, denominavam isto de “*papiers-collés*”, pois a expressão de Ernst só foi surgir após Dada), põem sempre em torno de material, com preocupações gráficas ou de textura. E não no sentido como na expressão *collage*, inaugurada assim por Max Ernst nas artes plásticas.” (LIMA, 1995, p.358).

O vínculo com a estética surrealista fornece ao poeta uma técnica que dá um respeitável suporte para construção de sua poesia. Dessa forma, é notada a influência, no poeta, de significativos autores surrealistas como De Chirico (com suas paisagens insólitas e misteriosas, seus manequins, arcadas e pirâmides), Max Ernst (e suas colagens), Salvador Dalí (com suas imagens misteriosas e de subversão do tempo convencional), o próprio Ismael Nery (suas pinturas essencialistas, de inspiração surrealista) e as leituras de Freud e Jung, que apontam para a criação de um mundo onírico.

A lírica muriliana trocará formalmente o vocabulário usual pelo insólito, a sintaxe desmembrase ou reduz-se a expressões nominais intencionalmente primitivas, a metáfora e a comparação são aplicadas de uma maneira nova, forçando a união do que parece ser inconciliável. Essa poesia renuncia a ordem objetiva e a lógica, não almeja a cópia do real, mas sim a sua transformação. Assim, a aspiração anterior à cópia é contraposta à fantasia e ao sonho, proporcionando o enriquecimento e aumentando imensamente a possibilidade criativa do poeta que fragmenta e recompõe o real em uma nova imagem. A fragmentação e a recomposição do real em uma nova imagem é proveniente de sua experiência com o Surrealismo, no qual a associação de elementos inicialmente opostos ou contraditórios era usada para trazer uma nova imagem, como já nos referimos. Nesse sentido, a criação de imagens feitas por Murilo Mendes se afasta das comparações de elementos semelhantes e passam a aproximar os elementos díspares, criando um novo tipo de imagem inesperada e válida por si mesma. Essa combinação de elementos imprevistos feita por Murilo Mendes, ao elaborar seu poema, caracteriza seu desejo utópico de construir um estado em que a poesia se realize de uma nova forma, diferente das existentes até então. Essas proposições são facilmente visibilizadas em alguns versos exemplares do poema, como: “O mundo começava nos seios de Jandira// Depois surgiram outras peças da criação”, “E os mortos acordavam nos caminhos visíveis do ar/ Quando Jandira penteava a cabeleira...”, “às Vezes o braço esquerdo desaparecia no caos.”, “E surgiam sereias da garganta de Jandira:”, “O ar inteirinho ficou rodeado de sons/ Mais palpáveis do que pássaros”, “E as antenas das mãos de Jandira/ Captavam objetos animados, inanimados,”, “E seus cabelos cresciam furiosamente com a força das máquinas;”, “E sua boca era um disco vermelho/ Tal qual um sol mirim.”, “À sombra do seu corpo nasceram quatro meninas que repetem”, etc. É possível dizer que a concepção da criação poética do poeta se identifica com a filosofia Essencialista de Ismael Nery⁵, que objetivava apreender a essência do ser superando as contingências do tempo. Como podemos observar em seus últimos versos: “E Jandira não morre/ Espera que os clarins do juízo final/ Venham chamar seu corpo,/ Mas eles não vem./ E mesmo que venham, o corpo de Jandira/ Ressuscitará mais belo, mais ágil e transparente”. O que também pode ser notado exemplarmente nas pinturas de Ismael Nery, de

5. Ismael Nery foi amigo e “mentor” de Murilo Mendes, que abraçou a filosofia Essencialista em sua própria poética, a quem dedicou *Tempo e Eternidade*, obra feita conjuntamente com Jorge de Lima. Nery foi um artista múltiplo que cultivou o gosto por diversos campos artísticos e filosóficos: a pintura, o desenho, a arquitetura, a poesia, a dança, a filosofia, a teologia, viajou à Europa e estabeleceu contato direto com André Breton e Marc Chagall em 1927, foi ele que divulgou a Murilo Mendes as ideias surrealistas. Assim Murilo Mendes apresenta a doutrina do Essencialismo, termo cunhado por ele mesmo: “Segundo o próprio Ismael, o sistema essencialista era em última análise uma preparação ao catolicismo. Sabendo da indisposição existente, hoje, em geral, contra as ideias católicas, resolveu Ismael apresentá-las sobre outras espécies, a fim de evitar o *part-pris* do interessado. No dia em que o iniciado se tornar católico – dizia –, o sistema essencialista não lhe adiantará mais nada, pois terá sido conquistado um grau superior e definitivo. O sistema essencialista, entretanto, servia muito para encurtar a experiência dos homens. O mal do homem moderno consiste em fazer uma construção de espírito dentro da ideia de tempo. Ora, o tempo traz no seu bojo a corrupção e a destruição. Deve o homem apegar-se a sistemas que evoluem constantemente, porque baseados numa ciência incerta e vacilante? Não. Todas as experiências que têm havido até agora foram úteis. Todas as verdades sobre a vida já foram ditas, mas ainda não foram organizadas. Sem a ciência da vida, ou o homem construirá inutilmente, ou então terá que destruí-la. O valor permanente e definitivo, valor que o tempo não ataca, é o trazido pelo Cristo.” (MENDES, 1996, p.48).

inspiração surrealista, em que vemos a representação onírica similar e/ou homóloga ao poema de Murilo Mendes, em que sua ambientação transparece a conjugação entre sonho e realidade, como também pela sensualidade pungente vista nos corpos nus em que o seios aparecem destacados em primeiro plano, a desarticulação das formas corporais das figuras representadas, seja no próprio deslocamento de seus membros, como também na sua sobreposição, a maneira cubista ou pelo contato físico do corpo feminino com o masculino transfigurando-se em um corpo só; a mistura de elementos díspares, corpos de manequins humanizados em esculturas vivas, como também a figuração das entranhas do corpo ou, até mesmo, a possível representação do interior transcendente do humano. Nessa conjugação de elementos há uma transformação do espaço e tempo como o concebemos, ampliando seus significados, rompendo com as leis da representação mimética do mundo, figurando-o de uma maneira renovada.



“Desejo de amor”, óleo sobre tela, 54,5 cm x 47,5 cm, Banco Central, Brasília



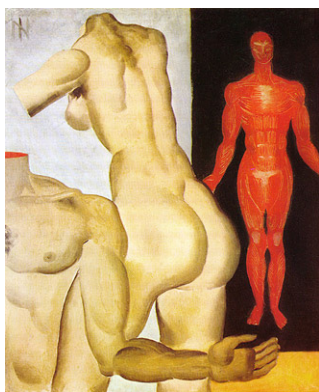
“Composição surrealista”, óleo sobre tela, 67.00 cm x 56.50 cm, coleção particular



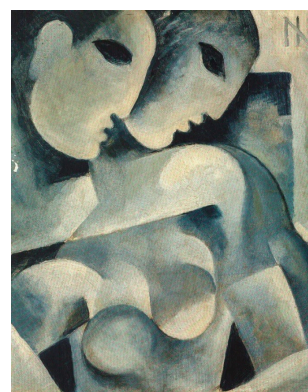
“Mulher nua ajoelhada”, nanquim sobre papel, sem data, 19.50 cm x 12.50 cm, coleção particular



“Figura em cubo”, óleo sobre tela, 76.00 cm x 57.50 cm, coleção particular



“Estátuas vivas”, óleo sobre cartão, 1931, 65 cm x 54 cm, coleção particular



“Figuras sobrepostas”, óleo sobre cartão, colado em madeira, 1926, 40.80 cm x 32.80 cm, coleção da Fundação Edson Queiroz

O poder de sedução de Jandira perturba seus amantes. Ela alcança um sentido universal e atemporal, pois não tem idade, ocupa todos os tempos e espaços e pertence ao tempo dos primórdios, iniciado por seus seios, revelando a criação do mundo através do elemento erótico e materno. De acordo com Nóbrega, o erotismo latente da poesia de Murilo Mendes, visível nesse poema, representa a “força universal de atração que possibilita a união entre os seres” – versão hesiodiana do mito de Eros, se liga:

A noção de movimento e de união inerente à natureza impulsiva de Eros que aproxima, mescla, une, multiplica e varia as espécies vivas é um dos elementos mais significativos que estruturam a narrativa mítica e permitem uma aproximação deste arquétipo com a poética muriliana. O arquétipo de Eros ressurgue na poesia de Murilo Mendes sob uma perspectiva simbólica que seria capaz de redimensionar o ser, tendo como elemento impulsionador dessa nova realidade o verbo criador cheio de valores metafísicos, capaz de realizar a união entre os opostos. (NÓBREGA, 2005, p.124)

A sedução pode ser percebida de duas maneiras no poema: a da pura estratégia da sedução e da sensualização do próprio corpo físico. Portanto a sedução é realizada pelo cálculo e pela animalização do corpo de Jandira, representado pela associação das “ancas” com os “seios”. Relação que revela a sobreposição do instinto sexual a ordem racional. Seu corpo atrai e, ao mesmo tempo, amedronta, pois os homens cometiam loucuras por causa dela. Todos os sentidos humanos são despertados por Jandira: o tato, o olfato, o paladar e a visão, revelando seu alto poder de sedução. A força erótica do feminino é tão grande que conduz a cosmogênese do universo.

Uma mulher com tantos encantos se torna irresistível aos homens, que sucumbem ao seu poder de sedução. Ela também é causadora de tragédias, as pessoas morrem, como se vê nos cadáveres boiando. O êxtase proporcionado por Jandira é coletivo, ela é a amante imaginária de todos os homens. No entanto, seu poder diabólico de sedução também é capaz de acolher a instabilidade do poeta. O poder sedutor de Jandira é tão grande que a faz superar a temporalidade e afrontar à morte, a sua beleza a possibilita ressurgir do mundo dos mortos.

A musa é capaz de representar o que há por vir, afinal um dos poderes concedidos a esta

entidade mitológica é justamente o de conhecer a totalidade do tempo: o passado o presente e o futuro. Ela tem a capacidade, própria do mito, de organizar o caos presente em um cosmo futuro. Este é um atributo importante que aproxima a literatura do mito: a transformação do caos em cosmos, que pode ser considerado a própria essência do mito. De acordo com Mielietinsky, a principal destinação da mitologia é explicar o lugar do homem no mundo de modo que ele procure encontrar o equilíbrio na desordem vivenciada por ele.

A mitologia transmite constantemente o menos inteligível através do mais inteligível, o não apreensível à mente através do apreensível à mente, e sobretudo o mais dificilmente resolvível através do menos dificilmente resolvível (donde as mediações). A mitologia não só não se reduz à satisfação da curiosidade do homem primitivo, como a sua ênfase cognitiva está subordinada a uma orientação harmonizadora e ordenadora definida, voltada para um enfoque integral do mundo no qual não se admitem os mínimos elementos do caótico, da desordem. A transformação do caos em cosmos constitui o sentido fundamental da mitologia, e o caos compreende desde o início um aspecto axiológico ético. (MIELIETINSKY, 1987, p.196)

Para Mielietinsky, no século XX, ocorre o fenômeno da “mitologização” da literatura quer como “fenômeno artístico” quer como “visão de mundo” diretamente relacionado ao seu tempo que presenciou revoluções, guerras e massacres que mudaram substancialmente a História da humanidade abalando toda sua estrutura social. É por isso, nesse “caos”, que a literatura busca o “cosmos” revitalizador da ordem. Para isso, a literatura necessitou superar os limites “histórico-sociais” e “espaços-temporais” o que acarretou a ela um redimensionamento do tempo e do espaço, anteriormente presos à verossimilhança da representação do real. Nesse momento, a literatura, através do mito, utilizou-se da fantasia e do simbólico para ajustar sua linguagem ao tempo presente.

Jandira também é associada a signos tecnológicos do mundo moderno, ela habita em meio a paisagem de “anúncios luminosos”, seu corpo se mecaniza “seus cabelos cresciam furiosamente com as forças das máquinas” à espera do “(...) juízo final”. Para José Paulo Paes, essa descomunal representação da musa do poeta no espaço ocupado por signos do mundo tecnológico moderno, associados a uma escatologia cristã-apocalíptica, “dá a medida da originalidade com que Murilo Mendes irá utilizar *pro domo suo*, durante a fase mais marcante da sua produção poética, as virtualidades da interpenetração espaço-temporal que, de Joyce a Picasso, de Eliot a Stravinsky, funda as poéticas da modernidade.” (PAES, 1997, p.173) Para o crítico, a singularidade das metáforas forjadas por Murilo Mendes, que podemos observar nesse poema, como também nos livros posteriores do poeta, como o exemplar *As Metamorfoses* (1938 – 1941), se dá pela “inversão do trajeto normal da metáfora, a qual, em vez de ir buscar ao mundo natural ou cósmico, como de hábito, símiles para exprimir aspectos do mundo humano (‘teus olhos são duas estrelas’), toma deste símiles para exprimir aspectos daquele.” (PAES, 1997, p.176). Dessa maneira, as inversões feitas pelo poeta moderno, para criar suas metáforas inusitadas, lembram bastante as metáforas elaboradas pela poesia barroca. Em que “uma e outra têm predileção pelos efeitos de surpresa, e os conseguem pelo recurso ao caráter hiperbólico das metáforas de trajeto invertido, que aproximam ‘por uma espécie de intrusão, realidades naturalmente distanciadas dentro do contraste e da descontinuidade’” (PAES, 1997, p.176).

Corroborando com as considerações acima, as afirmações do poeta em sua “Microdefinição do autor”:

Sinto-me compelido ao trabalho literário: pelo desejo de suprir lacunas da vida real; [...] pela minha aversão à tirania – manifesta ou *súbdola*; à guerra, maior ou menor; pelo meu congênito amor à liberdade, que se exprime justamente no trabalho literário; pelo meu não reconhecimento da fronteira realidade-irrealidade; pelo meu dom de assimilar e fundir elementos díspares; [...] porque dentro de mim discutem um mineiro, um grego, um hebreu, um indiano, um cristão péssimo, relaxado, um socialista amador; porque não separo Apolo de Dionísio; [...] por sofrer diante da enorme confusão do mundo atual, que torna Kafka um satélite da Condessa de Ségur; [...] (MENDES, 1994, p.45)

Afinal, o poeta diz pertencer a uma categoria “não muito numerosa dos que interessam igualmente pelo finito e pelo infinito”, o que o atrai são “a variedade das coisas, a migração das ideias, o giro das imagens, a pluralidade de sentido de qualquer fato, a diversidade dos caracteres e temperamentos, as dissonâncias da história.” (MENDES, 1994, p.46). Ele está “bêbado de literatura, religião, artes, mitos” (MENDES, 1994, p.46).

De acordo com Araújo, já é possível observar em *Poemas* (19325-1929), livro que inicia a obra de Murilo Mendes, “o jogo livre entre o abstrato e o concreto, na ambiguidade do material poético”, no qual ele busca equacionar a “essencialidade” do ser humano pela confrontação “entre a lucidez e o delírio, a realidade e o mito, as proposições ético-ontológicas do desafio existencial”. (ARAÚJO, 2000, p.70). Muito da força da poesia em Murilo Mendes pode ser percebida na relação que o poeta estabelece entre a história e o mito, aproximação que o capacita a reconstruir o mundo de maneira transfigurada. Portanto, o poeta alcança o mito por meio da história e da vivência cotidiana, procedimento fundamental para sua construção poética. O poeta, herdeiro da tradição clássica, recapacita o mito, reconstruindo-o na modernidade de maneira a resistir o caos hodierno⁶, pois no âmbito do mito e da criação imaginativa livre, o poeta é capaz de tudo.

É relevante notar que a configuração do corpo de Jandira organiza o universo poético do eu lírico. Nesse sentido, a musa/mulher revela o mundo pelas formas de seu corpo. Além de seu aspecto sedutor, da mulher fatal, Jandira carrega em seu sentido simbólico a figura materna que proporciona à criança a revelação dos primeiros momentos do mundo por meio do corpo materno. Dessa maneira, o poema mostra um sentido de origem na figuração da maternidade e sensualidade de Jandira.

A esse respeito Daniela Neves nos diz:

Nota-se que o “braço esquerdo por vezes desaparecia no caos”, mas simultaneamente essa mulher/Jandira vai acompanhando um processo de desenvolvimento, desvendando novas formas que vão organizando o universo, lembrando o processo de descoberta do corpo da mãe pelo bebê: vão surgindo

6. O conceito de “poesia e resistência” cunhado por Alfredo Bosi, especialmente ao tratar da modalidade da “poesia mítica”, parece representar bem o que Murilo Mendes pretende realizar em sua poética. Na perspectiva do crítico, a lírica contemporânea surge como um grito de resistência, a que o poeta confere um grande potencial na exploração da fantasia e do imaginário. É a procura do sentido perdido pelas ideologias dominantes, que o poeta anseia o resgate de um sentido comunitário. Dessa maneira, como aponta o crítico: “A poesia resiste a falsa ordem, [...] Resiste ao contínuo ‘harmonioso’ pelo descontínuo gritante; resiste ao descontínuo gritante pelo contínuo harmonioso. Resiste aferrando-se à memória viva do passado; resiste imaginando uma nova ordem que se recorda no horizonte da utopia. Quer refazendo zonas sagradas que o sistema profana (o mito, o rito, o sonho, a infância, Eros); quer desfazendo o sentido do presente em nome de uma libertação futura, o ser da poesia contradiz o ser dos discursos correntes.” (BOSI, 1977, p.146)

“os cabelos”, “os olhos”, e finalmente o mundo externo. Pensamos assim na poesia que também organiza, através das formas desconexas da imagem feminina, as formas do universo visitado pelo eu lírico. A imagem da mulher/Jandira vai desvendando poeticamente as formas exteriores de seu próprio corpo e as do mundo que a acompanha e que absorve o olhar lírico. O processo refletido pelo poema sugere o esquema das descobertas vivenciadas pela criança nos seus primeiros momentos de vida. Assim, a mulher filtra o olhar poético, revelando-se, nesse percurso erótico e ao mesmo tempo maternal, como criação, fonte de descobertas e intensa alusão das origens. (NEVES, 2001, p.113)

As elaborações de metáforas e imagens que buscam o conhecimento original, na tentativa de expressar em “verbo” um tipo de conhecimento que é oculto aos homens é intrínseco ao homem, uma grande parte da literatura moderna procurou recuperar a visão mítica na criação artística, utilizando-a como uma espécie de suporte para adentrar nas zonas mais conflitantes e obscuras do homem desse tempo. Em um mundo caracteristicamente fragmentado e complexo, o poeta aspira, por meio da visão mítica, a reconquista da unidade perdida.

Dessa forma, a linguagem poética não se limitará apenas a um papel comunicativo. Ela supera esse caráter pragmático, utilitário que deseja contar algo. Ela quer reviver a experiência primeira da nomeação das coisas do mundo, como nos primórdios. Esta experiência é essencialmente poética, inaugural e anuncia um novo mundo, ilumina o mundo sombrio em que vivemos e noticia um mundo extraordinário, que contém uma “plenitude inacessível”. Este narrar inaugural é *poiesis*, fundação de um novo mundo. “A palavra originário significa fazer eclodir algo, trazer algo ao ser num salto fundador, a partir da proveniência da essência.” (HEIDEGGER, 2010, p.199). Heidegger aponta que, em um sentido essencial, a própria linguagem é *poiesis*.

Mas porque a linguagem é aquele acontecimento no qual, a cada vez, o sendo como sendo se abre pela primeira vez para o ser humano, por isso é a poesia, a *poiesis* em sentido mais restrito, a mais originária *poiesis* em sentido essencial. A linguagem não é por isso *poiesis*, ou seja, porque é a poesia primordial, mas a poesia apropria-se na linguagem, porque esta conserva a essência originária da *poiesis*. (HEIDEGGER, 2010, p.189)

Para o filósofo, inversamente do que se poderia pensar, a linguagem possui o homem e não o contrário. E este só se realiza enquanto tal pela linguagem, pois “a linguagem é a morada do ser”. No entanto, o homem, no cotidiano, inverte essa relação, de modo que ele passa a usar a linguagem em vez de deixar-se manifestar por ela. Assim, o sentido original da palavra é ocultado e sua poesia desaparece. Para o filósofo, só a linguagem poética é capaz de desautomatizar a palavra de seu uso banal e fazer reaparecer sua originalidade. Podemos dizer que a linguagem poética e/ou original, como propõe Heidegger, se assemelha ao mito, concebido como origem, pois ele também funda/cria um mundo como qualquer obra de arte.

Murilo Mendes reserva inúmeros poemas e textos à Musa que aparece como portadora do sagrado e do profano. Eros é muitas vezes relacionado com a experiência religiosa do poeta, a aproximação com o sagrado se dará através do corpo, como manifestação de sua experiência religiosa, pela união do espiritual com o carnal. A relação entre religião e a experiência erótica com a musa aparece de maneira efetiva. Nesse sentido, a aproximação do eu lírico com o sagrado se dará através do corpo, como manifestação de sua experiência religiosa, pela união do espiritual

com o carnal. De acordo com Davi Arrigucci Jr., Murilo Mendes pratica um catolicismo singular – encarnado na vida cotidiana –, que se caracteriza por conglomerar a “carnalidade erótica” à espiritualidade, “formando uma estranha aliança entre religiosidade e materialismo que desconcerta crédulos e ateus quando explode em sua poesia, embora fizesse parte, sem qualquer arrepio, da doutrina de Ismael [a abstração do tempo⁷], para quem não havia incompatibilidade alguma entre sexo e espírito religioso.” (ARRIGUCCI JR., 2000, p.111).

Dessa maneira, o sagrado e profano se conjugam na poética muriliana, como vemos nos versos de “Jandira”, em que o padre embriagado com a beleza da musa, esquece de fazer o sinal da cruz, como também podemos observar em outros poemas de sua obra, como por exemplo, em “O Poeta na Igreja”, de *Poemas* (1925-1929), em que encontramos versos como: “Entre a tua eternidade e o meu espírito/ se balança o mundo das formas./ Não consigo ultrapassar a linha dos vitrais/ para repousar nos teus caminhos perfeitos/ Meu pensamento esbarra nos seios, nas coxas e ancas das mulheres, pronto. (...)// Vestidos suarentos, cabeças virando de repente,/ pernas rompendo a penumbra, sovacos mornos, seios decotados não me deixam ver a cruz. (...)” (MENDES, 1994, p.106) E, igualmente, no exemplar poema “Igreja mulher”, de *A poesia em pânico* (1936-1937), em que a relação entre religião e a experiência erótica com a musa aparece de maneira efetiva: “A igreja toda em curvas avança para mim,/ Enlaçando-me com ternura – mas quer me asfixiar./ Com um braço me indica o seio e o paraíso,/ Com outro braço me convoca para o inferno.(...)” (MENDES, 1994, p.329)

Nesse sentido, o poema revela a posição dicotômica ocupada pela mulher em sua poesia: entre o sagrado e o profano. A força erótica se mostra presente no indivíduo de maneira natural, contrapondo-se aos anseios/mandamentos da Igreja, objetados ao desejo de prazer do homem hodierno, que de alguma forma, se confronta com a espiritualidade e o erotismo. O que revela um dilema profundo da poesia muriliana: a agonia de estar no mundo presente e o desejo de transcendência.

Para Murilo Mendes a proximidade entre a religião e o erotismo se dá no sentido de que ambos se fundam na experiência interior do indivíduo. Segundo o poeta, é “Impossível separar o sexual do espiritual. Mesmo o canto religioso provém de zonas subterrâneas.” (MENDES, 1995, p.1282). Dessa maneira, a poesia muriliana promoverá a mistura dessas duas forças, o erotismo e a espiritualidade, conectadas pelo feminino, ligada a impulsos vitais, em busca da integridade do ser. A própria Igreja, quando denominada de a “Esposa de Cristo”, “sacraliza um erotismo e mitifica o amor. Murilo Mendes consegue verbalizar essa *Desordem* em que o homem e o poeta, apesar de mudanças e dilaceramentos, encontram a sua Unidade.” (ARAÚJO, 2000, p.145)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que notamos na lírica muriliana é a estreita relação do texto literário associado à dimensão mítica e erótica, no sentido de que, numa de suas fortes marcas, o poema busca uma espécie de

7. Nos artigos que compõe o volume *Recordações de Ismael Nery*, organizado por Murilo Mendes, compreendemos bem como Nery equaciona a questão do tempo e do espaço em sua filosofia. Assim o poeta a apresenta, de forma resumida: “Estudando a totalidade desses momentos chega-se à conclusão de que verdadeiramente o homem não se pode representar nem ser representado como as perspectivas e propriedades de um só momento, pois seria sempre uma representação fragmentária, portanto deficiente para o conhecimento. O homem deve representar sempre em seu presente uma soma total de seus momentos passados. A localização de um homem num momento de sua vida contrária uma das condições da própria vida, que é o movimento. A abstração do tempo não é outra coisa senão a redução dos momentos, necessária à classificação dos valores para uma compreensão total.” (MENDES, 1996, p.53).

“memória profunda” da cultura, trazendo para o presente um passado mítico exemplar. De acordo com essa perspectiva, é pela poesia que o poeta deseja superar a espaço-temporalidade do mundo, o próprio ritmo do poema é entregue à inspiração, livre de quaisquer amarras e por suas imagens complexas e inusitadas. Para isso, o poeta buscará o auxílio das musas e da graça divina para construir seu poema. É pela ação das musas que o poeta consegue superar os limites determinados pela espaço-temporalidade ordinária e material e ir além do mundo sensível. A musa também está associada aos atos ligados à criação: inventar, medir, refletir, cuidar. É através da memória, que a unidade é revelada. Nela, presente, passado e futuro se fundem. No momento em que o poeta é possuído pelas musas, ele absorve o conhecimento de *Mnemosine*, dessa maneira, ele obtém todo conhecimento expresso pelas genealogias, atingindo o ser em toda a sua profundidade. É a descoberta da origem, do movimento primordial: a gênese dos deuses, o nascimento da humanidade, o surgimento do cosmos. Esse poder ontofânico é evidenciado na experiência poética muriliana quando o poeta funda uma realidade própria, um mundo próprio.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Fábio de Souza. Jorge de Lima e Murilo Mendes: confluências e divergências. In: O engenheiro noturno: a lírica final de Jorge de Lima. São Paulo, Edusp, 1997.

ANDRADE, Mário de. Fantasias de um Poeta. In: Paulino, Ana Maria (Org.) *O Poeta Insólito – Fotomontagens de Jorge de Lima*. São Paulo: IEB/USP, 1987.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia, correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ARRIGUCCI JR., Davi. Arquitetura da memória. In: *O cacto e as ruínas: a poesia entre outras artes*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo na Poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. (Trad. Idalina Azevedo e Manuel A. de Castro) São Paulo: Edições 70, 2010.

LIMA, Sérgio. *A aventura Surrealista*. (Tomo I). Campinas. S. P.: Ed. Unicamp; São Paulo: UNESP; Rio de Janeiro: Vozes, 1995.

MATTAR, Denise. *Ismael Nery: em busca da essência*. São Paulo: Almeida e Dale, s/d.

MENDES, Murilo. Nota liminar. In: Paulino, Ana Maria (Org.) *O Poeta Insólito – Fotomontagens de Jorge de Lima*. São Paulo: IEB/USP, 1987.

MENDES, Murilo. *Poesia Completa e prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994.

MENDES, Murilo. *Recordações de Ismael Nery*. São Paulo, Edusp, 1996.

MIELIETINSKY, E. M. *A poética do mito*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*. São Paulo: EDUSP/Giordano, 1995.

MOURA, Murilo Marcondes de. Murilo Mendes. In: *O mundo sitiado: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Editora 34, 2016.

NERY, Ismael. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1352/rio-de-janeiro>>. Acesso em: 16 de Abr. 2021.

NEVES, Daniela. *Murilo Mendes: o poeta das metamorfoses*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2001.

NÓBREGA, Maria Marta dos S. S. Os impulsos de Eros na poética de Murilo Mendes. *Graphos*. Revista da Pós-Graduação em Letras - UFPB João Pessoa, Vol 7., N. 2/1, 2005 – p. 123-134. Disponível em : <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/graphos/article/download/9453/5106/>. Acesso em: 05-03-2021.

PAES, José Paulo. O Poeta/Profeta da bagunça transcendente. In: *Os perigos da poesia e outros ensaios*. Rio de Janeiro, Topbooks, 1997.

PAULINO, Ana Maria (Org.) *O Poeta Insólito – Fotomontagens de Jorge de Lima*. São Paulo: IEB/USP, 1987.

PAZ, Octavio . *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

Luciano Marcos Dias Cavalcanti

Graduado em Letras (UFOP), Mestre em Letras (UFMG), Doutor em Teoria e História Literária (UNICAMP), realizou estágio de Pós-doutorado no Departamento de Literatura Brasileira da UNESP/Araraquara.

Recebido em 01/03/2021.

Aceito em 10/06/2021.

ANÁLISE NARRATOLÓGICA EM *MERIDIANO DE SANGUE*, DE CORMAC McCARTHY

NARRATIVE ANALYSIS IN BLOOD MERIDIAN, BY CORMAC McCARTHY

Mikael de Sousa Frota
UNIP/LA SALLE

RESUMO: O presente artigo analisa a obra *Meridiano de sangue* ou *O rubor crepuscular no Oeste* (2009) do escritor estadunidense Cormac McCarthy. O objetivo geral deste artigo é analisar como o autor utiliza a descrição como recurso narrativo. Para tanto, as discussões teóricas acerca da descrição na literatura e sobre a função do narrador no romance de McCarthy, fazem-se necessárias para o melhor entendimento da subjetividade narratológica na caracterização dos espaços e das personagens durante a narrativa. Para conduzir este diálogo, consideraremos os postulados teóricos de Mieke Bal (1991), Gérard Genette (2013) e Georg Lukács (2000) sobre descrição na literatura. No que tange à função do narrador em obras literárias adotaremos as teses de Jean Pouillon (1974) e Maurice-Jean Lafevbe (1980). Por fim, a crítica sobre Cormac McCarthy e sua obra terá as contribuições de Jay Ellis (2009).

PALAVRAS-CHAVE: descrição; narração; detalhe; foco narrativo; McCarthy.

Abstract: The present research aims to analyze the novel *Blood Meridian* or *The Evening Redness in the West*, by the U.S. writer Cormac McCarthy. The general objective of this article is to analyze how the author uses the description as a storytelling resource. Therefore, theoretical discussions on description in Literature and on the role of storytelling in McCarthy's novel are necessary for a better understanding of the narratological subjectivity in the characterization of the spaces and characters during the narrative. To lead this dialogue, we will consider theoretical postulates by Mieke Bal (1991), Gérard Genette (2013), and Georg Lukács (2000) in view of studies on description in Literature, as well as making use of Jean Pouillon (1974) and Maurice-Jean Lafevbe (1980) regarding on the role of the narrator in literary works. As for the criticism on Cormac McCarthy and his novel will have the contributions of Jay Ellis (2009).

Keywords: description; narration; detail; narrative focus; McCarthy.

INTRODUÇÃO

O escritor, dramaturgo e roteirista estadunidense Cormac McCarthy (1933) é um prestigiado autor da literatura mundial. O reconhecimento de McCarthy dentro dos círculos acadêmico e literário do seu país rendeu uma gama de prêmios, dentre eles o Prêmio Pulitzer em 2007, e a difusão da sua literatura em diversos países, inclusive, no Brasil. A principal característica do estilo de escrita do autor é a descrição, ao detalhar em suas obras os espaços, as personagens e as suas ações por meio de uma linguagem vívida.

A carreira de escritor de Cormac McCarthy ganha importância no ano de 1981, quando ele foi contemplado com uma bolsa de pesquisa fomentada pela fundação *John D. e Catherine MacArthur*. Através desse auxílio financeiro, McCarthy tornou-se pesquisador exclusivo no *Santa Fe Institute* (Instituto Santa Fé), onde, atualmente, ainda possui vínculo como diretor geral da instituição. À vista disso, foi durante os anos de 1980-1985 que o escritor iniciou e finalizou uma extensa e minuciosa pesquisa histórica, política e social, a qual culminou na elaboração do seu quinto romance, *Blood Meridian or The Evening Redness in the West* (*Meridiano de sangue ou o Rubor crepuscular no Oeste*).

O romance *Meridiano de sangue* (2009) que é objeto de estudo deste artigo, teve sua primeira edição publicada em 1985, o qual tem sua trama ambientada entre os anos 30 e 40 do século XIX. A história apresenta um jovem do estado norte-americano do Tennessee chamado, simplesmente, de *kid* e que parte para o Texas e se junta a *Glanton Gang* (um grupo que, de fato, existiu e que era conhecido como o bando que escalpelava indígenas e quem encontrassem pela frente, na região de fronteira entre Estados Unidos e México). O grupo costumava visitar cidades e ser contratado para serviços de limpeza étnica. Como prova de que o contrato havia sido executado, era de praxe que os escalpos de suas vítimas fossem apresentados em pilhas nos gabinetes dos contratantes. A gangue participa de diversos massacres até ser quase que completamente destruída em uma batalha contra indígenas.

Este artigo justifica-se pelo fato de os estudos sobre Cormac McCarthy, no Brasil, ainda serem bastante incipientes, apesar de haver uma fortuna crítica de estudos consagrados sobre o autor e suas obras nos Estados Unidos. Em pesquisas realizadas em bancos de teses de algumas renomadas universidades brasileiras e pelo *Google Scholar*, pouquíssimas referências são possíveis de serem encontradas.

Diante do exposto, a perspectiva metodológica que queremos contemplar, diz respeito à teoria narratológica, o que envolve as motivações ideológicas do narrador de *Meridiano de sangue* (2009), para sequenciar a narrativa por meio do recurso descritivo, com o intuito de acentuar o efeito dramático do enredo. Portanto, a organização deste artigo partirá da discussão acerca do estilo e da escrita de Cormac McCarthy, o que ainda envolve a teorização de descrição, para os diálogos teóricos acerca da tipologia do narrador e do foco narrativo na literatura. Recortes da obra *Meridiano de sangue* serão utilizados para ilustrar o estudo proposto no presente artigo.

ESTILO E ESCRITA DE CORMAC MCCARTHY

As histórias de Cormac McCarthy são repletas de descrições, cujas quantidades de detalhes e informações narradas acentuam os efeitos dramáticos de suas obras e sequenciam as narrativas. “Esses atributos do notável estilo de McCarthy aparecem com mais frequência nas suas descri-

ções de espaço” (ELLIS, 2009, p. 1)¹. O narrador de *Meridiano de sangue* descreve a geografia do deserto dos Estados Unidos e do México como o *wilderness*, ou seja, um lugar inóspito e selvagem. As descrições no romance de McCarthy são utilizadas como recursos de narração e funcionam como sequências de observações explicativas sobre a violenta marcha exploratória nas terras do Oeste, o que culminou na busca dos estadunidenses pelo *Destino Manifesto*, isto é, a predestinação dos colonizadores saxões nas terras da América do Norte, para impor a ideologia de supremacia racial dos *WASPs* (*White Anglo-Saxon Protestant*), e o instinto do homem em relação à violência, exemplificada por uma das personagens do romance, como “lobos que selecionam-se entre si” (MCCARTHY, 2009, p. 155).

Partindo do princípio que descrever “significa escrever segundo um modelo” (REIS; LOPES, 2002, p. 94), a descrição na literatura infere a um mundo representado pela escrita, ou seja, sempre descreve os elementos do mundo funcional. Ainda sobre descrição, Harry Shaw no seu *Dicionário de termos literários*, define a palavra como

uma forma de discurso que nos diz como é que alguma coisa impressiona os nossos sentidos (que aspectos tem, a que cheira, como soa etc.) e como é que ela atua. Diz respeito a coisas, pessoas, animais, lugares, cenas, estados de espírito e impressões. Uma descrição tem como objetivos primaciais retratar uma impressão sensorial e dar a conhecer um estado de espírito. Procura tornar essa impressão ou esse estado de espírito tão claro, tão real e tão vivo para o leitor como o foi para o escritor que recebeu a impressão ou observou o estado de espírito (SHAW, 1982, p. 140).

Algumas das descrições dos elementos e dos espaços encontráveis na literatura de McCarthy, no caso de *Meridiano de sangue* o *wilderness* e seus integrantes, exigem do leitor estratégias para interpretá-las. Os espaços apresentados pelos narradores dos romances “indiretamente sugerem a interioridade das personagens, apresentando-nos um conflito regular entre personagem e espaço” (ELLIS, 2009, p. 4)².

Gérard Genette cita descrição como “*ancilla narrations*” (2013, p. 263), ou seja, ela possui uma posição secundária na narrativa, porém sua utilização é essencial. Isto posto, a descrição consegue ser independente da narração, enquanto esta não. Como posto por Genette, a descrição é uma

escrava sempre necessária, mas sempre submissa, jamais emancipada. Existem gêneros narrativos, como a epopeia, o conto, a novela, o romance, em que a descrição pode ocupar um lugar muito grande, e mesmo materialmente o maior, sem cessar de ser, como vocação, um simples auxiliar da narrativa. Não existem, ao contrário, gêneros descritivos, e imagina-se mal, fora do domínio didático, uma obra em que a narrativa se comporta como auxiliar na descrição (2013, p. 265).

Seguindo com Genette (2013, p. 265), a descrição possui duas funções diegéticas. A primeira é meramente decorativa, enquanto a segunda tem caráter mais explicativo e representativo, pois as descrições “revelam e justificam a psicologia dos personagens, dos quais são ao mesmo tempo signo, causa e efeito” (GENETTE, 2013, p. 266). Com a mudança da descrição decorativa para

1. No original: “These attributes of McCarthy’s remarkable style appeared more often than not in his descriptions of setting”. Todas as traduções dos textos originais em língua inglesa foram feitas pelos autores deste artigo e serão seguidas com uma nota de rodapé com o texto original.

2. Indirectly suggested the interiority of characters, by presenting us with a regular conflict between character and setting

uma descrição mais expressiva e intensa, houve uma divisão importante de procedimentos entre o narrar e o descrever, pelo menos até o início do século XX, conforme apontou Genette (2013, p. 266), para reforçar o domínio narrativo.

Georg Lukács, no ensaio *Narrar ou descrever*, acompanha essa mudança no papel da descrição e a posiciona como “quadros que se colocam uns ao lado dos outros, mas que se mantêm isolados, do ponto de vista artístico” (LUKÁCS, 2000, p. 70), enquanto a

verdadeira arte narrativa, a série temporal dos acontecimentos é recriada artisticamente e tornadas sensíveis por meios bastante complexos. É o próprio escritor que, na sua narração precisa mover-se com maior desenvoltura entre passado e presente, para que o leitor possa ter uma percepção clara do autêntico encaidamento dos acontecimentos épicos, do modo pelo qual estes acontecimentos derivam uns dos outros (LUKÁCS, 2000, p. 69).

Após a análise de descrição e de narração em obras selecionadas no seu ensaio, Lukács (2000, p. 50) aponta para um estudo relacionado aos textos que nos são oferecidos pela narrativa e pela descrição. O teórico indica que o narrar envolve a participação do escritor e o descrever uma simples observação.

Genette e Lukács concordam que a descrição é essencial e integradora para criação artística do objeto literário. Apesar de ser considerada uma escrava submissa sempre necessária na narração, Lukács não alude a uma possível extinção da descrição para uma supremacia da narração. Para ele (2000, p. 55), a descrição é necessária quando funciona como um artifício que corrobora a tensão, ou seja, o drama. Ambos (tensão e drama) podem ser enfatizados pela descrição do espaço, pelo ambiente onde as personagens transitam, pela forma como relacionam-se com outras personagens, ou com o próprio espaço, e como vivem seus conflitos. Assim, a descrição, no gênero narrativo, “pode ser utilizada para acentuar um tipo de contexto, revelar uma atmosfera, um drama ou um conflito” (FROTA, 2013, p. 30).

Mieke Bal (1991, p. 114), no ensaio *Description as Narration*, observa que a descrição não está restrita apenas uma passagem descritiva em si. Para Bal, ela é funcional porque todos os detalhes estão relacionados ao todo, porque nada é supérfluo, irrelevante ou sem sentido. A descrição, conforme Bal, é um texto que se integra à narrativa em que aparece e a sua função não está sempre limitada à ilustração de significados que já estão presentes no texto.

Bal (1991, p. 132) também argumenta que a descrição é a própria narrativa. Ela é parte constituinte no desenvolvimento do mundo diegético. Desta forma, e, tendo em vista o romance *Meridiano de sangue*, a descrição dos espaços e dos seus integrantes, através do uso de adjetivos, como elementos que acentuam e geram opiniões sobre o deserto e seus habitantes, mostram ao leitor a opinião e o posicionamento ideológico do narrador e das personagens em relação ao que está sendo observado: “Os adjetivos utilizados pelo narrador são como que espelhos da alma das personagens” (FROTA, 2013, p. 39).

A descrição dentro da obra de McCarthy também tem a função de acentuar o efeito dramático, conforme a narrativa transcorre. Analisemos a primeira passagem da personagem kid por uma cidade mexicana, no início de sua viagem para o Oeste:

Viu uma trupe de dançarinos na rua e usavam roupas *espalhafatosas* e gritavam em espanhol. [...] Velhos se sentavam ao longo da parede da taverna e crianças

brincavam na terra. Usavam roupas *estranhas* todos eles, os homens com *chapéus escuros de copa achatada, camisas brancas, calças de abotoar na lateral das pernas* e as meninas *com os rostos pintados de cores berrantes e pentes de tartaruga nos cabelos negros violáceos* (MCCARTHY, 2009, p. 28, grifos nossos).

A personagem kid estava em terras estrangeiras, desconhecidas e com uma cultura completamente diferente. Ao observar o seu entorno, ele percebe a distinção de costumes que ele, talvez, não estivesse habituado no seu país de origem. Isso porque, até esse ponto da narrativa, kid estava perdido e não tinha noção da tensão política entre os Estados Unidos e o México, até conhecer o capitão White e ele doutrinar kid a respeito do México, dos mexicanos, dos indígenas, dos mestiços e dos negros com sua crença no *Destino Manifesto*. A partir de então, toda referência ao deserto e seus elementos, na narrativa de *Meridiano de sangue*, são feitas através de um tom ameaçador, pejorativo e pessimista. A primeira observação de kid, agora incorporado à ideologia *WASP*, em relação aos nativos, ilustra o nosso pensamento:

Atravessaram uma praça lotada de carros e gado. Com imigrantes e texanos e mexicanos e com escravos e índios lipans e delegações de karankawas altos e austeros, os rostos tingidos de azul e as mãos segurando os cabos de suas lanças de dois metros de comprimento, *selvagens seminus que com suas peles pintadas e seu assim propalado gosto por carne humana pareciam presenças absurdas até mesmo naquele grupo fantástico* (MCCARTHY, 2009, p. 44, grifos nossos).

As descrições depreciativas e difamatórias utilizadas pelo narrador de *Meridiano de sangue* acentuam o efeito dramático da narrativa. A estranheza de kid com os povos da fronteira apresenta a resistência dessa personagem em reconhecê-los, como também pertencentes e donos daquelas terras isoladas. O drama da personagem kid está na estranheza e no desconhecimento cultural e geográfico da região sudoeste dos Estados Unidos, o que gera um sentimento de insegurança e desconfiança de sua parte. A reação da personagem kid para superar essas inquietações e medos é o uso excessivo de violência. A propósito, a utilização de detalhes nas descrições e momentos importantes da narrativa intensificam o drama experienciado tanto pelos colonizados, quanto pelos colonizadores. Analisemos a seguinte citação, a qual refere-se ao primeiro ataque dos mercenários da *Glanton Gang* a uma comunidade mexicana na região de fronteira:

Quando Glanton e seus *oficiais* voltaram à carga contra a aldeia as pessoas fugiam sob os cascos dos cavalos. [...] Havia no acampamento uma certa quantidade de escravos mexicanos e estes saíram correndo gritando em espanhol e tivera a cabeça esmagada ou foram abatidos com tiros e um dos *delawares* emergiu da fumaça segurando um bebê nu em cada mão [...] e os balançou pelos calcanhares um de cada vez e esmagou suas cabeças contra as pedras de modo que os miolos espirraram pela fontanela em um vômito sanguinolento e humanos pegando fogo corriam dando guinchos berserkers e os *cavaleiros* os abatiam com seus facões e uma jovem correu e abraçou as patas dianteiras ensanguentadas do *cavalo de batalha* de Glanton (MCCARTHY, 2009, p. 166, grifos nossos).

A descrição é tida pelo narrador, como uma “carnificina generalizada” (MCCARTHY, 2009, p. 166). Aqui os colonizadores encerralam “o acampamento onde dormiam mais de mil pessoas” (MCCARTHY, 2009, p. 165). O narrador parece se omitir diante da carnificina provocada pelos

mercenários e assume o efeito dramático da narração, somente, quando um indígena Delaware, integrante da gangue, aparece com os bebês nas mãos e os matam. Os termos destacados utilizados na descrição, associados ao bando, também demonstram que eles estavam lá para fazer o que tinha que ser feito, pois, pela perspectiva do narrador, eles “são cavaleiros e oficiais que montam cavalos de batalhas e que abatem os outros”. O sanguinário e selvagem é somente o indígena Delaware.

Entendemos a descrição utilizada pelo narrador de *Meridiano de sangue* (2009), como uma divisão de acontecimentos, cujo intuito é de acentuar o efeito dramático da narrativa. A fragmentação dos acontecimentos pode ser lida e entendida como: preparação dramática, o drama vivido e o pós-drama. Dessa forma, o emprego da descrição como recurso narrativo desenvolve uma estrutura de sequenciamento da narrativa, isto é, o mapeamento dos eventos contidos no romance de McCarthy pode ser analisado, em sua unidade estrutural maior (macro) e/ou menor (micro). Ambas possuem a mesma estrutura sequencial (introdução, desenvolvimento e desfecho).

As atitudes dos mercenários são questionadas na narrativa, e até mesmo são inaceitáveis pelos próprios membros da gangue, principalmente quando o Juiz Holden incorpora sua face violenta, e passa a ser o foco da narrativa de *Meridiano de sangue*. A mesma criança que abraçara as patas do cavalo de Glanton, no trecho citado anteriormente, o acompanhará pelo deserto, mais tarde, é escalpelada pelo juiz, conforme descrição a seguir:

O juiz se sentava com o menino apache diante do fogo e a criança observava tudo com seus olhos negros de frutos silvestres e alguns homens brincavam com ela e a faziam rir e davam-lhe charque e ela ficava sentada mastigando e observando com ar sério as figuras que passavam acima dela. Cobriram-na com uma manta e pela manhã o juiz a embalava em um joelho enquanto os homens selavam seus cavalos. Toadvine o viu com a criança ao passar com sua sela, mas quando voltou dez minutos depois puxando o cavalo a criança estava morta e o juiz tirara seu escalpo. Toadvine encostou o cano da pistola no imenso domo da cabeça do juiz. Holden, seu desgraçado (MCCARTHY, 2009, p. 174).

Os trechos supracitados mostram as diferentes intensificações dos elementos dramáticos propostos pelo narrador de *Meridiano de sangue* e que perduram durante toda a narrativa. Voltemos ao início do romance e observemos o momento em que o narrador descreve a chegada de kid no Oeste:

Agora são chegados os dias de mendicância, dias de roubo. Dias de cavalgar onde nenhuma outra alma se aventurou senão ele. Abandonou a *terra dos pinheirais* e o sol crepuscular desce perante sus olhos e além de uma baixada sem-fim e a escuridão cai por aqui como um estrondo de trovão e um vento gelado faz o mato bater os dentes. O céu noturno espraia-se tão coberto de estrelas que mal há espaços negros e elas caem à noite em arcos melancólicos e são em tal quantidade que seu número não diminui (MCCARTHY, 2009, p. 21, grifos nossos).

A descrição aponta para o que acontecerá com a personagem kid ao longo da narrativa, como forma de introduzir o sequenciamento dos acontecimentos que nortearão o destino dele no romance. Ele abandonou a “terra dos pinheirais”, ou seja, o que ele e o narrador consideram como a civilização naquele “novo continente”, para uma vida errante e de melancolia acentuada pelos espaços e pelas pessoas com que eles cruzarão nesse mundo que é desconhecido. Como

é a personagem kid quem está nas terras além dos pinheirais, e o foco da narrativa no primeiro momento da história está nele, a descrição feita do Oeste aponta para um mundo violento, selvagem e desconhecido.

A desolação com a qual os desertos do Oeste dos Estados Unidos e do México são descritos direcionam para uma sequência narrativa cada vez mais violenta. Ao descrever situações completamente bárbaras, o narrador está preparando o leitor para uma cena de batalha sanguinária ainda mais brutal. É o caso do apache mumificado pendurado em uma cruz, antes da batalha dos mercenários na balsa de Yuma:

Em uma elevação no extremo oeste da playa eles passaram por uma rústica cruz de madeira onde maricopas haviam crucificado um apache. O cadáver mumificado pendia de seu mastro com a boca escancarada num buraco brutal, uma coisa de couro e osso areada pelos ventos abrasivos de púmice vindos do lago e com *a branca armação das costelas entrevendo-se pelos farrapos de pele que pendiam de seu peito*. Seguiram em frente (MCCARTHY, 2009, p. 259, grifos nossos).

A citação não informa o momento e nem o motivo da crucificação do apache. Contudo, os mercenários observam o cadáver e são indiferentes ao corpo que jaz dependurado na cruz. Apesar do menosprezo dos saxões, o apache crucificado despertou a atenção do narrador que destaca e detalha o objeto católico de exposição e o apache perfurado, em alusão a crucificação de Jesus Cristo.

Outro momento de sequência descritiva utilizada por McCarthy, durante a narrativa são os eventos que antecedem a morte da personagem kid. É um desencadeamento de acontecimentos narrados que, de uma forma poética, culminam no desfecho do destino de kid na narrativa, com o último olhar dessa personagem para o céu noturno e para as estrelas. Os astros que observaram sua chegada no Oeste e o acompanharam por aquelas terras, são os mesmos que presenciaram seu fim:

[a] chuva cessara e o ar estava frio. Ele parou no pátio. Estrelas riscavam o céu em miríades e ao acaso, precipitando-se ao longo de breves vetores desde suas origens na noite até seus destinos no pó e no nada. [...] Ele se meteu pelo passeio de tábuas rumo às latrinas [...] e olhou outra vez para os rastros silenciosos das estrelas morrendo acima das colinas escuras. Então abriu a rústica porta de tábuas das latrinas e entrou.

O juiz estava na retrete. Estava nu e se levantou sorrindo e o apertou nos braços contra sua carne imensa e terrível e depois fechou a tranca às costas dele (MCCARTHY, 2009, p. 348).

Percebe-se que o tom da narrativa muda, conforme o fim da personagem kid está se aproximando, antecipando e/ou preparando o leitor para um desfecho trágico. O recurso utilizado aqui é a alteração do clima e a desconfiança da personagem, na quietude fria do lugar. O desenlace da sequência descritiva tem fim com o susto da personagem kid ao encontrar Holden naquele lugar inesperado. Os últimos três trechos aqui destacados da narrativa de *Meridiano de sangue*, além de ilustrarem um dos recursos de descrição utilizados por McCarthy, demonstram as mudanças de foco narrativo que acontece no decorrer da história.

Os acontecimentos no romance analisado estão divididos em três partes e o narrador não centraliza a narrativa apenas na personagem kid. O que nos faz entender que ele não é a personagem principal da obra, mas aquele que, em um primeiro momento, dará as primeiras impressões

do Oeste dos Estados Unidos e do México, bem como de seus elementos para o leitor. Em um segundo momento, a narrativa aponta seu foco para a *Glanton Gang* e, principalmente, para a personagem do Juiz Holden, enquanto a personagem kid, por vários capítulos desaparece da história, após se tornar um mercenário. Quando a narrativa está prestes do fim, o foco dela retorna para a personagem kid e o juiz, ao mesmo tempo, até kid ser assassinado e o narrador dedicar-se exclusivamente a Holden.

DISCUSSÕES SOBRE A TIPOLOGIA DO NARRADOR E O FOCO NARRATIVO

As análises feitas acerca da descrição na literatura de Cormac McCarthy e em *Meridiano de sangue*, apontam para um narrador onisciente, parcial e subjetivo, cujas impressões e escolhas lexicais afetaram na descrição dos povos originários da região Oeste dos EUA e do México, dos mexicanos, das mulheres, dos negros e de todos aqueles renegados pela história oficial dos Estados Unidos e que estão além dos pinheirais, dividindo o mundo civilizado do mundo selvagem, isto é, a costa Leste da costa Oeste do país. A cada descrição feita pelo narrador é possível identificar o posicionamento ideológico dele.

Ana Lopes e Carlos Reis (2018, p. 258) definem o narrador como autor textual, uma entidade fictícia a quem, no mundo ficcional, cabe a responsabilidade principal de enunciar o discurso da narrativa. Os autores ainda pontuam que ele é “detentor de uma voz observável ao nível do enunciado por meio de intrusões, vestígios mais ou menos discretos da sua subjetividade, que articulam uma ideologia ou uma simples apreciação particular sobre os eventos relatados e as personagens referidas” (2018, p. 259). Complementando a definição dos autores, o narrador é responsável por controlar o universo ficcional, sendo capaz de manipular os eventos expostos, as personagens, o tempo e os espaços.

Iniciamos a discussão sobre os aspectos do narrador, com o teórico francês Jean Pouillon que, no seu livro *O tempo no romance*, faz um estudo sobre a parcialidade do narrador ao criar três tipologias de foco narrativo: “visão com”, “visão por trás” e “visão de fora” (POUILLON, 1974, p. 54). Na “visão com”, uma única personagem “será o centro do relato” (POUILLON, 1974, p. 61). Em relação a “visão por trás”, o narrador “não está no mundo que descreve a obra, mas ‘atrás’ dele, como um demiurgo ou como um espectador privilegiado que conhece de antemão o que vai acontecer” (POUILLON, 1974, p. 70). Por fim, “na visão de fora” o narrador tem uma “conduta materialmente observável” (POUILLON, 1974, p. 83).

Prosseguindo com a discussão sobre o narrador, Maurice-Jean Lefevbe amplia o debate a partir dos seus estudos sobre as “visões” apresentadas por Pouillon, em *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. O teórico discorda de Pouillon quando este não considera outras narrativas em que o foco é alterado, conforme aparecem novas personagens na história.

Lefevbe acentua que todas as “visões” não passam de padrões estipulados por Pouillon e que a narrativa “nunca nos fornece senão precisamente uma visão, isto é, uma perspectiva necessariamente incompleta, lacunar, anamarfocada de um certo real” (LEFEVBE, 1980, p. 186). O seu foco é alterado, conforme o narrador acrescenta outras personagens trazendo novas perspectivas em relação ao que é observado e, conseqüentemente, exposto. Assim, “a narrativa será sempre de um determinado ponto de vista. A própria escolha do assunto que será tratado já é em si um ato parcial, que denota a preferência do narrador por este ou aquele assunto” (FROTA, 2009, p. 22).

Isto posto, concordamos que, de modo geral, as narrativas se caracterizam através de determinado ponto de vista. Agora, retornemos a *Meridiano de sangue* e indaguemos sobre o repentino e longo desaparecimento da personagem kid na narrativa. Por que o narrador decide mudar o foco dele para o juiz? A resposta que melhor dialoga com os teóricos é que Holden, e até mesmo Glanton e outros integrantes da gangue, dialogam com a sua ideologia, ou seja, seu ponto de vista enquanto narrador. Ambos, narrador e personagens, possuem um ideal e opiniões acerca do lugar onde estão. Levemos em consideração também o fato de *Meridiano de sangue* ser um romance histórico, em que a narrativa é contada pelo ponto de vista dos vencedores no processo de colonização. Logo, a focalização denotará uma escolha daquilo que o narrador vê e escolhe narrar.

Retornemos as primeiras linhas de *Meridiano de sangue* e observemos o que o narrador oculta propositalmente sobre o que está além dos “pinheirais”: “Lá fora estão *os escuros campos arados* entremeados de fiapos de neve e além deles *as florestas ainda mais escuras que abrigam uns poucos lobos remanescentes*” (MCCARTHY, 2009, p. 9, grifos nossos).

Momentos antes da descrição supracitada, o narrador informa que o primeiro ano datado no romance é 1833. Se há campos e eles foram arados, supomos então que outras pessoas já passaram por aquele lugar, até mesmo antes de 1833 e expandiram a terra destruindo a fauna e a flora da região, deixando poucos lobos remanescentes. A descrição também nos faz imaginar dois mundos distintos em um mesmo lugar, pois de um lado há os campos arados e de outro florestas intactas com animais selvagens. A dicotomia civilização e selvagem torna-se mais evidente com as escolhas lexicais utilizadas pelo narrador nos momentos das descrições. É o caso da descrição de uma igreja atacada e destruída pelos índios:

Não havia bancos na igreja e no piso de pedras estava uma pilha de corpos escalpelados e nus e parcialmente comidos das cerca de quarenta almas que haviam se entrincheirado naquela casa de Deus contra os *pagãos*. Os *selvagens* haviam aberto buracos no telhado e os abateram ali do alto e o chão estava coberto de hastes de flechas partidas usadas para arrancar as roupas dos mortos. Os altares haviam sido derrubados e o sacrário saqueado e o *grande Deus adormecido dos mexicanos* extirpado de seu cálice dourado. As pinturas primitivas de santos em suas molduras pendiam tortas nas paredes como se um terremoto houvesse afligido o lugar e *um Cristo morto* em um esquite de vidro estava em pedaços no chão (MCCARTHY, 2009, p. 68, grifos nossos).

A passagem acima é composta por detalhes que foram omitidos pelo narrador, quando ele se referiu aos campos arados e aos poucos lobos remanescentes. São dois exemplos em que o narrador possui o controle diegético, sendo ele o próprio demiurgo, ao escolher aquilo que quer narrar e a forma como vai descrever os eventos. No acontecimento da igreja, as escolhas lexicais são depreciativas e esses tipos de adjetivos são utilizados pelo narrador, até as últimas páginas do romance. Há também uma tonalidade de indiferença e superioridade do narrador, pois o Deus e o Cristo dele não são os mesmos dos mexicanos. O narrador apenas descreve a igreja e os mortos, além de comentar sobre os motivos da personagem kid ter ido parar naquele vilarejo destruído. Para o narrador, o que aconteceu na igreja é tão desprezível que, na sequência da narrativa, ele reforça que kid estava procurando comida e que passaria a noite entre os cadáveres para se proteger de um novo ataque comanche.

A primeira parte do romance está concentrada em caracterizar o Oeste e seus elementos,

como também, apresentar uma das principais temáticas da obra que é a violência dos colonizadores contra os povos indígenas e os mexicanos. As primeiras cenas de escalpos presenciadas pela personagem kid foram cometidas pelos indígenas, porém, na cidade de Chihuahua o narrador informa que não eram apenas eles quem tiravam os escalpos:

passaram pelo palácio do governo e depois pela catedral onde urubus se acocoravam ao longo dos entablamentos empoeirados e entre os nichos na fachada esculpida bem ao pé das estátuas do Cristo e dos apóstolos, as aves ostentando suas próprias vestes negras em posturas de estranha benevolência enquanto em torno delas adejavam ao vento os escalpos secos dos índios massacrados pendurados em cordas, os cabelos longos e cinzentos ondulando como filamentos de criaturas marinhas e os couros cabeludos ressecados batendo contra as pedras (MCCARTHY, 2009, p. 80).

A partir desse momento, o foco da narrativa passa de kid para os mercenários da *Glanton Gang*. Eles são os responsáveis pela propagação da barbárie no Oeste e contra seus habitantes. O narrador de *Meridiano de sangue* revela as atrocidades cometidas pelo grupo *WASP*. Ele mantém sua subjetividade, mas enquanto o foco está nos mercenários, ele também denuncia e tenta justificar os constantes atos de crueldade com os pensamentos do Juiz Holden:

a guerra é a forma mais legítima de divinação. Significa pôr à prova a vontade de um indivíduo e a vontade de outro no contexto dessa vontade mais ampla que, ao ligar as deles, é por conseguinte forçada a selecionar. A guerra é o jogo supremo porque a guerra é em última instância um forçar da unidade da existência. A guerra é deus (MCCARTHY, 2009, p. 262).

Holden analisa as constantes batalhas em que esteve envolvido com os mercenários e as que possui conhecimento. A propagação da barbárie, sob o ponto de vista do juiz, justifica-se pela vontade e os interesses de um grupo que se considera superior ao outro. Cabe a ele, o juiz, e seu grupo concretizar o viés ideológico de supremacia racial e imperial, não importando os métodos utilizados em confronto. Sobre o Oeste, o ponto de vista do narrador provoca repúdio à região e aos seus elementos, pois o lugar precisava ser domesticado através de uma ideologia dominante. O espaço é descrito de forma apocalíptica e conforme os mercenários marchavam pelo deserto, deparavam-se com composições espaciais caracterizada pela atmosfera sombria de morte e de violência:

Cinco carroções fumegavam no solo do deserto e os cavaleiros desmontaram e caminharam em silêncio entre os corpos dos argonautas, aqueles probos peregrinos sem nome entre as pedras com seus terríveis ferimentos, as vísceras esparramando-se por seus flancos e os troncos nus crivados de flechas. Alguns pela barba eram homens e, contudo, ostentavam entre as pernas chagas menstruais e não as partes masculinas pois estas haviam sido amputadas e pendiam escuras e estranhas de suas bocas sorridentes. Em suas perucas de sangue seco jaziam contemplando com olhos de macaco o irmão sol agora subindo a leste (MCCARTHY, 2009, p. 163).

Conforme os mercenários avançavam pela fronteira sudoeste entre Estados Unidos e México, as cenas de violência se acentuam na obra de McCarthy. O narrador não consegue mais omitir

o que está acontecendo no deserto e emprega o recurso descritivo, sem ocultar os detalhes da barbárie nesse ponto da narrativa.

A segunda parte do romance torna-se mais densa e violenta, pois as descrições passam a se concentrar na quase dizimação dos povos da fronteira. Com contrato fechado, os mercenários precisavam coletar os “comprovantes” de que o serviço de escalpamento havia sido feito para receberem o pagamento. Dessa forma, eles “vagaram pela fronteira por semanas à procura de algum sinal dos apaches” (MCCARTHY, 2009, p. 182). Sem sucesso, eles atacaram inúmeros vilarejos em territórios mexicanos para conseguir escalpos.

A cidade seguinte em que passaram ficava a dois dias de distância pelas sierras. Nunca souberam como se chamava. Uma sucessão de barracos de lama erguidos no planalto inóspito. Quando chegaram as pessoas correram deles como bichos assustados. Os gritos que davam uns para os outros ou talvez sua visível fragilidade pareceu incitar alguma coisa em Glanton. Brown o observou. Ele instigou o cavalo e sacou a pistola e o pueblo sonolento foi esmagado incontinentemente numa carnificina dantesca. Muitos haviam corrido para a igreja onde se ajoelhavam agarrando o altar e desse refúgio foram arrastados aos uivos um a um e um a um foram trucidados e escalpelados ali mesmo sobre o piso (MCCARTHY, 2009, p. 192).

A descrição feita pelo narrador aponta para os constantes ataques direcionados às vilas mexicanas localizadas no extremo Oeste, na baliza entre os dois países. A erudição utilizada pelo narrador para descrever o massacre, no povoado, sugere que a vida naquele lugar pouco importava para os mercenários, mas sim o máximo de escalpos coletados, fossem eles dos povos originários da região ou não.

Os últimos capítulos do romance também direcionam sua focalização para o Juiz Holden. A ação temporal neste ponto da narrativa é, após 28 anos das atrocidades cometidas por ele pelo deserto, porém, Holden mantém suas convicções e crenças acerca do imperialismo, em que ele e seu país estavam “predestinados”:

Quanto mais a guerra cai em desonra a sua nobreza é questionada, mais esses homens horados que reconhecem a santidade do sangue vão ser excluídos da dança, que é o direito do guerreiro, e por isso a dança vai se tornar uma falsa dança e os dançarinos falso dançarinos. E, contudo, haverá aquele que é um autêntico dançarino (MCCARTHY, 2009, p. 346).

O narrador dá voz a Holden que usa a metáfora da dança e dos dançarinos para glorificar a guerra e os que lutaram nela. No entanto, ele acredita que há falsas danças e falsos dançarinos. Para ele, o propósito principal da sua guerra, a propagação do destino de superioridade e do homem predestinado, fora perdido, mas sua essência permanece no autêntico dançarino, isto é, o próprio juiz. O narrador concorda com essa argumentação e finaliza o romance informando que “ele nunca dorme. Ele está sempre dançando. Ele diz que nunca vai morrer” (MCCARTHY, 2009, p. 350).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As discussões acerca da teoria narratológica, que envolveram a descrição, a tipologia do narrador e o foco narrativo, auxiliaram no entendimento acerca do ponto de vista e do posiciona-

mento ideológico do narrador, na obra *Meridiano de sangue* (2009). Os mercenários da *Glanton Gang*, apesar de toda barbárie e crueldade tinham medo da “nova terra desconhecida” do Oeste Americano e, principalmente das mais variadas etnias indígenas pertencentes ao lugar. A relação homem espaço é usurpada de uns (índigenas, mestiços e negros) e construída pelo invasor (homem branco) por meio de violência que se regenerava a cada nova transição pela região, destruindo costumes, culturas e crenças. Essa é a essência das personagens de *Meridiano de sangue*, que deixaram o genocídio alastrado pelo deserto, desde o início do processo de colonização.

O narrador é responsável por controlar o universo ficcional, o qual é capaz de manipular os eventos expostos, as personagens, o tempo e os espaços. Assim, através das análises feitas acerca da descrição na literatura de Cormac McCarthy, e em *Meridiano de sangue*, a narração foi tecida por uma focalização onisciente, parcial e subjetiva, na qual, a cada descrição feita pelo narrador foi possível identificar as implicações ideológicas dele.

Cormac McCarthy acentua o efeito dramático do romance através de sequenciamentos da narrativa, no qual a descrição é a principal técnica literária utilizada pelo autor. Os adjetivos utilizados pelo narrador mostraram a sua parcialidade e subjetividade na forma como a história foi contada no romance e, ao mesmo tempo, denuncia o massacre que aconteceu no deserto estadunidense e mexicano. A construção das personagens do romance revelada pelo narrador também foi importante para o desenvolvimento da ficção de McCarthy, pois as descrições do deserto apresentadas como um lugar inóspito, selvagem, onde qualquer ato de violência poderia existir, apresentou os constantes conflitos entre personagens e espaço.

Desde o período colonial até o presente momento, o encontro entre o homem branco e o indígena americano foi e continua sendo marcado pela violência, eurocentrismo, e principalmente pelo apagamento identitário. Desse modo, as narrativas que versam sobre o encontro entre brancos, indígenas e negros apresentam um narrador branco que contam a história do ponto de vista do vencedor e/ou colonizador.

REFERÊNCIAS

BAL, Mieke. *Description as Narration*. In: JOBLING, David (Ed.) *On Story-Telling. Essays in Narratology*. Califórnia: Polebridge Press, 1991. p. 109-144.

ELLIS, Jay. *Spatial Constraint and Character Flight in McCarthy*. In: ELLIS, Jay. *No Place for Home: Spatial Constraint and Character Flight in the Novels of Cormac McCarthy*. New York: Routledge, 2009. p. 1-37.

FROTA, Adolfo José de Souza. *Foco narrativo e (im)parcialidade nos contos da família Glass*. In: CAMARGO, Flávio Pereira; FRANCA, Vanessa Gomes. *Estudos sobre Literatura e Linguística: pesquisa e ensino*. 1 ed. São Carlos: Claraluz, 2009. p. 17-40.

FROTA, Adolfo José de Souza. *O Espaço da Melancolia na Trilogia da Fronteira, de Cormac McCarthy*. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Goiânia: UFG, 2013. p. 17-40.

GENETTE, Gérard. *Fronteiras da narrativa*. In: BARTHES, Roland. *Análise estrutural da narrativa*. Tradução Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Editora Vozes, 2013. p. 265-284.

LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Tradução de José Carlos Seabra

Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1980.

LUKÁCS, Georg. *Narrar ou descrever*. In: LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Tradução de Giesh Vianna Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p. 47-99.

MCCARTHY, Cormac. *Meridiano de Sangue ou O Rubor Crepuscular no Oeste*. Tradução Cássio de Arantes Leite. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2009.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.

REIS, Carlos. LOPES, Ana. *Dicionário de narratologia*. São Paulo: Almedina, 2018.

SHAW, Harry. *Dicionário de termos literários*, 1982.

Mikael de Souza Frota

Graduado em Letras/Inglês (UNINORTE - SER EDUCACIONAL) e Mestre em Letras - Estudos Literários (UFAM). Membro do grupo de pesquisas *Literatura, Educação e Dramaturgias Contemporâneas* (LEDrac/UnB). Professor Adjunto na Universidade Paulista (UNIP) e no Centro Educacional La Salle.

Recebido em 30/01/2021.

Aceito em 20/03/2021.

**POESIA, MIMESE E CRÍTICA LITERÁRIA:
UMA REFLEXÃO A PARTIR DA OBRA DE RENÉ
GIRARD**

***POETRY, MIMESIS AND LITERARY CRITICISM:
A REFLECTION BASED ON THE WORK OF RENÉ GIRARD***

José Wanderson Lima Torres
UESPI

Romério Rodrigues Nogueira
UFPI

RESUMO: Este trabalho tem por objetivo a aplicação da teoria mimética de René Girard no campo da poesia. Secundariamente, aponta o motivo de ser incomum a análise do lírico por este ângulo teórico, sugerindo que a tradição crítica de autores como Auerbach e Lukács possibilita tornar mais visível o problema da mimese desenvolvido pelo autor francês. O objeto da pesquisa são poemas de Carlos Drummond de Andrade, que coerentemente se coadunam a perspectiva do teórico francês. Buscamos demonstrar que Girard não se arisca na análise do gênero lírico enquanto fenômeno da mimese, porque, tal como em Auerbach e Lukács, segue a interpretação prevalecente dos gêneros em que a ação é a matriz representativa, como o épico e o dramático.

Palavras-chave: Desejo. Mimese. Estilo. Gênero Literário.

Abstract: This article aims to apply René Girard's mimetic theory in the field of poetry. Secondly, it points out why the analysis of the lyric by this theoretical angle is unusual, suggesting that the critical tradition of authors such as Auerbach and Lukács makes it possible to make visible the problem of mimesis developed by the French author. The object of the research are poems by Carlos Drummond de Andrade, which are consistent with the perspective of the French theorist. We seek to demonstrate that Girard does not take risks in the analysis of the lyrical genre as a phenomenon of mimesis, because, as in Auerbach and Lukács, it follows the prevailing interpretation of the genres in which action is the representative matrix, such as the epic and the dramatic.

Keywords: Desire. Mimese. Style. Literary Genre.

INTRODUÇÃO

A poesia brasileira moderna ficou conhecida pelos experimentos de inovação em contraponto ao enrijecimento formal das décadas anteriores. Ela desenvolveu eixos culturais análogos ao programa europeu das vanguardas, os quais, todavia, transfigurava diante do fluxo de valores representativos da realidade local. Essa primeira etapa seria referida por Mário de Andrade, o líder intelectual do modernismo brasileiro, como a do arrebatamento pelos “ventos da destruição” (1978, p. 242). Após a tentativa de imaginar uma identidade brasileira, guiados pela euforia de uma revolução em todas as ordens da cultura – lembremos que este era o período do governo Vargas, do crescimento econômico nacional e do socialismo no exterior –, os poetas da primeira geração moderna adquirem consciência do fracasso de uma estética estritamente nacional. A partir da reforma da estética literária, uma outra geração assume o papel de reatar os laços com a tradição europeia anterior as vanguardas.

É nesse ínterim, inicialmente atrelado aos excessos da primeira geração, que o poeta Carlos Drummond de Andrade escreve seus livros de poesia. Mas logo que as expectativas dessa fase não se realizam, principalmente após *A Rosa do Povo* (1945), o escritor mineiro efetua uma mudança em seu projeto poético e reata os laços com uma tradição que implicitamente sempre manteve, mas que estava matizada aos experimentos e a efervescência política do período. Essa tradição não diz apenas respeito à estrutura do poema, mas a recuperação da intensidade meditativa da poesia, sobretudo quanto ao papel do eu nas relações humanas. Aqui Drummond retoma a ironia e o pessimismo de Laforgue, o tédio e o rigor formal de Valéry, bem como algo do correlato objetivo de T. S. Eliot, escritores que mediarão em seus textos as transformações da cultura na sociedade industrial. Esses aspectos já vinham sendo apresentados de algum modo por romancistas como Balzac, Stendhal, Flaubert e Dostoievski.

A remissão aos romancistas é um ponto de inflexão com a proposta dessa análise: a compreensão do desejo mimético na poética de Drummond a partir das interpretações de René Girard em *Mentira romântica e verdade romanesca* (2009), livro em que o autor primeiro trabalha a sua tese sobre a teoria mimética. Tentamos explicar por que a escolha dos romances utilizados por René Girard para desenvolver sua teoria está relacionada à mescla de estilos propostas por Auerbach e ao herói problemático de Lukács. A interpretação do desejo mimético na poesia de Drummond inicia-se com o poema *O enterrado vivo*, além de outros como *Destruição*, *Papel* e *Um boi vê os homens*. Por alguns destes poemas pertencerem a obras diferentes é possível afirmar que a circularidade do desejo metafísico explicada por Girard se perpetua em todo espectro da composição de Drummond, o que sugere o tom melancólico, reiterado desde os primeiros livros. A passagem do estudo da poesia de Drummond para a análise da teoria de Girard, Auerbach e Lukács têm em consideração a conexão temática da obra do poeta aos eixos argumentativos das teses dos três teóricos partindo da explicação sobre mimese e melancolia.

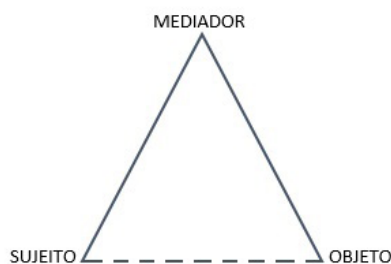
A TEORIA MIMÉTICA

Em seu primeiro livro, acima referido, René Girard esboçou a teoria do desejo mimético, na qual analisa a dinâmica do desejo alicerçado em grandes autores da literatura moderna. A sua interpretação começa por Cervantes, passa pelos realistas franceses e por Proust e Dostoievski. Nessa série literária ele verifica um estreitamento no que denomina processo de mediação. Para

Girard (2009), a concepção do desejo enquanto produto autônomo da vontade não passa de uma falácia divulgada pelos românticos. O autor não se aprofunda nesse aspecto, mas desde há muito é conhecido o papel que a filosofia kantiana exerceu sobre os românticos via Fichte, o qual fazia “derivar o universo exterior da subjetividade, apresentando o mundo sensível como um produto – inconsciente – do próprio Eu, (...) e [assim] elaborara uma verdadeira idealização filosófica do egostismo romântico” (MERQUIOR, 2016, p. 232). Segundo Girard, essa construção só ajudou a recobrir a verdadeira natureza do desejo: a mimese. Para ele, entre o sujeito que deseja e o objeto desejado sempre há um intermediário, um modelo. Este mediador é o responsável por movimentar a engrenagem que provoca no sujeito a vontade de satisfazer-se com um objeto.

Essa dinâmica pode manifestar-se de dois modos: a mediação externa e a interna. A forma de realização de cada mediação permite com que Girard apresente a rivalidade enquanto efeito do estreitamento entre mediador e sujeito, no caso de ambos virem a desejar o mesmo objeto. Na primeira mediação, a distância entre sujeito e mediador impede que o primeiro entre em confronto direto com o seu modelo. Essa forma é ilustrada por Dom Quixote, que possui a personagem literária Amadis de Gaula como tipo do ideal do cavaleiro. Essa relação, entretanto, não é conflituosa, pois Dom Quixote nunca entra em contato direto com o seu mediador. Essa distância, deve ser lembrado, é de ordem espiritual, existencial, apesar do afastamento no campo físico evitar a concretização do embate. É notável como nos casos de mediação externa a impossibilidade de alcançar a realização do desejo e a transformação metafísica levem o sujeito ao desenvolvimento de uma desilusão ou estado melancólico, exemplo ilustrado por Dom Quixote e Emma Bovary.

Na mediação interna, a relação mediador-sujeito é bem mais complexa, pois a criação de circuitos de desejo entre os dois integrantes pode ser inumerável. René Girard decidiu expor as duas modalidades na fórmula por ele nomeada de “desejo triangular”. O problema dessa imagem, útil para o caso da rivalidade, mas não para um esquema geral, é que o lugar de cada termo nas arestas de um triângulo não impediria um deles de ter acesso à outro. O impedimento só faria sentido caso o triângulo tivesse a base vazada, como ilustra a figura.



Essa demonstração imagética é apenas uma forma de mostrar que o teórico não havia ainda aprimorado a exposição “geométrica” do desejo. Seria mais lógico discorrer sobre uma circularidade unidirecional entre os três termos. Quanto à mediação interna, os grandes exemplos dessa dinâmica são as obras de Stendhal e Proust. Através delas, o autor indica o papel da vaidade, do esnobismo e da coqueteria.

Conforme Girard (2009), no caso da vaidade stendhaliana, o sujeito que deseja tenta não revelar o processo de mediação, mesmo que o *Outro*, o modelo, seja antes o inspirador de um exemplo comportamental. Isso ocorre porque o sujeito adquire uma rivalidade com o mediador por este também desejar o objeto. Em vista disso, a dissimulação ajuda a recobrir a admiração e o

ódio velado numa tentativa de negar a mediação, transformando o mediador em obstáculo, aspecto que substitui o papel inicial de modelo. Já no caso do esnobismo, a mediação assume uma nuance um tanto distinta. Nesta, o mediador não é encoberto pela atitude do sujeito que primariamente mimetiza o desejo, pelo contrário é imitado servilmente, relegando o objeto a um segundo plano.

Como afirma o teórico “o esnobe não ousa confiar em seu juízo pessoal (...). Eis o motivo pelo qual ele é o escravo da moda” (GIRARD, 2009, p. 47). Um exemplo do caso da vaidade é o de Julien Sorel, que corteja a senhora Fervacques para provocar a dinâmica do desejo em Mathilde de la Mole, levando esta a ser mediada por aquela senhora, contudo o próprio Julien encobre seu desejo pela filha do patrão. Já um caso de esnobismo pode ser apontado na atitude do protagonista da *La Recherche* de Proust. Quando criança, Marcel deseja ir ao teatro assistir a atriz Berma, contudo o narrador sequer a conhece, o que não explica porque tem vontade de assistir à atuação dela. Todavia, essa expectativa possui uma razão, a qual tem origem nas opiniões de Bergotte, a quem Marcel muito admira, ao ponto de copiar tudo o que diz.

Quanto à coqueteria, ela é das mediações internas uma espécie singular, pois corresponde a um circuito duplo de desejo. A *coquete* suscita no *Outro* um desejo, no entanto, não permite a este alcançar o objeto que ela representa, mantendo uma indiferença que provoca ainda mais vontade de possuí-la, o que para a *coquete* é de uma imensa alegria, pois ela oferece-se com maior intensidade e dissimulação, o que o autor indica como “o inverso de um desejo por si própria. (...). O ‘desespero’ do amante e a coqueteria da amada crescem conjuntamente, pois os dois sentimentos são copiados um do outro” (GIRARD, 2009, p. 133).

Esses casos da mediação interna são desenvolvidos pelo autor para delinear alguns dos problemas mais comuns à contemporaneidade: a solidão do sujeito do desejo, originada na substituição do mediador pela ilusão de autonomia da vontade; e a metamorfose do desejo pelo objeto na esperança de uma transformação ontológica do sujeito. Estes aspectos estão presentes na obra do poeta mineiro, que sintetiza em alguns poemas o desejo mimético e seus desdobramentos.

MIMESE E MELANCOLIA EM DRUMMOND

É sempre no passado aquele orgasmo,
é sempre no presente aquele duplo,
é sempre no futuro aquele pânico.
É sempre no meu peito aquela garra.
É sempre no meu tédio aquele aceno.
É sempre no meu sono aquela guerra.
É sempre no meu trato o amplo distrato.
Sempre na minha firma a antiga fúria.
Sempre no mesmo engano outro retrato.
É sempre nos meus pulos o limite.
É sempre nos meus lábios a estampilha.
É sempre no meu não aquele trauma.
Sempre no meu amor a noite rompe.
Sempre dentro de mim meu inimigo.
E sempre no meu sempre a mesma ausência.
(DRUMMOND, 2010, p. 393-394)

Publicado em *Fazendeiro do ar* (1954), “O enterrado vivo” faz parte de um período em que o poeta mineiro é mais constante na elaboração formal dos textos, comportamento que manteve desde *Claro enigma* (1951), em que adota frequentemente as formas clássicas, como o soneto e a variação entre quadras ou tercetos. Nesse poema, apesar dos versos brancos, há um ritmo interno movimentado pela acentuação – como a sequência de iampos nas duas primeiras estrofes – e, caso considere-se a elisão – sinalefas e sínéreses – em alguns versos e não outros, o texto terá uma quantidade silábica equivalente à de um poema em versos decassílabos. O ritmo do texto é regido pelo encadeamento anafórico, que tem sua acentuação variada para não desenvolver uma sonoridade tediosa, apesar dessa repetição confirmar o conteúdo de tom melancólico, o qual adere a uma tradição semântica (melancolia – *spleen* – *ennui*) comum a românticos¹ e modernos, contudo, com acepções existenciais relativamente distintas. No poema, essas acepções adequam-se à maneira como o eu lírico evidencia a natureza do desejo mimético, ao constatar o vazio diante da impossibilidade de transformação do *Eu* no *Outro*, do sujeito num indivíduo distinto, através da concretização do objeto do desejo.

Desde o título já é possível observar uma expressão de angústia metafísica: o enterrado vivo, analogia que pode ser explicada pelo último verso (“sempre no meu sempre a mesma ausência”), reconhecimento da expectativa de transformação não realizada, pois se o sujeito está inserido na dinâmica da vontade não há nele de fato autonomia absoluta, e muito menos originalidade, pois essa seria a combinação e recombinação da mimese. O “enterrado” questiona o ideal do sujeito unitário da tradição ocidental, autocentrado no elemento racional, que não reconhece em si seu próprio “inimigo”, condição constante do duplo: movido pelo jogo entre a razão e a imaginação; a última do par mais propícia ao movimento do desejo, por ancorar-se primariamente mais na mimese que no processo combinatório do arcabouço cultural do sujeito. Nos versos de cada estrofe, a exceção da primeira, podemos vislumbrar a cesura antes do termo oposto ou limitador (artigo, possessivo ou demonstrativo que especificam o termo).

Sempre no meu amor a noite rompe.
Sempre dentro de mim meu inimigo.

Na primeira estrofe, cada tempo evoca uma acepção incompleta. O “orgasmo” permanece no passado, assim como o desejo suscita um novo após a posse do objeto. Tal como aquele, o êxtase deste ocorre não em seu alcance, mas no momento que logo antes lhe antecede. Ao ser realizado, o instante perde a função de plenitude, a imersão do sujeito no mediador, exemplificado tanto nas relações íntimas como nas mais superficiais. No verso seguinte, o “duplo” remete à condição presente do sujeito, de imitador de *Outros*, inimigo interno na identificação de uma densidade subjetiva. O “pânico” da terceira linha é índice do duplo anterior, do qual a melancolia pode ser causa, caso seja apreendida enquanto

alteração na estrutura da consciência-do-tempo, alteração caracterizada pela incapacidade em que se acha o melancólico de efetuar o ato de *protensão* que o liga a um futuro. Privado do futuro, o melancólico sente escapar-lhe o próprio presente, pois o fundamento do presente é o *projeto*, o lançamento na direção de um futuro por meio do qual a consciência confere solidez e significado ao fluxo temporal que toda a envolve (MERQUIOR, 2016, p. 36).

O teor desse argumento esclarece em seguida a sensação de “garra” no “peito” e de “sono” atribulado, ainda atrelados à carga semântica do termo anterior. Retornando ao desejo, o verso seguinte correlaciona e opõe a palavra “distrato” à “trato”. Distrato significa anulação ou rescisão de um pacto, talvez a do próprio eu ao aderir a um sistema de modos que estimulam a imitação, o que seria corroborado no verso posterior em que o “mesmo engano” remete a forma do retrato”. Essa acumulação de significados entrelaça imitação, identidade e mal-estar existencial. No verso seguinte, o eu lírico afirma ter “sempre nos (...) lábios a estampilha”. O último termo significa figura impressa em papel, palavra que por contiguidade indica o gesto de atuação, sugerindo que o agente do poema tenha continuamente que empregar papéis. Esse aspecto direciona a leitura para outro poema do autor, na obra *As impurezas do branco* (1973), intitulado *Papel*:

E tudo que eu pensei
e tudo que eu falei
e tudo que me contaram
era papel.
E tudo que descobri
amei
detestei:
papel.
Papel quanto havia em mim
e nos outros, papel
de jornal
de parede
de embrulho
papel de papel
papelão.
(DRUMMOND, 2009, p. 167)

Uma análise dos versos acima sugere o mesmo ritmo anafórico do poema anterior, seja na retomada da partícula “e tudo”, seja na elipse desta, na segunda estrofe, ou na reiteração do vocábulo “papel”. O efeito disso é mais decisivo pelo acúmulo de verbos no indicativo com sonoridade oxítona (*amei, havia, detestei, falei, descobri*), que transmitem uma firmeza maior das ações do eu lírico enquanto ações adstritas a um sistema de representação, de assimilação de modelos. Fato que ajuda a compreender por que o verso final de “O enterrado vivo” termina em “e sempre no meu sempre a mesma ausência”. É importante observar que a estrutura mesma do poema inicial sugere o processo de imitação que retoma os termos “é sempre – e sempre – sempre”, numa espécie de alusão ao “eterno retorno”. No antepenúltimo verso é digno de nota que até o amor – “Sempre no meu amor a noite rompe” – aponta para a dissolução do sujeito no ato de mediação, caso seja suposta na hermenêutica da palavra “noite” o sentido de eliminação dos contornos. O mesmo pode ser dito de outro poema, “Destruição”, do livro *Lição de coisas* (1962):

Os amantes se amam cruelmente
e com se amarem tanto não se veem.
Um se beija no outro, refletido.
Dois amantes que são? Dois inimigos.

Amantes são meninos estragados

pelo mimo de amar: e não percebem
quanto se pulverizam no enlaçar-se,
e como o que era mundo volve a nada.

Nada, ninguém. Amor, puro fantasma
que os passeia de leve, assim a cobra
se imprime na lembrança de seu trilho.

E eles ficam mordidos para sempre.
Deixaram de existir mas o existido
continua a doer eternamente. (DRUMMOND, 2009, p. 74)

Tal como que o primeiro poema, este é composto em decassílabos brancos, caso consideradas as elisões, como naquele. Aqui, a cesura é mais cadenciada, seja por pontos, por vírgulas ou por advérbios. O título tem um caráter negativo, como o do poema inicial, e promove a meditação sobre as relações amorosas. Nele, o desejo mimético aparece mais transparentemente. A relação entre os dois amantes implica o conflito pela posse do objeto desejado, mas nesse processo a presença do outro enquanto sujeito é obscurecida. Palavras-chave indicam a realização da mimese: os dois são ambos “inimigos” e “refletem” a negação de si mesmos pela vontade de absorção do *Outro*. A relação amorosa “pulveriza”, nulifica (“nada”, “ninguém”) – poderia, por outro lado, plenificar, mas o título sugere o primeiro sentido. Denominar os amantes por “meninos estragados pelo mimo de amar” também intensifica a leitura através da tese de Girard. As crianças são os indivíduos que mais facilmente se entregam ao movimento do desejo, executando através da imaginação a experiência de ser *Outro*. Nos dois últimos versos do poema, a angústia retorna na impossibilidade da transformação metafísica.

Seguindo Girard², no que diz respeito ao primeiro poema, essa angústia, ao fim, reporta-se à substituição de um modelo comum e externo – Deus – por mediadores humanos. Esse fato provocou a internalização do processo mediador, que pode gerar sem muito esforço conflitos responsáveis por afastar as pessoas. Esse isolamento é mantido em prol de um orgulho escorado numa falsa autonomia e na expectativa de concentração dos *Outros* ao redor do *Eu*. O teórico francês não dá nome ao processo de Secularização, mas o estreitamento da mediação segue a linha de força traçada por aquele fenômeno. O autor, não obstante, lembra-se de indicar o papel político da liberdade, que é parte daquele processo, papel diretamente ligado a uma “promessa não-cumprida”, uma autonomia de ação e criação, implicado na transcendência em direção ao outro, que envolve o temor humano de mirar o vazio, do qual se foge recorrendo à imitação: “é para escapar do sentimento do particular que os homens (...) escolhem deuses de reposição” (GIRARD, 2009, p. 90).

A melancolia em Drummond não é precisamente a dos românticos, apesar de ter em comum o lado contemplativo. A sua explicação está na mudança de Deus como modelo comum e no reconhecimento do homem como ser da imitação, ser da carência. Talvez fosse possível relacionar esse estado à melancolia freudiana, em que a perda sofrida pelo sujeito é mais de natureza ideal do que material. Este melancólico percebe em seu ego um esvaziamento e uma sensação de inutilidade que o leva a afastar-se dos outros. Uma autocrítica que faz sentido quando posta em equivalência à compreensão da mimese no desejo³. Porém, por não termos domínio do vocabulário do psicanalista, seria arriscado distorcer suas apreciações teóricas. Convém antes relacionar o motivo melancólico

na obra do escritor mineiro ao papel da despersonalização e do processo alienatório na sociedade pós-industrial⁴, concordantes com a Secularização e o estreitamento entre sujeito e mediador.

Apesar de Girard não utilizar poemas, isso não impede que a poesia exponha o processo de conflito mimético; afinal, enquanto arte, ela representa as características culturais integradas pelo processo básico da mimese de aquisição comum a todo grupo humano ao aprender pela imitação os mais simples gestos. Essa declaração pode ser corroborada pelas conclusões de Octavio Paz (2014), de que a poesia nos revela o abismo interior, por essa razão estando próxima da religião e transmitindo a sensação do sublime kantiano, experiência “revulsiva”, que não é tanto o reconhecimento de uma divindade externa ao sujeito, mas a de um “Outro” em nosso interior. A transcendência segue o caminho para uma imanência e para reflexão do homem enquanto um ser do dever-ser, condição que na sociedade secularizada potencializa o sentimento de solidão e o comportamento volúvel. Os outros animais parecem não compartilhar dessa carência da qual o humano tem consciência, e a que parece Drummond se referir em “Um boi vê os homens”.

Tão delicados (mais que um arbusto) e correm
e correm de um para o outro lado, sempre esquecidos
de alguma coisa. Certamente falta-lhes
não sei que atributo essencial, posto se apresentem nobres
e graves, por vezes. Ah, espantosamente graves,
até sinistros. Coitados, dir-se-ia que não escutam
nem o canto do ar nem os segredos do feno,
como também parecem não enxergar o que é visível
e comum a cada um de nós, no espaço. E ficam tristes
e no rasto da tristeza chegam à crueldade.
Toda a expressão deles mora nos olhos - e perde-se
a um simples baixar de cílios, a uma sombra.
Nada nos pelos, nos extremos de inconcebível fragilidade,
e como neles há pouca montanha,
e que secura e que reentrâncias e que
impossibilidade de se organizarem em formas calmas,
permanentes e necessárias. Têm, talvez,
certa graça melancólica (um minuto) e com isto se fazem
perdoar a agitação incômoda e o translúcido
vazio interior que os torna tão pobres e carecidos
de emitir sons absurdos e agônicos: desejo, amor, ciúme
(que sabemos nós), sons que se despedaçam e tombam no campo
como pedras aflitas e queimam a erva e a água,
e difícil, depois disto, é ruminarmos nossa verdade.
(DRUMMOND, 2010, p. 309)

Nesse poema de 24 versos, um boi olha e descreve o estado oscilante do agir humano. Marcado por muitas cesuras, ora na forma de vírgulas e pontos finais – *Certamente falta-lhes / não sei que atributo essencial, posto se apresentem nobres / e graves, por vezes.* – ora pela entonação rítmica dos encadeamentos e da conjunção aditiva – *e como neles há pouca montanha, / e que secura e que reentrâncias e que / impossibilidade de se organizarem em formas calmas* – a descrição capta figurativamente o gesto bovino de lenta ruminância. O boi percebe a ausência de um “atributo essencial” no homem, ser no qual a expressão “mora nos olhos”. Essas passagens reforçam a tese de Girard sobre a mimese

enquanto modo de escapar ao “vazio interior que os torna tão pobres” e “carecidos” de emitir justamente “desejo, amor, ciúme”, aspectos deslindados através do termo que o crítico francês intitula de *verdade romanesca*, empregado para denominar narrativas que denunciam o processo de conflito mimético. No poema, sugere-se que os homens não têm mais uma integração eu-mundo típica da comunidade fundada pelo complexo integrador do mito. Existe um vácuo de percepção em que eles “não escutam / nem o canto do ar nem os segredos do feno, / como também parecem não enxergar o que é visível / e comum a cada um de nós, no espaço.”

Apesar dessa representação fabulosa, a lírica consegue transmitir um certo estado de ânimo, uma “mimese interior” e histórica, dimensão descritiva que, segundo Merquior (1997), foi ignorada pelos estudiosos da literatura ao adotarem desta uma concepção realista, de representação do mundo sensível, detalhe que os afastou da compreensão histórica do poema, por ver nele uma síntese da subjetividade, caso comum dos teóricos marxistas que veem nos gêneros textuais narrativos representantes mais fiéis da transformação do imaginário social. Houve teóricos que apesar da influência da filosofia hegeliana e marxista escreveram obras na qual a relação subjetividade-objetividade está mantida, permitindo uma avaliação menos desequilibrada da mimese enquanto fenômeno social. Exemplos dessa atitude crítica são o jovem Lukács de *A teoria do romance* e o filólogo Erich Auerbach. É provável que eles tenham alguma importância no desenvolvimento do primeiro livro de Girard, pois as ideias desenvolvidas por eles ajudam a conectar os argumentos envolvidos na compreensão do desejo mimético.

UM TRIÂNGULO TEÓRICO

Sem dúvida alguma, houve uma razão para escolha feita por René Girard em seu projeto de expor o movimento mimético do desejo. Não foi por acaso que iniciou sua análise da exposição do processo mediador pelo Dom Quixote e concluiu pelas obras de Dostoievski, na qual o paroxismo da mediação internalizada ocorre, nem coincidência retomar as duas obras na rejeição ao mediador e no reconhecimento do *Outro* como um *Eu*. O que o teórico francês denomina de *verdade romanesca* concilia-se ao panorama de transformações do “realismo” delineado no *Mimesis* de Erich Auerbach, em especial, aquele em que a plena mescla de estilos (*Stilmischung*) permite uma concepção do cotidiano como imitação séria da vida. É a partir dessa forma de representação séria que o desejo mimético pode ser apontado de forma clara no ambiente social da obra, não se restringindo a personificação em classes típicas ou estereótipos.

Para demonstrar a intensificação da *Stilmischung*, o filólogo alemão apresenta justo os autores mais utilizados por Girard, um espectro que vai de Stendhal a Proust. É importante observar que Girard assume uma utilização do romance enquanto gênero capaz de figurar uma totalidade cultural, sugestão que estará em acordo com a leitura de Lukács. O teórico francês não utiliza poemas, dramas ou outras formas literárias, talvez porque o romance possua uma “intenção configuradora” particular. Além disso, há certamente uma relação entre o argumento de Lukács sobre o “rompimento das esferas metafísicas” e a busca de sentido pelo herói romanesco e a visão de Auerbach e de Girard. Isso nos propicia construir uma triangulação das teses desses autores através dos traços comuns, como proposto a seguir.



A figura acima é conduzida pela característica comum aos três argumentos: a Secularização. Uma apresentação sintética da tese de Lukács e de Auerbach mostra a viabilidade da analogia, a partir da qual é facultado dizer que Girard analisa a literatura em linhas paralelas à crítica que os outros dois fazem histórica e sociologicamente. Porém, Girard deve estar mais próximo de Auerbach, notoriamente pela estruturação da obra, pois a *verdade romanesca* é o traço que ata romances produzidos em tempos tão diversos, assim como a transformação do “realismo” pela separação ou mescla de estilos mantém coeso o panorama de *Mimesis*. Auerbach adota um “historismo perspectivista” e Girard faz quase o mesmo, diminuindo os dados históricos em prol de viabilizar o estreitamento da mediação da mimese nos textos analisados. Enquanto do lado da exposição o teórico francês segue Auerbach, pelo aspecto do conteúdo ele aproxima-se de Lukács. Como este antecede os três, partindo dele podemos dar uma volta até encontrarmos a *verdade romanesca*.

N’*A teoria do romance* (2009), o filósofo húngaro tentou desenvolver uma compreensão das formas literárias correlacionando-as diretamente à transformação do *loci* transcendentais na história. A mudança na ordem metafísica condicionava as formas a uma nova adaptação. Essa atividade é demonstrada por Lukács através da cultura grega. Na relação desta com a substância, uma série de transformações leva a última a um processo de “evasão”. Tal processo tem início com o épico. Ali, a relação entre essência e mundo é equilibrada, homogênea, a ponto de a transcendência permanecer imanente a vida. A substância do herói épico ainda não enfrenta o dilema do dever-ser, do rompimento com a matéria em prol de um salto metafísico. O seu eu é empírico, é ação. Porém, quando se dissolvem os estados de ânimo que o compõe e a natureza é dele apartada, estabelecendo uma linha entre sujeito e objeto, uma nova forma precisa aparecer. A tragédia é em parte essa nova forma. Nela, a essência e o mundo ainda estão conectados pela ordem metafísica, contudo, a presença material dos deuses diminui, sendo estes, geralmente, representados no drama pela figura do destino. Nesse gênero, o herói precisa ser provado para que sua singularidade desponte da vida comum, o que é exemplificado pela verticalização psicológica e pela solidão que começa a cercá-lo. O eu passa então a ser inteligível e a problemática surge da hierarquização entre essência e vida, aspecto que promove a presença do lirismo na expressão individualizada do herói diante da suprarracionalidade do destino.

A diferença entre as duas formas condensa-se na frase do teórico húngaro: “A grande épica dá forma à totalidade extensiva da vida, o drama à totalidade intensiva da essencialidade” (LUKÁCS, 2009, p. 44). A transfiguração das duas é completada pela estrutura filosófica do *tópos noétos*. As ideias afastaram-se das coisas, tornaram-se a matriz essencial da realidade a custo de permanecerem num plano transcendental, porém ao sábio ainda é possível ascender e encontrar a plenitude nesse esquema metafísico. Para o homem moderno, esse passado não é mais acessível; talvez o fosse para uma comunidade como a de Dante, textualmente em transição entre a epopeia e o romance,

em que ainda é sustentável uma obra que utilize a ética terrena como pilar de acomodação para a transcendência. A modernidade é o mundo das contingências e, assim sendo, o romance é a forma literária que melhor a expressa.

Nele, o herói é o centro que atrai as demais irradiações do mundo, sua biografia dá sentido à expectativa de totalidade da obra, mas mesmo isso não é suficiente para figurar tal expectativa, pois a substância fez-se um problema para o herói, que passa a enfrentar a inadequação entre ato e essência. Apesar disso, a epopeia tem aqui sua continuação, mesmo que no romance o dever-ser elimine o papel da vida e crie uma hipertrofia da essência, desequilíbrio que motiva o devir na busca do herói. Pode-se concluir disso que o romance não se restringirá a uma hierarquia de estilos anteriormente existente na cultura grega.

A separação de estilos (*Stiltrennung*⁵) era ali possível graças à organicidade entre metafísica e estética; contudo, com o rompimento das esferas metafísicas e a evasão da substância, a subjetividade arrojou-se a princípio organizador no romance, efetivando a presença da trivialidade e o aumento dos traços dramáticos e líricos⁶. Esse fato possibilitou ao cotidiano um espaço que aos poucos poderia ser tomado como médio, não mais sujeito a divisão rígida entre estilos baixo ou sério. Todavia, a intensificação da *Stilmischung* permitiu ao romance uma mimese séria do cotidiano. Fato que não era possível tanto na epopeia quanto no drama, os quais mostravam que

lo trágico sólo puede ser representado más allá de la cotidianidad, empero, la cotidianidad requiere de una representación cómica (...). En la tragedia no podía ser nombrado objeto de uso cotidiano alguno por su nombre común y corriente; preguntar por el tiempo, mencionar los procesos acostumbrados de la vida criatural, dejar que edad, enfermedad o incluso condiciones económicas surtieran efecto era considerado indecoroso (AUERBACH, 2017, p. 81).

A intensificação tornou-se viável porque a biografia passou a ser o elemento organizador da experiência e harmonizador da densidade diária e do ideal do herói. A expansão das experiências vividas e dos lugares visitados teve reflexos na busca do sentido promovida por aquele. A interpretação restrita da poética aristotélica não pôde impedir essa configuração no romance, gênero por excelência da experimentação estilística. Talvez fizesse ela mais sentindo para o trágico, por ser esta a forma da elevação da essência sobre a vida, a saga do eu inteligível. A forma romanesca – que deve cobrir “a totalidade extensiva da vida” – não conseguirá manter a estabilidade do drama. Auerbach (2015) mostrou essa tendência à estabilização do assunto em textos como as *chansons de geste* sobre as matérias da Bretanha e da França. Somente com a visão “criatural” propagada pelo cristianismo, a normatividade dos gêneros – e do estilo – se desloca. Por isso Auerbach tomou como matrizes da literatura ocidental Homero e a Bíblia, por que os dois conjugam a clareza da narração e a densidade psicológica, a integração do homem grego na comunidade e a liberdade ética do indivíduo cristão. É por esse motivo que tanto Auerbach como Lukács verão em Dante a convergência do deslocamento formal; seja da relação estético-metafísica, seja da separação-mescla de estilos.

As obras utilizadas por Auerbach em *Mimesis*, em sua maioria, não por acaso, possuem a forma épica⁷ analisada em ângulo histórico-filosófico por Lukács, com algumas exceções, caso da análise do classicismo francês no capítulo 15; classicismo que, posteriormente, Peter Szondi (2014) mostrará que já vinha clamando por alterações – na pessoa de Corneille e de Diderot – na normatividade da forma dramática, em especial a “cláusula de estados”, que impossibilitava

a elaboração de um drama burguês, tanto quanto a de uma *comédie héroïque* (em que nobres fossem apresentados em estilo baixo), caráter também percebido por Auerbach quando estudou a mudança do estrato social que frequentava a peça no período dos classicistas⁸. Para Lukács (2009), a falta de alteração na forma dramática explica-se pelo espaço menor concedido à representação da vida exterior, pois as ações que a adotam servem mais para destacar o herói enquanto “apreensão da essência”.

Enquanto o drama conserva sua forma, o romance precisa apresentar a problemática do herói. Ela decorre da contraposição da “realidade do ser” com o “ideal do dever-ser”. A melhor maneira de apresentar essa condição é justamente a mescla de estilos, que põe o ideal em correlação com o cotidiano, a realidade em sua expressão mais áspera. Visto que o ideal não poder superar a realidade, sua qualidade torna-se negativa e o herói entrega-se a dinâmica da procura. A sensação de esvaziamento explica-se pela “incapacidade tanto de encontrar para si próprio, como um todo, a forma da totalidade, quanto de encontrar a forma da coerência para a relação com seus elementos e a relação destes entre si” (LUKÁCS, 2009, p. 80). Se o sentimento de abismo e solidão é o traço principal da personagem romanesca, que melhor forma para superar essa crise senão a imitação do desejo daquele que é admirado e no qual se crê não sentir a dissonância entre eu e mundo?

Isso vai de encontro à escolha de Girard sobre o *Dom Quixote* e os predecessores e contemporâneos do realismo francês, confluindo para o grande representante da vida público-privada: Proust. O que se denomina *verdade romanesca*, a qual se contrapõe a *mentira romântica*, é a tendência, por aqueles autores, de desenvolver uma imitação séria da biografia de personagens em sua “pura cotidianidade”, aspecto possível após o fim da restrição desse conteúdo a formas “menores” como a sátira, a farsa ou obras grotescas, as quais, segundo Auerbach (2017), não elaboravam um trato cuidadoso da compreensão interna das personagens, dado que explica a configuração em “tipos” como o cavaleiro, o servo, etc.

Foi Cervantes que possibilitou ao romance alcançar a mescla posterior do realismo de Stendhal, Balzac e Flaubert. No *Dom Quixote* há uma dialética entre o tom elevado das *chansons de geste* e do *dolce stil nuovo* e a invectiva farsesca e crítica das obras picarescas. Não é equivocado avaliar enquanto completude as figuras de Quixote e de Sancho: ambos realizam o ser do romance moderno, o baixo e o elevado que se aperfeiçoa em um estilo médio. *Madame Bovary* é a encarnação desse estilo, nela ainda não está presente a profundidade psicológica de Proust, mas está preparada uma “existência quase-trágica”, criada através de

un mosaico de un gran número de situaciones y acontecimientos observados con mucha exactitud, la mayoría de las veces del todo insignificantes; estos, si bien siempre son entregados con el pensamiento, con frecuencia incluso desde el pensamiento de las personas correspondientes, no obstante, son siempre sólo los pensamientos triviales y comprensibles de suyo, de los cuales son conscientes las respectivas personas. (AUERBACH, 2017, p. 78)

A situação dos russos é particularmente diferente, pois, como aponta Auerbach (2015), estes não passaram por uma estética classicista. O realismo produzido por eles está muito próximo da concepção cristã, da visão “criatural”. Além disso, a burguesia do país não possuía o espaço que havia conquistado na França, pormenor que esclarece nos romances de Tolstói e Dostoiévski a diversidade de espectros sociais e a uniformidade da vida, aliada à cultura ortodoxa. A agitação cultural que na França perpassa a burguesia consciente de si tem na família russa a sua movimentação.

A característica essencial da agitação interna, tal como a documenta o realismo russo, é a falta de pressupostos, a ilimitação e a apaixonada intensidade de experiência dos seres humanos representados. (...) Parece que os russos conservaram para si uma imediatidade de vivências como já era difícil encontrar na civilização ocidental do século XIX; um estremecimento forte, vital, ou moral, ou espiritual, atíça-os imediatamente nas profundezas dos seus instintos (...). (AUERBACH, 2015, p. 469)

Esse fenômeno, que em Girard sugere o estreitamento da medição – a nível familiar em Dostoievski – correlaciona-se ao enfretamento e absorção da cultura europeia pela russos. Se no contexto francês ele vinculava-se à burguesia e ao dilema de classes, no russo, na ausência desse dilema, a mediação será alcançada no interior da classe aristocrática, sobreposta então no problema entre gerações. Esse ponto conduz normalmente no autor de *Crime e castigo* a uma rejeição ou questionabilidade da “essência” europeia, ou por apresentar a redenção de suas personagens uma religião com a “mãe Rússia”, de certo modo, a transcendência pretendida, ou por elas encontrarem um fim trágico pela adoção de valores alienígenas.

Todos os três teóricos, se considerarmos a dimensão de mimese, estilo e gênero, estão conectados a tradição aristotélica, apesar de quase ou nenhuma vez fazerem remissão ao corpus textual do Estagirita. Tal como este na *Poética*, pelo que é então conhecido da obra, aqueles dão maior relevância aos gêneros em que há um movimento, um predomínio da ação, detalhe que demonstra o papel menor do lírico em suas propostas. Há toda uma tradição que os mantém unidos, conquanto as diferenças, sendo o caso de Auerbach e Lukács os de maior aproximação, em vista da formação teórica alemã. Girard não se torna mais íntimo destes pelo espaço reduzido que cede a história em seu primeiro livro, mas sua ideia de mimese inevitavelmente terá que enfrentar tal problemática.

Talvez a saída teórica mais apreciável seja a realizada por Luiz Costa Lima (2014), o qual tentou reaver a mimese aristotélica por meio da filosofia kantiana⁹, modificando o posicionamento de que a obra artística deve estar em necessária relação com uma condição referencial, não sendo então uma representação fundamenta pela *physis*, mas realizada no sujeito enquanto efeito disposto por sua natureza fragmentar, múltipla, que está coordenada a formas de classificação da sociedade¹⁰, formas que suplementam a intencionalidade e a recepção, evitando que estas últimas tenham exclusividade na produção de sentido da obra artística por parte do sujeito, isto é, evitando a postura da estetização.

CONCLUSÃO

A tese de René Girard sobre o desejo mimético aproxima-se bastante da análise de obras que privilegiam a ação, como o épico e o dramático¹¹, razão pela qual tentamos construir uma aproximação teórica entre ele e outros críticos, de derivação aristotélica e hegeliana. Contudo, o que autor denomina de *verdade romanesca* pode ser reconhecida no lírico, pois a mimese não se restringe a gêneros específicos, motivo da escolha dos poemas de Carlos Drummond de Andrade. Sua poesia desvela a angústia do homem moderno, escancarada na escolha dos vocábulos de esvaziamento e carência. E essa posição é a que o teórico francês tenta demonstrar quando delineia o panorama do estreitamento da mediação ladeado ao desejo metafísico do sujeito.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. vol. 1. 3 ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.

_____. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. vol. 2. Rio de Janeiro: BestBolso, 2009.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1978.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. *Mimesis y realismo*: Erich Auerbach. Cuadernos de teoría y crítica. Vinã del Mar, n. 3, set. 2017.

CAMILO, Vagner. *Drummond: da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*. São Paulo: Ateliê editorial, 2001.

COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis: desafio ao pensamento*. 2. ed. Florianópolis: editora UFSC, 2014.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. São Paulo: Cosacnaify, 2013.

GIRARD, René. *Mentira romântica e verdade romanesca*. São Paulo: É realizações, 2009.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. 3 ed. São Paulo: É realizações, 2016.

_____. *Formalismo e tradição moderna*. 2 ed. São Paulo: É realizações, 2016.

_____. *A astúcia da mimese*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. 2.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês [século XVIII]*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

José Wanderson Lima Torres

Graduado em Letras (UFPI), Mestre em Letras (UFPI) e Doutor em Estudos Literários pela UFRN – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Professor da Universidade Estadual do Piauí (UESPI), atuando na graduação em Letras no Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL). E-mail: wandersonlortorres@hotmail.com

Romério Rodrigues Nogueira

Graduado em Direito - Faculdades Estácio de Teresina, graduado em Letras - Língua Portuguesa (UFPI) e
Mestre em Letras (UFPI). E-mail: rrparker7@gmail.com

Recebido em 20/02/2021

Aceito em 20/05/2021

A PERSONAGEM INFANTIL NO CONTO “PARTIDA DO AUDAZ NAVEGANTE” EM *PRIMEIRAS ESTÓRIAS*, DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

THE CHILDREN’S CHARACTER IN THE TALE “PARTIDA DO AUDAZ NAVEGANTE”, BY JOÃO GUIMARÃES ROSA

Valéria Ribeiro de Oliveira Magalhães
Diógenes Buenos Aires de Carvalho
UESPI

Resumo: O referido estudo tem como objetivo analisar a reflexão feita no conto “Partida do audaz navegante” em *Primeiras Estórias* (1962), de João Guimarães Rosa, sobre a relação infância e fazer poético, associando à forma como a personagem se apresenta na narrativa, buscando perceber como a relação entre infância e poesia, instaurada pelo jogo de linguagem empreendida pelo autor, pode evidenciar a sua concepção de arte. Esta pesquisa é de natureza bibliográfica, de caráter exploratório, e para abordar a poética rosiana, contou-se com as contribuições teóricas de Brait (1985) e Candido (1972), com os estudos sobre a personagem, bem como Levy (2011), Paulo Rónai (2005), Huizinga (2014), além de contar com a extensa crítica de Guimarães Rosa. A análise destacou a forte presença do foco infantil na obra rosiana, através do jogo instaurado na própria materialidade do espaço literário e como a personagem infantil, com sua existência lúdica, em seus jogos, pode tornar-se signo/linguagem. Nessa perspectiva, percebeu-se a importância da perspectiva da infância na poética de Guimarães Rosa.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; infância; jogo de linguagem.

Abstract: This study aims to analyze the reflection on the short story “Partida do audaz navegante” in *Primeiras Estórias* (1962), by João Guimarães Rosa, concerning the relationship between childhood and poetic making, associating it with the way the character presents itself in the narrative, in order to understand how the relationship between childhood and poetry, established by the language game undertaken by the author, can show his conception of art. This research is bibliographical, exploratory in nature, and as a mean to approach Rosian poetics, we relied on the theoretical contributions of Brait (1985) and Candido (1972), regarding the studies on the character, as well as Levy (2011), Paulo Rónai (2005), Huizinga (2014), in addition to extensive criticism on Guimarães Rosa. The analysis highlighted the significant presence of children’s focus on Rosa’s work, through the game established in the materiality of the literary space and how the child character, with its playful existence, in its games, can become a sign/language. From this point of view, the importance of the perspective of childhood in Guimarães Rosa’s poetics was perceived.

Keywords: Guimarães Rosa; childhood; language game

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem por objetivo analisar a reflexão feita no conto “Partida do audaz navegante” na obra *Primeiras Estórias* (1962), de João Guimarães Rosa, sobre a relação infância e fazer poético, associando à forma como a personagem se apresenta na narrativa, buscando perceber como a relação entre infância e poesia, instaurada pelo jogo de linguagem empreendido pelo escritor, pode evidenciar a sua concepção de arte. Além de destacar aspectos da personagem infantil no referido conto, que possam ser associados às concepções de linguagem literária de João Guimarães Rosa, a partir da perspectiva de um olhar bastante representativo na obra: o infantil.

Nesse sentido, a análise foi feita observando os lugares ocupados pela personagem na narrativa. Esta faz parte dos 21 contos que compõem o livro, dentre os quais, seis têm personagens infantis como protagonistas. A referida pesquisa é de cunho bibliográfico. As referências teóricas selecionadas para dialogar com a poética rosiana, neste estudo, foram escolhidas após uma triagem que focou o percurso da personagem, da personagem infantil na literatura e da personagem infantil na obra de Rosa, componente tão significativa nas narrativas do autor.

Para este estudo, abordou-se, primeiramente, as considerações de Brait (1985), em que confirma como a tradição literária concebia a personagem na *Poética* de Aristóteles, também Levy (2011) que aponta o poder que a literatura possui de fundar um mundo próprio inerente ao fazer poético, que é capaz de transformá-lo numa experiência real e plena, mesmo sendo ela ficcional. A associação feita, com este estudo, se deve às questões debatidas acerca do ser ficcional, a personagem, como ser de linguagem, construído no/pelo poder de articulação empreendido pelo escritor no espaço literário.

Outras perspectivas consideradas relevantes para esta análise são abordadas, como as de Candido e outros autores (1972), em que se discute as concepções aristotélicas, o novo enfoque do romance moderno e noções como as de “verossimilhança interna da obra” que, por sua vez, consiste em tornar coerentes as especificidades da personagem no todo da obra, constituindo-se em algo “real e verdadeiro” mesmo sendo uma existência que só é possível dentro do contexto da obra.

Essas novas percepções trazidas pelo autor, bem como, os movimentos artísticos ocorridos durante o século XX trouxeram perspectivas diferentes para o conceito de arte, o que distancia cada vez mais a personagem de uma realidade empírica ou oriunda da psicologia do autor, passando a ter uma explicação em si mesma, em que a linguagem se debruça sobre si própria, sendo, portanto, metalinguística. Entendimento que se alinha, também, com as percepções de Barthes (2004), no ensaio “A morte do autor” que se somam aos demais no estudo da personagem porque este compreende que o conceito de arte deve ser entendido na/pela linguagem, daí a noção de linguagem como “escritura”. O que pode ser associado ao entendimento da personagem infantil, objeto desta pesquisa.

Nesse sentido, Brait (1985) traz as contribuições inovadoras de E. M. Forster com a obra *Aspecto of the novel* (1927), que contribuiu significativamente, no início do século XX, para o estudo da personagem, considerando-a um elemento de difícil apreensão, de demarcação de contornos dentro do sistema que é a obra, buscando compreender a personagem dentro desse jogo de relações.

A perspectiva de Lisboa, no estudo “O motivo Infantil na obra de Guimarães Rosa” (1994), tornando evidente a visão poética do autor ao explorar constantemente as personagens infantis em seus livros, apontando este fato como forma de determinar as concepções de arte do escritor mineiro que, segundo a autora, torna visível, através dos seus personagens infantis, a capacidade do

autor de estender a infância para outras fases da vida, sendo a ludicidade infantil representada na/pela arte, que permitiria ver o olhar infantil na obra estudada.

Rónai (2005), no prefácio da obra *Primeiras estórias*, “Os Vastos espaços”, aparece neste estudo por abrir uma possibilidade de leitura para analisar o processo de criação de Rosa, considerando que a fase da infância estaria soterrada sob as camadas da existência, sendo a perspectiva da criança, trazida pelo autor, uma possibilidade de restaurá-la, fazer emergir o encanto inicial sobre as coisas do mundo, que se perdem ao longo da vida por tornarem-se comuns.

A pesquisa assinala que o projeto escritural do autor mineiro pode ser compreendido como uma atividade jubilosa baseada no desejo de resgatar o infantil da palavra e do ser humano. Ao desmontar o signo, faz emergir novas montagens suscitadoras de inusitados sentidos. A menina do conto como uma peça do jogo de Rosa, como linguagem, tem um poder mítico, cuja força criativa reveste a realidade do mundo de uma capa mágica, possibilitando a leitura de que o universo poético do ficcionista mineiro é construído baseado numa relação prazerosa estabelecida com o idioma, como um brinquedo, monta e desmonta a seu bel prazer.

NOTAS SOBRE A PERSONAGEM DE FICÇÃO NA LITERATURA

Afinal de contas, o que faz o leitor vivenciar “uma experiência real e plena”, como diz Levy (2011), apenas tendo, o receptor em suas mãos, “papel pintado de tinta”? (BRAIT, 1985, p. 9). Como explicar a paixão que alguns leitores possuem por personagens ficcionais, a ponto de considerá-los imortais?

Brait (1985) considera como a tradição literária relacionou diretamente a personagem, ser estritamente ficcional à pessoa, ser de carne e osso encontrada fora da obra, logo, perspectivas concebíveis em realidades distintas, mas que, por outro lado, estariam, tradicionalmente, pela história da literatura, intimamente relacionadas durante muito tempo. Para explicar o percurso das noções do que seria, afinal, a personagem, elemento do texto narrativo, Brait (1985), primeiramente, para iniciar a discussão, mostra o conceito encontrado no dicionário Aurélio:

Personagem [Do *fr.* Personage] *S.f e m.* 1. Pessoa notável, eminente, importante; personalidade, pessoa. 2. Cada um dos papéis que atuam numa peça teatral e que devem ser encarnados por um ator ou atriz; figura dramática. 3. P. ext. Cada uma das pessoas que figuram uma narração. Poema ou acontecimento. 4. P. ext. Ser humano representado em uma obra de arte: “A criança é um dos personagens mais bonitos do quadro” (AURÉLIO *apud* BRAIT, 1985, p. 9).

Percebe-se através do significado acima proposto, o quanto essa definição de personagem é limitada e problemática, bem como, seu conceito continua estreitamente relacionado à pessoa, tanto que a palavra anteriormente mencionada é recorrida três vezes no verbete supracitado, permanecendo a indistinção entre “pessoa – ser vivo – e personagem – ser ficcional” (BRAIT, 1985, p. 10). Não se menciona, por exemplo que o espaço da personagem é o texto ficcional, diferentemente dos outros tipos de textos, como o publicitário.

Entretanto, um dicionário especializado, também mencionado pela autora, *Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem* (DUCROT; TODOROV *apud* BRAIT, 1985, p. 10) torna a questão um tanto mais complexa e menos simplista:

Esquece-se que o problema da personagem é antes de tudo linguístico, que não existe fora das palavras, que a personagem é “um ser de papel”. Entretanto recusar toda a relação entre personagem e pessoa seria absurdo: as personagens representam pessoas segundo as modalidades próprias da ficção (BRAIT, 1985, p. 10).

Diante do exposto, a autora esclarece, significativamente, o tópico mencionando dois pontos essenciais que devem ser considerados: “recusar a associação pessoa-personagem, assim como, as personagens representarem pessoas segundo as modalidades próprias da ficção” (BRAIT, 1985, p. 11). Além disso, deve-se considerar que para compreender a personagem de uma narrativa, o leitor terá que enfrentar o espaço em que pode ser encontrada e confrontada, no texto, espaço que emerge “a maneira que o autor encontrou para dar formas às suas criaturas, e aí pinçar a independência e a autonomia e a “vida” desses seres da ficção” (BRAIT, 1985, p. 11).

Nessa perspectiva, cabe discutir o processo que o criador se utiliza para criar um outro mundo que emerge através da linguagem e que é capaz de permitir vivenciar uma experiência real, mesmo sendo ela ficcional. Por esta vereda, Levy (2005) esclarece que,

na versão literária, por sua vez, a linguagem deixa de ser um instrumento, um meio, e as palavras não são mais apenas entidades vazias se referindo ao mundo exterior. Aqui a linguagem não parte do mundo, mas constitui seu próprio universo, cria sua própria realidade. É justamente em seu uso literário que a linguagem revela sua essência: o poder de criar, de fundar um mundo. Dessa forma, as palavras passam a ter uma finalidade em si mesmas, perdendo sua função designativa. Os elementos do romance, tais como fatos, diálogos e personagens, são evocados e realizados a partir de palavras que precisam torná-los visíveis e compreensíveis em sua própria realidade verbal (LEVY, 2011, p. 20).

Os argumentos da autora, reiteram que a linguagem ficcional é fundadora de um outro cosmo, capaz de permitir o contato com esse universo através de uma elaboração de linguagem oriunda de um processo artístico de que dispõe cada autor, portanto, a elaboração da narrativa assemelha-se à formação da imagem conseguida pelo fotógrafo, que faz uso de seus instrumentos de trabalho para criar a ilusão do real, logo, poeta e fotógrafo não registram a realidade, mas criam uma imagem, a partir dos meios que possuem, fundando um mundo.

Outro aspecto mencionado por Brait (1985) é a herança conceitual aristotélica acerca do que seja a personagem, que por sua vez é tomada sob duas perspectivas centrais pelo autor grego: “a personagem como reflexo da pessoa humana e a personagem como construção, cuja existência obedece às leis particulares que regem o texto” (BRAIT, 1985, p. 29).

Segundo a autora, a *Poética* de Aristóteles foi durante muito tempo lida de maneira equivocada, no entanto, críticos contemporâneos ao fazerem uma releitura mais específica sobre a concepção de *mimeses*, anteriormente entendida apenas como representação, espelho da realidade, perceberam que o autor transcende essa perspectiva de arte como imitação, para outra significação chamada “verossimilhança interna de uma obra” considerada mais relevante. Quanto a essa nova concepção, a autora considera que,

Não é ofício do poeta narrar o que realmente acontece; e, sim, representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível, verossímil e necessário. Com

efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem em verso ou prosa [...], — diferem sim em que diz um as coisas que sucederam, e o outro as coisas que poderiam suceder. Por isso a poesia é mais filosófica e mais elevada do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular. Referir-se ao universal, quero eu dizer: atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convém a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia quando põe nome às suas personagens [...] (ARISTÓTELES *apud* BRAIT, 1985, p. 30).

Sendo assim, a passagem da *Poética* de Aristóteles vem corroborar para se traçar uma ponte para o entendimento acerca da construção da personagem como um espaço de possibilidades, cabendo ao criador da narrativa selecionar os fragmentos de uma possível realidade para compor esses seres inventados. Mesmo que possuam alguns referentes encontráveis fora do âmbito da ficção, no espaço literário são seres frutos da imaginação do artista. Nesse sentido, a personagem é elaborada pela linguagem que se instaura na obra.

Referente a isso, Candido (1972) considera que a verossimilhança seria semelhante à ideia aristotélica, a “adequação àquilo que poderia ter acontecido”. Também reitera que houve grandes mudanças nos modelos de interpretação do texto literário, desde a Grécia Antiga aos dias atuais. A personagem, inicialmente, era compreendida necessariamente como manifestação empírica do autor, estaria, por sua vez, ligada à fatores externos à obra. Em oposição a isso, Candido aborda que “é, porém a personagem que com mais nitidez torna patente à ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza” (CANDIDO, 1972, p. 14). Todavia,

Não se devem aplicar os mesmos padrões e conceitos a poemas da Grécia antiga, a poemas românticos e a poemas atuais. Parece, contudo, que se pode negar em geral a opinião de que nas orações de poemas líricos se trata de juízos, de “enunciados existenciais” acerca de determinada realidade psíquica do poeta ou qualquer realidade exterior a ele. É precisamente no poema que são mobilizadas todas as virtualidades expressivas da língua e toda a energia imaginativa (CANDIDO, 1972, p. 14).

Com limiar do século XX, entretanto, anuncia uma mudança brusca de perspectiva aliada às vanguardas artísticas, uma vez que, no século anterior todas as supostas respostas do texto literário estariam centradas na vida do autor, algo exterior à obra. As novas concepções de arte advindas dos movimentos vanguardistas promovem um deslocamento no olhar acerca do poético. A obra passa a ter significado nela mesma, na sua configuração e no modo como se organiza e, tornada signo linguístico, todas as possibilidades de interpretação estão contidas nela mesma.

Pode-se associar esse novo entendimento de arte com o que Barthes chama de “escritura” (BARTHES, 2004, p. 1), que seria o surgimento de linguagem, cujo significado estaria na própria construção e materialidade dela mesma, ou seja, sua profundidade encontra-se na superfície do texto e não por traz dele, desvanecendo, concomitantemente, a pessoa do autor. Esse novo entendimento acerca da linguagem está em questão quando se pensa na acepção contemporânea delineada em torno da personagem da ficção.

O texto literário contemporâneo, ao perder a vinculação direta com a vida do autor, apresenta-se, segundo Barthes no seu ensaio, “A morte do autor”, como um “tecido de citações saídas dos mil focos da cultura” (BARTHES, 2004, p. 4). Logo, a obra seria o resultado da adição

de todos os meios de que dispõe o autor para construí-la, inclusive a personagem, que pode ser entendida em diálogo com as inovações instauradas na figura do autor e da obra. Daí, reconhecê-las também como um todo oriundo de inúmeros fragmentos que formam o real, ou seja, uma construção que não tem uma única referência, um único lugar de representação, mas que é tornado espaço de confluências e contradições.

PRIMEIRAS ESTÓRIAS

Paulo Ronái, no prefácio de *Primeiras estórias* (1962), “Os vastos espaços” (2005), explica que o autor abriu, pela originalidade de sua obra, novas possibilidades de reconhecimento para as letras brasileiras. A arte de Guimarães Rosa ganhou novos ares, deixando de ser assunto interno por ultrapassar as fronteiras do idioma, passando a ser exportada para outras línguas, ampliando as possibilidades de leitura para novas culturas.

Publica *Primeiras Estórias* em 1962, obra composta por vinte e um contos curtos que corre ligeiro como “o devagar depressa dos tempos”, na qual, segundo Alberto da Costa e Silva, em uma apresentação para esta obra, considera que,

todas as aventuras correm rápidas, mesmo quando jamais terminam. E alguns desse contos são, na verdade, poemas breves, intensos e belos, de fluência perfeita como a de um bom soneto, como por exemplo, “A menina de lá”, “Nenhum, nenhuma”, “Substância” e “Os cimos”. Alguém poderia aproximá-los dos poemas em prosa de Baudelaire. Mas Guimarães Rosa ambicionou muito mais que isso, e muito mais que a escrita artística dos irmãos Goncourt. O que desejou e obteve foi “uma textura verbal que cobre a dupla extensão” da prosa e da poesia, gerando “uma nova forma de expressão literária”, em que “se fundem, de modo orgânico”, as duas categorias, e à qual um grande poeta, Oswaldino Marques, ao estudar a obra de Rosa, deu o nome de “prosoema” (SILVA, 2005, p. 10).

Ainda considerando as pontuações de Silva (2005), este considera que o autor mineiro soube, como nenhum outro escritor, transpor as descobertas oriundas da infância sob a ótica de um menino, uma vez que, o leitor, através da escritura rosiana, é deslocado a revisitar suas saudades.

O título do livro assinala uma nova perspectiva, uma releitura que vai do particular para o universal, evidenciando o lado oposto do discurso oficial. Seria a trilha dos vencidos, daqueles comumente colocados à margem do processo, como as crianças e os velhos, duas extremidades da existência que são detentores de falas desconsideradas pela sociedade. Mas, é justamente estes que interessam à poética rosiana, pois representam a pureza, o olhar inaugural, as fases da vida nas quais o homem é livre para criar, inventar, pois não está preso a nenhuma amarra linguística e/ou social.

Observando a personagem infantil na obra rosiana, percebe-se que a presença dela em sua literatura sugere que as crianças, assim como as palavras, possuem uma estranha potência, capaz de produzir o novo, no caso, a criação de uma realidade, de uma linguagem de pouco ou nenhum uso, detentor de um viço primevo, original. Entretanto, no adulto, esse êxtase inaugural perante as coisas do mundo, inerente à fase da infância, está soterrada pelas “camadas superpostas pelas contingências do viver” (RÓNAI, 2005, p. 24). Todavia, é papel do autor fazê-la novamente emergir, devolver-lhe luz. Essa passagem do texto de Paulo Ronái, “Os vastos espaços”, encontrado no

prefácio da obra *Primeiras Estórias*, serve como chave de leitura para analisar a proposta de criação do autor João Guimarães Rosa.

A PERSONAGEM INFANTIL EM *PRIMEIRAS ESTÓRIAS*

Rosa ao compor suas personagens instaura uma perspectiva nova de arte. De início, já evidenciada pela adoção do título do livro, uma vez que escolhe a palavra *estórias* ao invés de História, pois pretende não fundar seu universo com os pilares do linear, contínuo, verdadeiro, mas num plano que seja movente, ondulante, fragmentado, descontínuo, ou seja, fictício. Assim, a estória construída em outro plano, o do “supra-senso” mencionado pelo escritor que, no caso desta análise, estaria estacionada na plataforma da infância.

As personagens infantis elaboradas pelo escritor perpassam seis contos em todo livro, como dito anteriormente, são eles: “As margens da Alegria”, “A menina de lá”, “Pirlimpisquice”, “Partida do audaz navegante”, “Nenhum, nenhuma” e “Os cimos”. As narrativas mencionadas têm como enfoque a perspectiva do olhar infantil para a formação do universo ficcional. As personagens dos contos são meninos e meninas que passam por algum processo de deslocamento, seja ele, espacial e/ou emocional, cujas travessias são processos de aprendizagem adquiridos através do enredo balaceante em alegrias e frustrações se alternam e se interrelacionam no meio do caminho de suas aventuras/jogos infantis.

A PERSONAGEM INFANTIL NO CONTO “PARTIDO DO AUDAZ NAVEGANTE”

A narrativa se inicia “NUMA MANHÃ DE UM DIA EM QUE BRUMAVA E CHUVISCAVA” (ROSA, 2005, p. 153), sugerindo o começo de um dia propício à fertilidade oriunda da imaginação, a imagem que se forma a partir do enunciado emana o início de uma trajetória não construída na suposta claridade da verdade do dia ensolarado, mas que emerge da nebulosidade, da obscuridade do dia, da vida.

As personagens secundárias que enfeitam a travessia de Brejeirinha são respectivamente: a “Mamãe, a mais bela, a melhor” (ROSA, 2005, p. 153), as duas irmãs: Ciganinha, Pele que juntamente com Brejeirinha brotavam de um galho. “Só o Zito, este era de fora; só primo” (ROSA, 2005, p.153). Estes todos serão enfeitados pelo olhar de Brejeirinha que promete formar muitas artes. O narrador também está incluso na brincadeira, como sugere as imagens construídas na narrativa, na qual tempo e lugar ganham uma perspectiva inusitada: “meia manhã chuvosa entre verdes: o fúfio fino borribo, e a gente fica quase presos, alojados na cozinha ou na casa, no centro de muitas lamas (ROSA, 2005, p. 153).

O nome da personagem infantil analisada neste estudo, Brejeirinha, pode estar associado à descrição do narrador que diz se encontrarem no meio de muitas lamas, que por sua vez, pode remeter à brejo, terreno alagado que fica próximo ao rio, espaço propício ao surgimento da vida, fértil, movediço, “impuro”. A impureza mencionada sugere a capacidade de mistura, proveniente na própria narrativa que não é una, pois a personagem é contadora de estória e juntamente com o narrador dialoga, no qual um avança enquanto outro recua durante as estórias que se intercalam simultaneamente, abrindo espaço para outro contar oriundo da perspectiva do olhar infantil da personagem.

Brejeirinha, como toda criança, ocupava-se de inutilidades, perdia muito tempo com um pensamento e por isso tinha um olhar apurado por tudo que estava ao seu redor. O narrador a descreve também de forma afetiva, poética:

Toda cruzadinha, traçava as pernocas, ocupava-se com a caixa de fósforos. A gente via Brejeirinha: primeiro, os cabelos compridos, lisos, louro-cobre; e, no meio deles, coisicas diminutas: a carinha não comprida, o perfilzinho agudo, um narizinho que-carícia (ROSA, 2005, p. 153).

A segunda narrativa, constantemente recomeçada por Brejeirinha, que a qualquer momento pode se reiniciar quantas vezes quiser, engendra uma história de amor. Ciganinha e Zito, o que vem de fora, formam par, porém estão brigados, “Ciganinha e Zito nem muito um do outro se aproximavam, antes paravam meio brigados, de da véspera, de briguinha grande e feia” (ROSA, 2005, p. 154).

A sensibilidade da menina contadora capta esses sinais e inventa paralelamente à narrativa maior, uma outra, uma estória de amor, fantasiando Zito como um audaz navegante, que parte rumo ao mar em busca de novas descobertas. — “Zito, você podia ser o pirata inglório marujo, num navio muito intacto, para longe, lo-õ-ongue no mar, navegante que o nunca-mais, de todos?” (ROSA, 2005, p. 155). Sobre a audácia do navegante criado pela personagem, Maria Aurinívea Sousa de Assis em sua dissertação de mestrado, “Riobaldo e Aschenbach: audazes navegantes: experiências de travessias em *Grande Sertão: Veredas* e em *A Morte em Veneza* (2009), ressalta que,

No conto “Partida do audaz navegante”, de *Primeiras histórias*, o personagem criado por Brejeirinha é marcado pela audácia necessária ao herói dos mares que ‘vai descobrir os lugares que nós não vamos nunca descobrir’ (ROSA, 2001, p. 169). O protagonista criado para as histórias da menina é aquele que vai descobrir os mistérios do mar e que, partindo sozinho, está suscetível de se defrontar com caminhos insondáveis de si mesmo (ASSIS, 2009, p. 60-61).

O audaz navegante criado pela menina/protagonista precisa partir, se aventurar por outros mares, pois é viajante, por isso, deve deixar a estabilidade proveniente da terra firme para se perder na insegurança das águas, na errância e imprevisibilidade que representa a própria existência humana. A criação desse personagem de Brejeirinha, assim como ela, possuem a capacidade de desprendimento total da segurança nas certezas para se embrenharem no mar, ondulante no constante vir a ser compreendido como a personificação da linguagem literária contemporânea.

As passagens da história criada por Brejeirinha aparecem em destaque na sua escritura, evidenciando uma lacuna que se abre dentro da macro narrativa, que deve ser notada pela diferença. Uma distinção marcada na própria materialidade do texto, pois as travessias dos jogos de sentidos instaurados pela menina estão escritos de forma distinta. Brejeirinha constitui uma micro história, um outro espaço, que se delinea como uma espécie de brincadeira que termina e reinicia quantas vezes a imaginação lhe saltar, o que sugere um faz de conta inerente a criança que, nesse caso, assemelha-se ao poeta ao narrar sua aventura diante da escolha em perceber o mundo pela perspectiva do olhar infantil que, por sua vez, é lúdico por natureza.

Sobre essa capacidade de desestabilizar a racionalidade, Brejeirinha e o seu narrar de menina/poeta aparecem constantemente interpelado, desafiado por Pele, uma de suas irmãs, que permanece na lógica das relações e pode representar o contraponto, a lógica a reivindicar seu lugar,

estabelecendo um embate com a protagonista.

— “*Sem saber o amor, a gente pode ler os romances grandes?*” --- Brejeirinha especulava.
--- “*É, hem? Você não sabe ler nem o catecismo...*” Pele lambava-lhe um tico de desdém; mas Pele não perdia de boazinha e beliscava em doce, sorria sempre na voz. Brejeirinha rebica, picuíca: --- “*Engraçada!... Pois eu li as 35 palavras no rótulo da caixa de fósforos...*” (ROSA, 2005, p, 154).

O trecho exemplifica e coloca em tensão a racionalidade e a ficção, uma vez que ler o catecismo é considerado algo racional e útil, em contrapartida, o fato de ler 35 palavras numa mera caixa de fósforos pode ser visto como algo sem nenhum propósito, ilógico. Colocando-se fora da perspectiva da realidade, Brejeirinha esta associada ao supérfluo, ao inútil, é tornada signo/ linguagem, haja vista, encontrar-se na insegurança das águas do devir, diante do infundável mundo de relações, no ficto, no movediço, pois é brejo, lugar no qual é impossível se manter instável, seguro, além de ser bastante fecundo, propício à criação. Nesta medida, é interessante evidenciar o quanto Platão temia essa capacidade dos poetas em criar um simulacro, um mundo paralelo capaz de desconstruir todas as verdades, tornando-as móveis.

Seguindo a esteira da perspectiva infantil, a personagem funda um contar que cola em suspensão o mundo real ao seu redor, mas que a partir dele recria outro, não verdadeiro, fictício.

Mas Brejeirinha punha mão em rosto, agora ela mesma empolgada, não detendo em si o jacto de contar: --- “*O Aldaz Navegante, que foi descobrir os outros lugares valetudinário. Ele foi num navio, também, falcatruas. Foi de sozinho. Os lugares eram longe, e o mar*” (ROSA, 2005, p. 155).

Percebe-se, além da força imaginativa do narrar de Brejeirinha, a potência que emana desse olhar que se torna evidente na escrita da palavra *aldaz* ao invés de *audaz*, pois conforme Pele, uma das irmãs de Brejeirinha: --- “*Você é uma analfabetinha ‘aldaz’.*” (ROSA, 2005, p, 155). Portanto, a maneira como a criança é descrita corrobora para o entendimento de que o desvio provocado pela personagem é inerente ao caráter de liberdade que emana da linguagem poética.

Brejeirinha inicialmente desenha uma partida trágica para o *aldaz* navegante. Ciganinha não gosta e indaga: --- “*Por que você inventa essa história de de tolice, boba, boba?*” --- e Ciganinha se feria em zanga. --- “*Porque depois pode ficar bonito, ué!*” (ROSA, 2005, p. 155), a menina responde em seguida que preferia falar bobagens do que calar besteiras. O que sugere que o supérfluo faz parte do imaginário infantil, em oposição à visão do adulto.

Diante disso, acredita-se, que a própria forma de apresentação da estrutura narrativa do conto, configura-se como signo, cuja concepção da linguagem literária do autor mineiro pode ser evidenciada, visto que há um jogo empreendido por duas estórias, que se imbricam e se alternam, uma dentro da outra, como se posicionadas numa balança, enquanto uma avança a outra recua, um contar entrelaçado e ondulante, em vai e vem constantes, conforme o distanciamento do narrador e o contar e recontar de Brejeirinha, Esta pode ser lida também como signo no espaço literário, a partir do nome que a personifica, remetendo ao brejo, sugere a clandestinidade, lugar alagado, fértil, próximo ao rio, mas que, como vereda enigmática, sugere a possibilidade de experienciar outros lugares que o curso comum das águas jamais poderiam levar, portanto potência para a criação. Desse modo, a criança do conto cria uma estória de amor jogando com os sentimentos que liga

Ciganinha e Zito, protagonistas da estória fundada por ela. A micro estória, inicialmente, parece ser trágica, mas que, enfeitada pela visão brincante da personagem infantil, abriu uma fissura, criando outra realidade mais condizente com o universo lúdico do qual, a infante faz parte.

A estória maior aparece constantemente interrompida pelos impulsos de contar de Brejeirinha, o que pode ser percebido na própria materialidade da narrativa, evidenciando o espelho do jogo instaurado pelo narrador da estória principal. A partida do audaz navegante, escrito com “I”, pode sugerir o caráter de ficcionalidade e a liberdade oriunda do fazer poético, o que corrobora para o entendimento de que a partida do navegante, “o bovino”, adornado pela menina, abre espaço para o infinito dos possíveis advindo da Alegria vislumbrada pelo jogo de linguagem empreendido no conto.

Nesse sentido, Brejeirinha, consegue ver semelhanças em coisas díspares, estabelecendo um liame entre os dessemelhantes, que na vida real, talvez nunca pudessem ser aproximadas, colocadas em diálogo, pois a lógica que pressupõe a vinculação da vida diretamente à utilidade das coisas torna essas relações impossíveis, portanto, possíveis, somente no âmbito da arte, especificamente, nesta análise, da linguagem literária inebriada de infância/poesia de Guimarães Rosa.

Assim, a personagem brinca com as infinitas possibilidades que o mundo lhe oferece, transformando-se na própria personificação da linguagem poética ao compor seus protagonistas de forma lúdica, abstraindo deles as mais improváveis aproximações, pois Brejeirinha, no final do conto se encontra ainda mais persuadida de que o ovo se parece mesmo é com o espeto.

CONSIDERAÇÕES “A MARGEM DE TODAS AS CERTEZAS”

O conto “Partida do audaz navegante” é perscrutado, a partir do foco da personagem infantil Brejeirinha, que, neste estudo, representa o olhar lúdico imanente da criança, contrapondo-se à narrativa “A terceira margem do rio”, na qual há, a perspectiva do adulto a recordar o tempo de infância. Este só consegue ver a partida do pai pelo viés do trágico, contrapondo-se à ênfase da menina navegante da estória analisada. Contraposições, o lúdico e o trágico, que sugerem na materialidade constitutiva do livro *Primeiras estórias*, o jogo, a atividade lúdica, como caráter fundamental do projeto literário instaurado pelo escritor mineiro.

Desse modo, a escolha do foco infantil pelo escritor pode representar a criança, como centro, parte naturalmente imóvel do ser, do círculo, do mundo humano, onde tudo começa e recomeça, sem começo, nem fim. Nesse sentido, Rosa se diz um reacionário da palavra, não um revolucionário, por ser um alquimista que, como tal, reativa a palavra através das misturas que faz tornando-a obscura, misteriosa, não transparente, como é o mundo e a natureza, tendo em vista, nunca se deixar mostrar por completo. Prerrogativas que podem ser vinculadas ao empreendimento artístico de Guimarães Rosa, quando este assinala que objetiva, através da linguagem literária que eregi, aqui compreendida como jogo, ressuscitar/reactivar o homem, retirar as montanhas de cinzas que o recobrem e, como escritor, o faz pela vereda de transformação do signo linguístico, dando-lhes luz conforme a sua imagem.

Nesta perspectiva, mesmo a margem de todas as certezas, acredita-se que, a arte poética de Rosa pode ser compreendida como uma ação jubilosa fundada na busca constante da face infante da palavra, cujo teor se faz retirando os sentidos comuns associados às construções linguísticas. Este redimensionamento, por sua vez, suscita um mundo novo, em que a imagem colada às coisas, como uma nuvem, desfaz-se e se faz na frente do leitor, colaborador ativo, dono e senhor do

significado. Enfim, a personagem infantil, bem como, toda a configuração do livro, como forma significante se movimenta, é pendular, não se fixa muito tempo aos olhos do interlocutor, haja vista, refletir o espaço da “brincadeira” poética rosiana, por isso mesmo, movediço, instável, ondulante, espelho do jogo de linguagem, no qual, o ficcionista amalgama infância e poesia.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Maria Aurinívea Sousa de. *RIOBALDO E ASCHENBACH: AUDAZES NAVEGANTES: Experiências de Travessias em Grande Sertão: Veredas e em A Morte em Veneza*, Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/10811/1/Maria%20Aurin%C3%ADvea%20Sousa%20de%20Assis.pdf>>. Acesso: 18 out. 2018.

BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

CANDIDO, Antonio et al. *A personagem da ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do Fora*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LISBOA, Henriqueta. “O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa”. In: ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1994.

ROSA, João Guimarães. “Diálogo com Günter Lorenz”. In: ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1994.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

Valéria Ribeiro de Oliveira Magalhães

Mestra em Letras (UESPI), Especialista em (UESPI) e graduada em Letras/Português (UESPI). Professora da Rede municipal de Ensino de Teresina (SEMEC). Integrante do Grupo de Pesquisa LLER/UESPI. E-mail: valeriaribeiro0205@gmail.com

Diógenes Buenos Aires de Carvalho

Graduado em Letras/Português (UESPI), Especialista em Leitura e Produção de Textos (PUCMinas), Mestre e Doutor em Letras (PUCRS/CAPEs). Estágio de Pós-Doutorado (PNPD/CAPEs) na Universidade de Passo Fundo (UPF). Professor da Universidade Estadual do Piauí (UESPI), atuando na Graduação em Letras e no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL). Professor convidado do

Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGEL/UFPI). Coordenador do Grupo de Pesquisa LLER - Literatura, Leitura e ensino (CNPq/UESPI). Integrante do GT Leitura e Literatura infantil e juvenil da ANPOLL, da RELER (Cátedra UNESCO de Leitura/iiLer - PUC Rio) e do Grupo de Pesquisa A narrativa ficcional para crianças e jovens: teorias e práticas (UERJ).

Recebido em 10/02/2021.

Aceito em 15/03/2021.