

Opiniões

nº11

revista dos alunos de literatura brasileira

X E N Õ S A I C N Ê U L F N O C L Ú Ç À
A Õ Z H Æ Ç X R Ê H Í Ç N Æ T Ô I O Û D
H G G C R Õ M L L À C C A P I S T A L P
F U Ô Í F J N G Û H A S W B P Ò Ò Q S F
É Q G X E I I L U S T R A D Ó R N Ç Q Æ
Ç G Û N Y D J L Í G L N L O G N V A Ê Ç
X Æ À P O E S I A O L B F É R D G P O P
F Ô C L Ó Ô B T Ô E O L Æ Ç A Ó É E A Á
B X G T P É Ô E E D Y I Q Ó F Ú R R À Í
Í Æ J Æ W P Ê R Ó I Ô V G Û O U Á I É E
Ô L U Ê Ç F P A U T O R Z B Q A A Ó L C
Í G J Á V H Ô T V T R O I Ç Õ G Ó D J I
P É À Æ Q É Ó U D O J Z M Q Ê J V I À S
Ò Q Í D À Ú J R S R E V I S T A V C É W
C Q Ç P R O S A Ú P Á À R E V I S O R D
I G W Æ H V Ê R Û X Û Õ Æ Æ À I U J Ó B
N U Ò I Ú Ô Z S L G É X R Ê T N Ç W N B
W À I J R É Ô B R G R Á F I C A Û Ú O K
Ú T X Ô B Ô É Û S P F X Û Ô S G K Z Æ P
B L Ó Æ Ò P B L Ú Í T Q U X Æ I Ò Æ Ê G

- AUTOR
- EDITOR
- LIVRO
- REVISTA
- PERIÓDICO
- LITERATURA
- PROSA
- POESIA
- REVISOR
- TIPÓGRAFO
- CAPISTA
- ILUSTRADOR
- GRÁFICA
- CONFLUÊNCIAS

enfim,
cada um
o que quer aprova,
o senhor sabe,
pão ou pães
é questão de **Opiniões.**

João Guimarães Rosa. *Grande sertão: veredas*

opiniões

revista dos alunos de literatura brasileira

número 11

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Opiniões: Revista dos alunos de Literatura Brasileira / Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. - n. 11 (2017) - São Paulo: FFLCH:USP, 2017.

Semestral

ISSN Impresso: 2177-3815

ISSN Eletrônico: 2525-8133

1. Literatura Brasileira. 2. Crítica Literária. I. Título.

CDD 869 09981

Trabalho realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), entidade do Governo Brasileiro.



C A P E S



FFLCH



Opiniões é uma publicação dos alunos de pós-graduação do programa de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Comissão editorial

Ana Lúcia Branco (DLCV-USP)

Daniel de Queiroz Nunes (DLCV-USP)

Eduardo Marinho (DLCV-USP)

Geovanina Maniçoba Ferraz (DLCV-USP)

Giovanna Gobbi (DLCV-USP)

Jéssica Cristina Jardim (DLCV-USP)

Loildo Teodoro Roseira (DLCV-USP)

Manuella Miki Souza Araujo

Mario Tommaso (DLCV-USP)

Rafael Tahan (DLCV-USP)

Wanderley Corino Nunes Filho (DLCV-USP)

Conselho editorial

Professores do programa de pós-graduação em

Literatura Brasileira (DLCV-USP): Alcides Celso

Oliveira Villaça, Alfredo Bosi, Antônio Dimas de

Moraes, Augusto Massi, Cilaine Alves Cunha, Eliane

Robert de Moraes, Erwin Torralbo Gimenez, Hélio

de Seixas Guimarães, Ivan Francisco Marques, Jaime

Ginzburg, Jefferson Agostini Mello, João Adolfo

Hansen, João Roberto Gomes de Faria, José Antônio

Pasta Junior, José Miguel Wisnik, Luiz Dagobert de

Aguirre Roncari, Marcos Antônio de Moraes,

Murilo Marcondes de Moura,

Ricardo Souza de Carvalho, Simone Rossinetti

Rufinoni, Telê Ancona Lopez, Vagner Camilo

e Yudith Rosenbaum.

Editora responsável

Betina Leme (DLCV-USP)

Projeto gráfico

Cláudio Lima

Diagramação

Débora De Maio

Capa

Betina Leme

Agradecimentos

Luiza Franco Moreira

João Marcos Cardoso

André Serradas

Contatos

Site: <http://literaturabrasileira.fflch.usp.br/opiniaes>

Facebook: <http://www.facebook.com/Opiniaes>

E-mail: revista.opiniaes@gmail.com

ERRATA: onde “Índice”, enxergue-se “Sumário”

Índice – datação 1676

▣ substantivo masculino

1 Rubrica: bibliologia.

lista, ger. alfabética, que inclui todos ou quase todos os itens (temas, tratados, nomes próprios mencionados) que se consideram de maior importância no texto de uma publicação, e que, junto a cada item, indica o lugar onde ele pode ser encontrado

Sumário – datação sXV

▣ substantivo masculino

6 Rubrica: bibliologia.

numa obra, documento etc., enumeração das principais divisões (com títulos, seções etc.), dentro da mesma ordem em que a matéria aí aparece, ger. acrescida da indicação dos números de páginas em que estão respectivamente localizados; índice de matéria, índice sinóptico, tábua de matérias

(Cf. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, 2009)

in
di
ce

EDITORIAL

e por aí se vai longe...

BETINA LEME

14

PARTE I

perseguido a borboleta de asas de fogo

(DOSSIÊ AUTORES-EDITORES)

17

“Que obra preciosa estás a fazer!”

Considerações sobre as cartas do editor Monteiro Lobato
ao escritor Lima Barreto

EMERSON TIN

19

Monteiro Lobato publica Godofredo Rangel

CAMILA RUSSO DE ALMEIDA SPAGNOLI

38

Graciliano Ramos lê Guimarães Rosa

BRUNA LETÍCIA PINHEIRO CARMELIN E ULISSES INFANTE

53

Autor, editor e editado: Erico Verissimo sob o crivo norte-americano

CARLOS CORTEZ MINCHILLO

68

PARTE II

brasileira livre

(ARTIGOS DE TEMA LIVRE EM LITERATURA BRASILEIRA)

76

Violência, crueldade e desigualdade social
na literatura brasileira contemporânea:

De gados e homens, de Ana Paula Maia, e *O matador*, de Patrícia Melo

JÉSSICA CASARIN

78

CONTAR! CONTAR! CONTAR! A apresentação transcultural
da vida norte-americana em *A volta do gato preto*, de Erico Verissimo

IARIMA NUNES REDU

92

A representação feminina em Machado de Assis: Helena, embrião de Capitu

JEAN FABRICIO LOPES FERREIRA E ANDREA CZARNOBAY PERROT

111

O espaço mineiro em *A garganta do inferno*:
ensaio sobre uma lenda de Bernardo Guimarães

GABRIEL QUEIROZ GUIMARÃES HERNANDES

124

PARTE III

aperte a campainha
e posicione-se em frente
à luz azul

(ENTREVISTA)

Fiel à literatura: entrevista com André Seffrin,
organizador de *Contos e novelas reunidos*, de Samuel Rawet
LUCIANO DE JESUS GONÇALVES

137

139

PARTE IV

leia os textos completos
na mesa de sinuca

(A LITERATURA BRASILEIRA ATUAL POR ELA MESMA)

144

poesia

146

Quatro poemas

de **SIMONE GUIMARÃES**

148

Seis poemas

de **LUIS EDUARDO DE SOUSA**

164

Na via de são Breton

ANDRÉ LUIZ DO AMARAL

177

Dois sonetos dos escombros

DIANA MENASCHÉ

181

prosa

184

Coisa – Conto de terror

ENRIQUE ANDRES DE OLIVEIRA AUE

185

O homem, meu deus, era coisa

JOÃO PAULO BENSE

192

“Hoje, com frequência, a edição não é mais do que um ramo no interior de uma empresa múltipla, que desenvolve muitas outras atividades.

Como o texto eletrônico atua sobre essa realidade? Talvez em dois extremos. De um lado, busca-se uma liberdade nova que mistura os papéis e permite aos autores tornarem-se seu próprio editor e seu próprio distribuidor. Lembrávamos dessas revistas científicas que têm apenas existência eletrônica: afinal, são as mesmas pessoas que são seus autores, editores, distribuidores e leitores. Existe uma espécie de afastamento – que seguramente teria agradado às pessoas da República das letras – da comunicação intelectual frente ao mundo do mercado, da empresa, do lucro etc. E, do outro lado do espectro, se pensamos naquilo que se coloca à disposição nas redes eletrônicas, é claro – a discussão sobre as autoestradas da informação mostrou isso – que são as mais poderosas dentre as empresas multimídia que determinam a oferta de leitura, a oferta de comunicação e a oferta de informação. Sendo assim, o futuro da revolução do texto eletrônico poderia ser – poderá ser, eu espero – a encarnação do projeto das Luzes, ou então um futuro de isolamentos e de solipsismos.”

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador: conversações com Jean Lebrun*. São Paulo: Imprensa Oficial; UNESP, 1998. p. 146.



Foto Betina Leme

e por aí se vai longe...

Betina Leme*

O número 11 da Opiniões vem enxuto:

- Oito artigos, assim divididos: (quatro) Dossiê Autores-Editores e (quatro) artigos de tema livre em literatura brasileira.

- Uma entrevista.

- Doze poemas e um conto, acompanhado de um breve artigo crítico.

Do **DOSSIÊ**, dedicado ao tema **AUTORES-EDITORES**, deixaremos aqui registrada parte da chamada, tal como foi divulgada na ocasião, na qual está descrito o que entendemos por autores-editores e que tipo de questão se propunha que os artigos abordassem:

* Graduada em Psicologia (IP-USP) e Letras-Português e Linguística (FFLCH-USP), mestranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira (DLCV-FFLCH-USP). Bolsista CNPq. E-mail para contato: betina.leme@gmail.com

Autores de literatura brasileira que – reconhecidamente, indiscutivelmente e em primeiro lugar autores – se dedica[ra]m em algum momento da vida também ao ofício de editores ou desempenha[ra]m funções editoriais relacionadas a suas próprias publicações (livros, revistas etc.) ou às de outrem. Podemos dizer que suas atividades, tanto no campo editorial como no campo literário, possuem características pertinentes à dupla vocação de autores e editores? O que resulta da confluência dessas esferas, consideradas complementares por alguns e incompatíveis por outros tantos? Qual foi/é o impacto de tal confluência para a literatura brasileira? As transformações pelas quais têm passado a literatura e o mercado editorial ao longo do tempo afeta[ra]m de alguma maneira as relações aqui aventadas? Artigos que abordem de algum modo as questões propostas nesta chamada ou que as tangenciem de maneira significativa para aprofundar e ampliar o debate e a reflexão propostos são bem-vindos.

Os quatro artigos que agora publicamos no dossiê, embora poucos, trazem contribuições muito bem-vindas ao debate e à reflexão sobre o tema. Durante o processo de edição da revista, foi se delineando a percepção de que, embora presente desde há muito na história da literatura, a figura do autor-editor foi pouco debatida, até o momento, nesses termos aqui propostos. Assim, ao lançarmos a chamada para o dossiê, apesar do grande interesse demonstrado por aqueles que dela tomavam conhecimento, poucos foram os artigos submetidos à revista. E, dentre estes, nem todos foram aceitos para publicação na etapa de avaliação pelos pares. (Esperamos sinceramente que os autores cujos textos não foram publicados não deixem de lado a ideia de aprimorar e aprofundar o debate.)

Provavelmente Monteiro Lobato seja o brasileiro mais conhecido e estudado dentro dessa especificidade de autor-editor, e tal fato se refletiu neste dossiê: dos quatro artigos que o compõem, dois envolvem o Monteiro Lobato editor.

Em “‘Que obra preciosa estás a fazer!’ – Considerações sobre as cartas do editor Monteiro Lobato ao escritor Lima Barreto”, Emerson Tin apresenta cuidadosa reflexão sobre essa relação que se deu exclusivamente por meio da troca de cartas (Lima e Lobato nunca chegaram a se encontrar pessoalmente), além de debater com e discordar em vários aspectos de outro artigo existente sobre “A correspondência entre Lima Barreto e Monteiro Lobato”, de Antonio Arnoni Prado. Camila Russo de Almeida Spagnoli, por sua vez, traz a relação entre o editor Lobato e o amigo escritor Godofredo Rangel, em “Monteiro Lobato publica Godofredo Rangel”.

Interessante observar que os dois artigos acabaram por se mostrar complementares, a leitura de um acrescentando em muito à leitura do outro. Exemplo disso é a comparação que se pode fazer entre o comportamento de Lobato com relação a Ferdinando Borba, no primeiro artigo, e a Graça Aranha, no segundo, e que nos mostra que havia coerência no comportamento do editor.

Quanto ao artigo de Bruna Letícia Pinheiro Carmelin e Ulisses Infante sobre o Graciliano Ramos leitor de Guimarães Rosa, embora aquele não tenha efetivamente editado este, a figura do autor-editor se faz presente na situação toda e justifica sua entrada neste dossiê. É interessante lembrar que Graciliano Ramos foi, ele mesmo, “descoberto” e editado pela primeira vez por um autor-editor: Augusto Frederico Schmidt (infelizmente ausente neste dossiê, como tantos outros autores-editores que aguardam, ainda, que o tema ultrapasse a fase de latência e passe à de produção acadêmica). Embora não tenha sido efetivamente editor

de Guimarães Rosa, Graciliano comportou-se como um, e muitas de suas ações resultaram em fatos concretos que podem ser compreendidos como produtos da ação de um editor. Sem *spoilers* aqui: basta ler o artigo para entender.

O artigo de Carlos Cortez Minchillo, que arremata o dossiê, reflete sobre a integração entre as experiências de autor e editor em Erico Verissimo, ao mesmo tempo que debate aspectos vinculados à presença de Verissimo no cenário internacional, como “trânsito intercultural de livros” e “política de tradução”.

Tanto Carlos Cortez Minchillo como Emerson Tin foram instigados, por esta editora, a enviar artigos para o Dossiê. Tal fato assim se deu porque, ao pesquisar sobre o tema - (e aqui devo fazer uma pausa para agradecer especialmente a dica preciosa de Luiza Franco Moreira) -, encontrei, na produção acadêmica de ambos, material em que a reflexão sobre a figura do autor-editor estava já avançada, embora não houvesse, ainda, a produção de artigos específicos tais como estes com os quais somos agora presenteados. Deixo aqui meus sinceros agradecimentos, a ambos, por aceitarem o convite/desafio.

As ausências, neste dossiê, são incontáveis, e nos dizem do quanto esse tema está presente na literatura brasileira – e na literatura em geral – e pede que lhe seja dada maior atenção. A começar pelas revistas literárias, que são um antro de autores editores desde sempre – Álvares de Azevedo e a *Revista Mensal da Sociedade Ensaio Filosófico Paulistano*,

fundada em 1851, os Andrades modernistas Mário, Oswald, Drummond... e, numa linha temporal contínua e recheada de títulos, aquela revista que acaba de ser lançada hoje mesmo quando se lê esta linha. Além de nomes como Augusto Frederico Schmidt, João Cabral de Melo Neto, Fernando Sabino, os concretos, Ana Cristina Cesar e o pessoal todo da Geração Mimeógrafo, e por aí se vai longe...

A Parte II da *Opiniões* apresenta quatro artigos de tema livre em literatura brasileira, dos autores Jéssica Casarin, Larima Nunes Redu, Gabriel Queiroz Guimarães Hernandez, Jean Fabricio Lopes Ferreira e Andrea Czarnobay Perrot. Todos eles, de acordo com os padrões editoriais da Opiniões, atualizam de alguma maneira o debate dentro do que se propõem a tratar. Nessa seção, a heterogeneidade é a regra.

Na Parte III, a entrevista de Luciano Jesus Gonçalves com André Sefrin sobre o autor Samuel Rawet provoca impulsos de sair em busca de algum dos livros do autor e começar a lê-lo imediatamente. Para quem já o conhece, também há novidades.

Na parte IV, literatura concentrada. É ir lá e ler. Agradeço a Simone Guimarães e Luis Eduardo de Sousa, instigados insistentemente por esta editora a enviar seus poemas, pois era imperioso publicá-los. André Luiz do Amaral e Diana Menasché completam o quarteto de poetas, tornando-o harmonioso. Na prosa, “Coisa”, do autor-editor Enrique Andres de Oliveira Aue, prende a atenção do leitor até o fim, vencendo-o “por *forfait*”, nas palavras de João Bense, autor do breve artigo crítico que acompanha o conto.

Boa leitura.

dos
siê



“que obra preciosa estás a fazer!”

considerações sobre as cartas do editor monteiro lobato ao escritor lima barreto

Emerson Tin*

Resumo

Monteiro Lobato foi um dos mais importantes editores das primeiras décadas do século XX; Lima Barreto, um dos autores mais expressivos do mesmo período. Relacionando-se exclusivamente por meio da correspondência, o editor paulista e o escritor carioca mantiveram amistosa e intensa relação, que se inicia em 1918, logo após a aquisição da *Revista do Brasil* por Lobato, e só se encerrará com o precoce falecimento do autor de *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* em 1922, livro de que, aliás, a troca de cartas é testemunha de todo o processo editorial, desde a contratação

* Docente das Faculdades de Campinas (FACAMP). Traduziu e analisou os tratados que compõem *A arte de escrever cartas: Anônimo de Bolonha, Erasmo de Rotterdam, Justo Lipsio* (Editora da UNICAMP, 2005).

E-mail: emersontin@gmail.com

** Versão anterior bastante reduzida deste artigo foi apresentada, em outubro de 2005, no XVII Seminário do CELLIP.

Artigo recebido em 15/11/2017 e aceito para publicação em 12/12/2017.

da publicação até as estratégias de venda imaginadas pelo operoso autor de *Urupês*.

Palavras-chave

Monteiro Lobato; Lima Barreto; Correspondência.

“What a precious book you are doing!” - on the letters from editor Monteiro Lobato to author Lima Barreto.

Abstract

Monteiro Lobato was one of the most important editors within the first 20th century decades; Lima Barreto, on the other hand, was one of the most distinguished authors of the time. Between 1918 and 1922, they kept an intense and friendly relationship by mail. It started right after Lobato acquired *The Revista do Brasil* and was interrupted by the early death of Barreto. Their letters disclose details of the editorial process of Barreto's book, *Vida e morte de J Gonzaga de Sá*; from its acceptance for publishing to market strategies designed by the industrious author of *Urupês*.

Keywords

Monteiro Lobato; Lima Barreto; Correspondence.

A correspondência entre o editor Monteiro Lobato e o escritor Lima Barreto nasceu sob o signo da admiração. Já desde pelo menos 1916¹ Lobato demonstrava interesse pela obra do escritor carioca e, logo após a aquisição da *Revista do Brasil* Lobato, num tom bem humorado, mas em que se percebe a admiração e o respeito pelo destinatário, convida Lima Barreto, em carta de 02 de setembro de 1918, a escrever para o periódico:

Prezadíssimo Lima Barreto.

A Revista do Brasil deseja ardentemente vê-lo entre os seus colaboradores. Ninho de medalhões e perobas, ela clama por gente interessante, que dê coisas que caiam no gosto do público. E Lima Barreto, mais do que nenhum outro, possui o segredo de bem ver e melhor dizer, sem nenhuma dessas preocupaçõeszinha de *toilette* gramatical que inutiliza metade de nossos autores. Queremos contos, romances, o diabo, mas à moda do *Policarpo Quaresma*, da *Bruzundanga*, etc. A confraria é pobre, mas paga, por isso não há razão para Lima Barreto deixar de acudir ao nosso apelo. Aguardamos, pois ansiosos a resposta, uma resposta favorável.

Do confrade

Monteiro Lobato

P.S. – Pelo amor de Deus, leia e rasgue isto. L. (BARRETO, 1998, p. 247)²

Admirador declarado da obra de Lima Barreto, Lobato proporia, em carta de 15 de novembro do mesmo ano, a publicação de *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* em condições extremamente vantajosas para Lima Barreto – condições que, ao que parece, não teria proporcionado a ninguém mais³:

A Revista do Brasil tem muito gosto em editar essa obra e o faz nas seguintes condições: como é pequena, podendo dar um volume aí de 150 pgs mais ou menos, convém fazer uma edição de 3.000 exemplares em papel de jornal que permita vender-se o livro a 2\$000 ou no máximo a 2\$500; neste caso, proponho 50% dos lucros líquidos ao autor, pagáveis à medida que se forem realizando.

Podemos fazer mais outra proposta: a *Revista* explorará a primeira edição tirada nas condições acima, mediante o pagamento

de 800\$000 no ato da entrega dos originais e a outra três meses depois de saído o livro. (BARRETO, 1998, p. 247-248).

Comentando o ineditismo da proposta de Lobato na vida de Lima Barreto, diz o biógrafo Francisco de Assis Barbosa (1988, p. 216):

Era a primeira vez que Lima Barreto recebia uma proposta dessas. Até então, nenhum editor o havia procurado, com semelhante oferecimento. Todos os seus romances tinham sido publicados por sua própria iniciativa, pedindo, oferecendo, ou pagando ele mesmo a edição. Ainda há pouco, vendera os direitos autorais definitivos, “para todo o sempre”, de um livro, *Os Bruzundangas*, por 70 mil-réis. Quanto recebera pela publicação em folhetins de *Numa e a Ninfa?* Uma miséria, e assim mesmo aos bocados.

O gesto de Monteiro Lobato era, porém, mais de escritor que de comerciante. De colega para colega. Os dois escritores não se conheciam pessoalmente.

Apesar disso, Arnoni Prado (2004, p. 210) vê na correspondência que registra o processo de edição do *Gonzaga de Sá* uma “atitude calculada de um Lobato que vai impondo à conversa um tom profissional e cifrado”. Não é, contudo, o que parecem registrar as condições extremamente favoráveis a Lima Barreto em que o contrato de edição fora firmado. Ainda sobre a edição do livro, diria Lobato (1964, t. 2, p. 186) a Rangel, em carta de 24 de novembro de 1918:

Fechei neste momento um romance de Lima Barreto, *Isaías Caminha*. É dos tais legíveis de cabo a rabo. Romancista de verdade. Amanhã vou assinar com ele contrato para edição dum livro novo, *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*,

cujos originais já estão aqui. A letra é infamérrima e irregularíssima. Há trechos em que o autor positivamente cambaleia, e outros em que para para “destripar o mico”. Mas quanto talento e do bom!

Registre-se que o comentário de Lobato acerca da letra “infamérrima e irregularíssima”, além de se constituir, como já vimos até o momento, num lugar-comum da correspondência lobatiana, ecoa também a fama da péssima caligrafia de Lima Barreto, que o próprio escritor chegou a admitir num célebre artigo publicado na *Gazeta da Tarde*, do Rio, de 28 de junho de 1911, intitulado “Esta minha letra...”: “a minha letra é um bilhete de loteria. Às vezes ela me dá muito, outras vezes tira-me os últimos tostões da minha inteligência. Eu devia esta explicação aos meus leitores, porque, sob a minha responsabilidade, tem saído cada coisa de se tirar o chapéu.” (BARRETO, 1961, p. 293).

A correspondência entre o editor Monteiro Lobato e o escritor Lima Barreto passa, então, a girar em torno do processo de edição de *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*. Originais datilografados enviados de São Paulo ao Rio, provas revistas pelo autor de volta a São Paulo, as cartas de Lobato, na verdade curtos e apressados bilhetes⁴, reduziam-se às questões práticas de seu *métier* de editor. Por essa época, Monteiro Lobato falaria do excesso de trabalho em cartas a Godofredo Rangel, como na carta de 04 de março de 1919 – “aqui morre-se de trabalhar. Já temos oficinas próprias e problemas operários”, com uma breve alusão à greve dos gráficos, num ano em que houve movimentos grevistas de várias categorias por todo o país – ou na datada de 1º de maio do mesmo ano – “recebo cartas de toda parte e vou me reduzindo à epistolografia telegráfica. Zás, trás – pronto!”, que corrobora não só o intenso ritmo de trabalho da editora, mas também o estilo sintético, “telegráfico”, a que se reduzia a correspondência do escritor investido da função de editor. Ou, pelo menos, indica que até mesmo para o seu mais assíduo correspondente Lobato reservaria as mesmas justificativas.

Como se vê, o estilo “telegráfico” tinha sido adotado por Lobato não só para este ou aquele correspondente, mas para todos aqueles com quem se correspondia. Assim, não apenas a Lima Barreto escrevia cartas ou bilhetes com recados de trabalho, mas a todos com quem mantinha correspondência. Ao contrário do que sugere Arnoni Prado (2004, p. 211), não se tratava de não levar o escritor carioca “a sério como interlocutor à altura das questões estéticas e literárias”, mas, sim, de já não mais sequer tratar de “questões estéticas e literárias”. Como diria a Rangel, em carta de 20 de fevereiro de 1919, logo após a publicação do romance contratado com Lima Barreto, Lobato se sentia tomado pelos negócios, dominado pelos afazeres comerciais, “no caminho da bestificação”:

Ontem saiu o romance do Lima Barreto; sai hoje o primeiro da série Martim Francisco – e quantos na bica! O negócio vai crescendo de tal modo que já estamos montando oficinas próprias, especializadas na fatura de livros. Talvez o número de março já seja feito em casa. Também iniciamos a importação de papel. Ontem chegou de Santos uma partida de 40 toneladas. Já meço literatura às toneladas. Há mil coisas a atender, e o tempo voa e não dou conta do serviço. Ah, os belos dias contemplativos da fazenda! Começo a não ler nada, estou no caminho da bestificação. Três anos de vida como esta, e estou galego de balcão, com os pés virados para fora. Vendendo, vendendo coisas. Que sórdido fiquei!¹⁵

Apesar desse ritmo alucinante de trabalho na editora, Lobato dedicaria tempo, no final do ano de 1918, para redigir uma longa carta a Lima Barreto. Vejamo-la na íntegra:

São Paulo, 28-12-1918
Meu caro Lima Barreto.

Recebi as últimas provas, e acabo de rever eu

mesmo os primeiros capítulos do teu livro. Que obra preciosa estás a fazer! Mais tarde será nos teus livros e nalguns de Machado de Assis, mas sobretudo nos teus, que os pósteros poderão “sentir” o Rio atual com todas as suas mazelas de salão por cima e Sapucaia por baixo. Paisagens e almas, todas, está tudo ali. Já li sim *Numa e a Ninfa* – tão maltratada editorialmente; vi lá a Daltro, Rondon de saias, e aquele soberbo quadro do João Laje com o seu charuto decidindo dos destinos da colônia, da eterna colônia, na sua preciosa qualidade de reinol... E o *Policarpo*... Acabada a leitura, o comentário é sempre o mesmo e o mais precioso de todos: “É isto mesmo!” – comentário que não pilha muito imortal famoso senhor de grossa bagagem romanesca.

O meu livro de contos... Cá entre nós: não sou literato, nem quero ser, porque João do Rio o é. Mas, morando na roça, e, “curioso”, muito amigo de carpintejar, experimentei um dia aplicar às letras a arte do carapina. E mede, serra, aplaina, encaixa, embute, entrosa, lixa, enverniza, fiz uns contos para a *Revista do Brasil* como faria móveis se o material fosse madeira. Mudando-me para São Paulo, por estimação do Plínio Barreto, publiquei-os em volume. E com grande espanto, vi-me transfeito na desadorada espécie-homem de letras, com o livro a fazer carreira – positivamente... Basta dizer que já tirei em cinco meses três edições num total de 7.000 exemplares. E pelos modos por que sai a terceira (seiscentos vendidos na primeira semana), para o ano farei a quarta... Isto quer dizer que o Brasil está errado. A Academia de Letras deve despir-se da imortalidade que se outorga para vir pegar da enxó, e os carapinas de norte a sul que apanhem a pena. Donde concluo uma definição boa para o país: o Brasil é a terra onde o certo dá errado e o

errado dá certo. Quando ouço te criticarem a vida desordenada – e leio por outro lado os teus livros, firma-se-me a ideia supra. E cá comigo: se o “ordenam”, em vez de Policarpus, o Lima engorda e emudece.

Mando-te as primeiras provas para veres como vai ficar a coisa. Queres dar-te ao trabalho duma revisão final, ou...

Adeus e dispõe do

M. Lobato (BARRETO, 1998, p. 251-252)

A carta se abre como os pequenos bilhetes anteriores, com questões práticas em torno da edição do *Gonzaga de Sá*, assunto que será retomado na conclusão, antes da despedida. No corpo da carta, Lobato responde a algumas colocações de Lima Barreto, como a questão sobre a leitura de *Numa e a Ninfa*: “se você tivesse lido o meu *Numa e a Ninfa* que *A Noite* publicou e editou em quase desprezível folheto” (BARRETO, 1998, p. 250). À questão da má qualidade da edição do livro, o editor Lobato ecoa em sua carta o que fora dito pelo destinatário: “tão maltratada editorialmente”. Porém, apesar do olhar voltado para as questões editoriais – a qualidade das edições, tiragens –, o Lobato admirador de Lima Barreto por duas vezes se deixa entrever, no adjetivo “precioso” que destina primeiramente à obra em geral do escritor carioca – “que obra preciosa estás a fazer!” – e, depois, especificamente em relação aos comentários recebidos pelo romance *Triste Fim de Policarpo Quaresma*: “e o *Policarpo*... Acabada a leitura, o comentário é sempre o mesmo e o mais precioso de todos: ‘É isto mesmo!’ – comentário que não pilha muito imortal famoso senhor de grossa bagagem romanesca.”

Também nessa carta encontramos duas críticas, uma individualizada, a João do Rio, e outra generalizada, à Academia de Letras. Ao aludir a João do Rio e à Academia, Lobato parece ter tocado num assunto de bastante interesse de seu destinatário, a que responderá longamente na carta que dirigiu ao editor em 04 de janeiro de 1919.

A carta seguinte de Lobato data de 22 de fevereiro e, após uma breve saudação – “Saúde” –, o editor, sem rodeios, informa:

O livro está pronto. Remeti-o hoje para todas as livrarias e agentes da Revista (cerca de duzentos) de maneira que a penetração se fez em regra, com 2.000 exemplares de um baque. Mando-lhe vinte exemplares para distribuir entre os críticos do Rio e jornais. Querendo mais, peça. Para os jornais de São Paulo e resto do Brasil, já remetemos. (BARRETO, 1998, p. 254).

Ao mesmo tempo, justifica a má qualidade da edição: “a edição é matadinha, porque continua a crise de papel. Estamos montando oficina, e logo poderemos iniciar edições decentes.” Ao fim, admoesta o destinatário: “você precisa fazer aí propaganda da *Revista* e nela farei do livro.” (BARRETO, 1998, p. 254). A divulgação da *Revista do Brasil* acarretaria, em consequência, a do livro de Lima Barreto. Com isso ganhariam o autor e o editor.

Na carta seguinte, de quatro dias depois – 26 de fevereiro – Lobato alude ao recebimento de duas cartas⁶ e de um “número da *Revista Contemporânea*, onde teve a bondade de falar do meu livro”⁷, a que agradece. Mas sua preocupação de editor estava em distribuir o livro de Lima Barreto, recém-saído dos prelos:

Agora é preciso tocar o teu. Tirei 3.000, e já expedi metade para o Brasil inteiro, aos bocabinhos. Para o Rio, onde, entretanto, se há de vender mais, mercado natural que é do teu carioquíssimo livro, mandei vinte para cada livraria, que tem negócio com a Revista (Alves, Garnier, Briguiet, Castilho, Paiva, Murilo, Boffoni, Lauria, Drummond, etc.) Mas, graças à tua recomendação sobre o Garnier, remeti mais cem a ele. Ao Schettino irá depois. Se

queres mais exemplares para dar à imprensa, avisa-me. (BARRETO, 1998, p. 255).

O editor sugere, então, ao destinatário “um estudo macabro do que foi a gripe no Rio”, para a *Revista do Brasil*. E reforça o convite: “ela espera que logo rompas pelas suas páginas com ‘A Expição’⁸, e depois com uma gripe poética.” Ao contrário do que sugere Arnoni Prado⁹, Lobato não descartara aqui o ficcionista por preferir o repórter. Anos depois, em carta de 26 de dezembro de 1925, e coincidentemente novamente acometido por uma gripe, Lobato sugeriria a Coelho Neto “um livro de memórias, ou antes de recordações, que equivalha a uma galeria de retratos dos homens retratáveis que V. encontrou na vida” (NUNES, 1986, p. 45). Estaria Lobato preferindo um Coelho Neto memorialista em detrimento do romancista? Ademais, a própria concepção literária de Lobato não fazia uma distinção tão rigorosa entre ficção e realidade. Muitos anos antes, em carta de 10 de outubro de 1911 a Godofredo Rangel, afirmaria Lobato (1964, t. 1, p. 315):

Minha literatura não é de imaginação – é pensamento descritivo; não cria – copia do natural. Em suma, sou pintor; nasci pintor e pintor morrerei – e mau pintor! Nunca pintei nada que me agradasse. Quando escrevo, pinto – pinto menos mal do que com o pincel. Copista portanto, e só. Talvez seja capaz dum livro de viagens, de impressões e até de pensamentos, porque meu cérebro pensa – mas é só. E não tenho fôlego. Escrever aborrece-me – mas quando estou desenhando ou pintando, esqueço de mim e do mundo.

Muitos anos mais tarde, em carta ao romancista Flávio de Campos, datada de 13 de junho de 1938, Lobato reafirmaria suas concepções literárias:

Há duas espécies de obras, a que é feita e a que sai de dentro da gente – que sai no momento

próprio, com a naturalidade do feto a espirrar do útero materno depois dos nove meses de sono. É sempre difícil e doloroso fazer uma obra; mas é fácil e delicioso parir uma. O delicioso está no aliviar-nos de qualquer coisa que nos incomodava lá dentro – certas pressões.

Antes de mais nada, porém, meu caro Flávio, devo confessar-te que eu já morri. O que ainda anda cá pelo mundo é apenas a materialização ódica do Lobato morto. Quer que te conte como ele escrevia contos? Isso talvez te ajude no romance, esclarecendo a fisiologia estética. Lobato não fazia contos, paria-os. Não escrevia deliberadamente; só quando a coisa vinha, quando a bolsa das águas reventava e não havia remédio senão parir. Ele paria para aliviar-se de subitâneos engravidamentos – sobretudo os causados pela indignação. (NUNES, 1986, p. 50).

Assim, discordamos do articulista ao afirmar que Lobato teria descartado “o ficcionista por preferir o repórter” (PRADO, 2004, p.211), não só por a concepção literária de Lobato estar calcada numa cópia da realidade, mas também porque, ao reafirmar o convite para escrever na *Revista do Brasil*, Lobato alude ao conto de Lima Barreto, que efetivamente seria publicado no periódico, enquanto a sugestão do estudo sobre a epidemia de gripe seria descartada por Lima Barreto.

A carta se fecha com uma última notícia do editor, ciente da rede de sociabilidade a que pertencia o escritor, seguida de uma amistosa despedida: “já mandei o livro ao Veiga Miranda, que é teu amigo. / Adeus, vou cozer na cama a minha formidolosa constipação a duzentos espirros por segundo.” (BARRETO, 1998, p. 255).

Uma semana depois, nova carta de Lobato ao escritor, datada de 05 de março de 1919, em resposta a uma carta perdida de Lima Barreto, datada de 1º de março.

Lobato abre a carta, após uma saudação bastante amigável – “prezado amigo Lima Barreto” –, com uma alusão ao recebimento da carta a que responde e ao imediatismo de sua resposta: “acabo de receber a sua de 1º e conforme as instruções remeti cinquenta exemplares para o Schettino e mais vinte a você.” (BARRETO, 1998, p. 256).

Nessa carta, o “exímio farejador do êxito capitalista” (PRADO, 2004, p.207) faz entrever ao escritor os riscos de seu negócio, de sua ousada estratégia de venda em consignação, além da constante preocupação em manter informado o destinatário sobre a repercussão do livro e sobre sua distribuição:

Por aqui nenhum jornal inda tratou do seu livro, porque o carnaval tem absorvido todas as atividades. Mas sei que vai ter boa crítica. Para o norte e sul do Brasil o livro está caminhando e dos remetidos uns noventa por cento hão de chegar ao destino. O resto será devorado pelo Moloch do extravio, monstro postal que em nosso país encarece o negócio dos livros com a exigência de um tributo pesado. (BARRETO, 1998, p. 256).

Na conclusão da carta, antes da despedida, em que se coloca à disposição do escritor como “amigo e colega”, a menção ao recebimento de outro número da *Revista Contemporânea* em que se fazia referência à *Revista do Brasil*, concretizando os objetivos de Lobato de publicidade da revista, com o eventual aumento das assinaturas, e o agradecimento em tom jocoso, mas que possivelmente teria agradado o escritor carioca, marginalizado pelo *establishment* e pela *intelligentsia* da época:

Recebi o outro número da *Revista Contemporânea* e vi lá referência à revista. Muito bem. Seja sempre amigo dela que ela muito o merece, porque é uma mocinha séria, honesta, trabalhadeira, que não se aluga a governos nem engrossa os poderosos.

No mais, disponha do amigo e colega Lobato (BARRETO, 1998, p. 256).

Nova carta de Lobato a 16 de março de 1919, em resposta à escrita por Lima Barreto em 13 de março, em que ansiosamente perguntava sobre o recebimento de um manuscrito e de alguns recortes de jornal. Lobato, de modo breve, mas cordial, acusa o recebimento do manuscrito e das notícias, e paga ao escritor pela contribuição para a *Revista*: “Recebi o conto, que sairá em abril, e lá seguem 30\$000. / Recebi também o pedaço do *Rio-Jornal*, *A.B.C.* e *Contemporânea*, com a qual vamos permutar.” (BARRETO, 1998, p. 257).

O editor preocupava-se com o silêncio dos jornais paulistanos sobre o romance de Lima Barreto, mas contrabalançava o mutismo dos jornais com o louvor vindo dos escritores de seu convívio:

Os jornais daqui inda não falaram do *Gonzaga*. Esperemos.

O melhor louvor que ouvi do teu livro saiu da boca do Martim Francisco: “Às dez da noite, impreterivelmente, vou para a cama; deixo a visita, seja qual for, e largo o livro, seja o melhor. Mas ontem, ferrei o Lima, bateu as dez, as onze, as doze, e abrindo uma escandalosa exceção só o larguei depois de findo”. Goze esta, lamba as unhas e até logo Lobato (BARRETO, 1998, p. 257).

E, à guisa de *post-scriptum*, a voz do editor, preocupado com a distribuição do livro que editara, se faz ouvir: “já entramos em contato com a Livraria Azevedo. Indique-me sempre novos livreiros.” (BARRETO, 1998, p. 257).

Por um lado, o editor Monteiro Lobato aparece, em suas cartas, imerso nos afazeres da editora¹⁰. Por outro, o escritor Lima Barreto, imerso num antigo e intenso sentimento de proscricção perante a sociedade, ansioso

pela atenção do editor, cobra-lhe respostas mais rápidas do que a sua atividade de editor e a velocidade dos Correios poderiam permitir. Assim é a carta de Lobato a 19 de março de 1919, respondendo à carta datada do dia anterior, em que Lima Barreto se queixava de “não ter até hoje resposta de três sucessivas cartas que te escrevi”:

Amigo Lima.

Já te respondi creio até que duas vezes. Tenho lido as primeiras críticas aparecidas e aqui vão as daqui. Começam a falar do livro, começam apenas. A Revista a sair no dia 25 abre a bibliografia com ele – e insistiremos; quero até dar um pedaço de capítulo.

Não saiu no último número porque a parte bibliográfica já estava composta quando o livro foi posto na rua. Que diabo de interpretação maluca deu você ao caso¹²? Olhe que os interesses do editor e os do autor andam de braços dados...

Adeus e nunca faça mau juízo de quem tanto o aprecia como é este amigo

Lobato (BARRETO, 1998, p. 258).

Essa carta ainda não chegara ao destinatário, e novamente Lima Barreto escreveria a Lobato a 20 de março. E ainda outra a 21, quando acusa o recebimento da carta de Lobato escrita a 19, e se desculpa por suas “apreensões malucas”: “não repares nas minhas apreensões malucas (carta tua, que recebi hoje em casa). Sou assim e a vida me aparece cheia de gênios maus e de feitiços. Se, ao menos, eu ainda acreditasse em exorcismos de candomblé, mas...” (BARRETO, 1998, p. 259). A sucessão quase cotidiana das cartas de Lima Barreto ao editor Monteiro Lobato, que não conhecia pessoalmente – e que jamais chegou a conhecer – indica a crônica ansiedade de que padecia, e de que nenhum correspondente, por mais assíduo que fosse, poderia dar conta.

A carta seguinte de Lobato, sem data, é quase um curto bilhete, a que o editor, na despedida, junta o superlativo “atarefadíssimo”, como a justificar a brevidade da correspondência:

Lima.

O autor mandou-te por meu intermédio¹². Recebi as tuas cartas e os recortes. Muito bom o do Conde¹³. Hei de transcrever na *Revista* os melhores. Por aqui já se vende alguma coisa, mas a saída grande há de ser no Rio. Se pilhas um bom artigo no *Estado*, como aquele do Oliveira Lima, era ótimo. Do Medeiros, por exemplo. Se você se dá com ele, arranja isso. Adeus, atarefadíssimo.

Lobato (BARRETO, 1998, p. 259-260).

Noutra carta sem data, Lobato responde às solicitações de Lima Barreto, como o envio de um exemplar de *Urupês* para a biblioteca da Associação de Imprensa¹⁴ ou o contato com Ferdinando Borla¹⁵. Mas são novamente as preocupações do editor que o tomam, e informa ao escritor sobre a distribuição do *Gonzaga de Sá*:

Lima.

Cá estou às ordens do Borla. Só não achei fórmula para o que queres: apresentar-me a ele. Se ele quer entender-se comigo, o que tem a fazer é escrever-me.

Já mandei livro para a biblioteca da Imprensa. A venda do *Gonzaga* faz-se já em todo o país. Com exceção do Espírito Santo (que me parece uma ficção geográfica, e onde não tenho uma só livraria, nem um só assinante) o livro figura hoje em cerca de duzentas casas, do Amazonas ao Prata, do Borla ao Monsenhor Aquino.

Aqui em São Paulo já o livro sai, apesar dos grandes órgãos não terem deitado juízo.

Adeus.
Lobato (BARRETO, 1998, p. 260).

E, como *post-scriptum*, renova a menção ao livro de Mário Sete, endereçado ao escritor: “Mário Sete mandou-te um livro, endereçado para aqui. Fi-lo tomar rumo da Major Mascarenhas.”

Lima Barreto, no esforço de agradar ao amigo Ferdinando Borla, fundador de *A.B.C.*, revista em que escrevia com certa assiduidade, passa por cima das conveniências e pede ao editor que era requisitado que entre em contato com aquele que tinha interesse em conhecê-lo. A resposta de Lobato, longe de ser seca, é gentil e objetiva: se Borla queria conhecê-lo, ele é que deveria escrever a Lobato, e não o contrário. Tanto é assim que, em carta de 26 de março Lima Barreto escreveria: “vou falar ao Borla. Ele te dirá o que quer.”

A carta seguinte de Lobato, também sem data – a falta de datação nessa série de cartas pode ser sintomática da falta de tempo a que estava sujeito o editor, que restringia sua comunicação epistolar ao mínimo essencial –, escrita em resposta a uma carta possivelmente de 1º de abril de 1919¹⁶, abre-se com um elenco de justificativas e um pedido de desculpas, seguidos de notícias sobre o andamento das vendas do *Gonzaga de Sá*, com uma observação de leitura de Artur Neiva – exposta em termos elogiosos, tal como anteriormente a de Martim Francisco:

Lima.
Serviço, preocupação, Rui – mil coisas têm-me impedido de escrever-te. Desculparás. Recebi uma tua de 1º com um recorte. Muito bem. A coisa vai pingando. Hoje estive cá o Artur Neiva, a quem eu tinha oferecido um *M. J.* Confessou-se encantado. Leu-o de um fôlego, até o fim, sem estações do bocejo. Acha que o livro contém inúmeras verdades amargas e é de profunda psicologia. Lembrou que

no capítulo das “putas civilizadas” em vez de galeões devias ter posto caravelas.
É boa a observação, não? (BARRETO, 1998, p. 261).

Note-se que Lobato não postula foros de verdade para a observação de Neiva deixando, por meio da interrogação, a avaliação a critério do escritor¹⁷. Em seguida, o Lobato admirador de Lima Barreto ressurgiu, num breve comentário do editor que continuava a ler as revistas em circulação, e a carta se conclui com a retomada do tema exposto na tríade inicial – “serviço, preocupação, Rui” –, desenvolvido ao aludir ao discurso de Rui Barbosa no Teatro Lírico do Rio de Janeiro, a 20 de março desse mesmo ano de 1919. Na despedida, a promessa da tão almejada visita, nunca concretizada:

Tenho lido os teus escritos nas revistas: originais e empolgantes, como sempre.
Os meus *Urupês* foram-se. O raio do Rui me criou uma revoada cá no escritório, e é um sair de livros sem conta. Restam-me cento e cinqüenta de 7.000 tirados de julho para cá, e a 4ª edição faz-se a galope. Sorte besta!
Adeus; de repente surjo por aí e vamos nos conhecer de cara. (BARRETO, 1998, p. 261).

Pouco mais de um mês depois, a 25 de abril, Lobato escreveria a Lima Barreto defendendo o destinatário ao criticar João do Rio – numa ferina alusão ao suposto homossexualismo do escritor – e a Academia de Letras, e ironicamente aludir ao legado de que fora dotada com o falecimento do editor Francisco Alves. Segue-se, então, uma breve nota sobre Afonso Taunay, motivada por um comentário de Lima Barreto, seguido de uma rápida notícia sobre a saída do *Gonzaga de Sá*, arrematando-se a carta num resumo “adeus” como despedida:

25-4-1919.

Lima.

Recebi a tua última. Não podes entrar para a academia por causa da “desordem da tua vida urbana”; no entanto, ela admite a frescura dum J. do R. Os imortais, a contar de Júpiter, sempre viram com indulgência os Ganimedes... Enfim, são brancos, digo imortais, lá se entendem. Eu acho a academia uma bela coisa, depois que o Alves a enriqueceu. É positivamente um negócio immortalizar-se vitaliciamente. Porque duma maneira ou doutra, a renda do legado há de reverter em benefício dos frades da ordem. Talvez isso explique o recrudescimento do avança que se nota agora a cada vaga.

O Taunay vem sempre cá. Hei de lhe mostrar a tua carta, no tópico referente a ele¹⁸. Mandando-te o número onde começa a Elisa Lynch. O *Gonzaga* vai saindo; algumas livrarias já repetiram o pedido.

Adeus.

Lobato (BARRETO, 1998, p. 263).

Absorvido possivelmente pelo trabalho na editora, um lapso de cerca de cinco meses se dá na correspondência entre Lima Barreto e Monteiro Lobato. Segue-se, então, uma carta de Lobato, datada de 23 de novembro de 1919, em resposta a uma carta, ora perdida, de Lima Barreto. Pela resposta de Lobato, percebe-se que o escritor carioca uma vez mais considerava descaído das boas graças do editor. Talvez Lima Barreto se queixasse ainda da baixa vendagem de seu romance, que Lobato tenta explicar pelo título do livro, que não seria “psicologicamente comercial”. A carta se arremata com uma alusão ao conto “Mágoa que rala”, que sairia publicado nos números de dezembro de 1919 e janeiro de 1920 da *Revista do Brasil* e, na despedida, novamente a referência ao excesso de trabalho, consubstanciada no neologismo “arquiatarefado”:

São Paulo, 23 nov., 1919.

Amigo Lima.

Zangado contigo, por que meu caro? O meu silêncio explica-se por excesso de serviço. Só tenho tempo de escrever aos amigos quando há negócio¹⁹. estive no Rio às pressas, e não pude te encontrar. Mas pelo próximo inverno lá irei, e conversaremos.

O teu livro sai pouco, sabe por quê? O título! O título não é psicologicamente comercial. Um bom título é metade do negócio. Ao ler o título do teu romance toda a gente supõe que é a biografia de... um ilustre desconhecido.

Quero ver se no número de dezembro sai o teu conto, que ficou esperando por ser... grande.

Adeus, e dispõe sempre do arquiatarefado Lobato (BARRETO, 1998, p. 263-264).

Um mês depois dessa carta de Lobato, a 25 de dezembro de 1919, Lima Barreto seria internado no Hospital Nacional de Alienados, de onde sairia a 02 de fevereiro do ano seguinte. Após a saída de Lima Barreto, este escreveria uma carta ao editor a 13 de fevereiro, a que Lobato responderia, em carta sem data, dando conta da sua apreensão pela internação do escritor e da alegria pela sua alta:

Amigo Lima.

Que graças! Não imaginas como nos deixou tristes e apreensivos a notícia da tua entrada para o hospício. Felizmente, soubemos pelo J. M. Belo que lá foste parar não pelo motivo que leva aos outros, mas a título de descanso, para “assentar” o organismo agitado. Já saíste. Pois muito bem e muitos parabéns.

E muito obrigado pela boa notícia que deste da revista²⁰. Não te mandei provas porque temos um bom revisor que suou com a tua infamérrima letra mas deu conta do recado. Se adotasses a datilografia merecerias uma

apoteose, e estou certo que contribuiriam para ela todos os linotipistas e revisores do Brasil.

Vou dar ao Leo a tua crítica, e ele ficará muito contente, porque visivelmente és sincero ali. Tenho dois livros a mandar-te, mas só o farei com exemplares da segunda edição, no prelo já, porque a revisão claudicou bastante na primeira.

Segue um vale postal com uns cobres magérrimos; não te magoe nem te rale a mesquinhez da nossa tarifa: nós não temos como o Laje o tesouro de São Paulo às ordens. Praticamos a imbecilidade de ser honestos num país onde só a crapulice dá dinheiro.

Adeus, meu caro Lima, e sê sempre amigo da revista, que ela o merece. Do Lobato (BARRETO, 1998, p. 264-265).

Na carta seguinte, de 31 de maio de 1920, Lobato inicia com a narrativa da tentativa frustrada de um encontro com Lima Barreto no Rio de Janeiro. Passa, então, a responder às objeções do destinatário quanto a alguns artigos d’*O Problema Vital* e, em seguida, incentiva-o a que escreva sobre o romance *Mme. Pommery*. Note-se que, caso Lobato considerasse a opinião de Lima Barreto sem peso ou importância, não diria a ele que “a *Pommery* merece o teu apoio”. Se Lobato não o levasse “a sério como interlocutor à altura das questões estéticas e literárias” (PRADO, 2004, p. 211), sequer se incomodaria em responder-lhe ponto por ponto as observações expostas em sua carta. Contudo, Lobato, como o tem em alta conta, não só lhe ouve as observações e sugestões como a elas responde de modo positivo:

São Paulo, 31-5-1920.

Amigo Lima.

Estive uns dias aí e procurei-te onde havia possibilidade de encontrar-te; freges, botequins e... casas de garapa. Cheguei a espiar debaixo

de certas mesas... Mas nada do Lima. Todos informaram-me que é difícil agarrar-te à unha, que és ubíquo, e moras em Todos os Santos *pro forma*, etc., etc. És horrivelmente caluniado! Em agosto volto, a ver o rei e você.

Tens razão no que dizes do meu livro e do nosso passado, porque a verdade verdadeira é que não somos ainda nem sequer presente – mero futurozinho, apenas. Aquele livro não tem importância nenhuma. Juntada de artigos de jornal, feitos todos com intenção flagrante de desancar antipatias e uns pedantes de cá, virou livro porque era negócio virar livro. Não te preocupes com ele, nem lhe dê importância maior do que tem, que é nenhuma.

Já a *Pommery* merece o teu apoio. É finíssimo e está sendo vítima do silêncio covarde da crítica. Ninguém – hás de crer? – atreve-se aqui a falar dele! Recordarás, falando dele, o tempo em que comíamos içás. Muito bem. E gaba esse tempo²¹. O içá é uma delícia. Inda hoje não o troco por todos os troços açucarados em francês do Alvear! Içá, pipoca, pamonha, jacuba, pé-de-moleque... não troco estas antigualhas nem por um aeroplano recheado de nuvens.

Adeus, que começo a asneiar.

Abraços do

Lobato (BARRETO, 1998, p. 266).

Em carta sem data, em que responde a uma anterior de Lima Barreto, também ora perdida, Lobato desfaz a suposição do escritor carioca de que fosse o autor da *Mme. Pommery* e, ao mesmo tempo, atiça-lhe a curiosidade, dando-lhe pistas do verdadeiro nome por trás do pseudônimo. A carta se fecha com nova promessa de visita²²:

Lima.

Sinto muito não ser o autor da *Pommery*, que é uma obra deliciosa de finura, estilo e

humorismo. Infelizmente não é certa a informação que te deram no botequim (pouah!) O outro é Hilário porque ri e Tácito porque faz história. Deve atrás dele existir um engenheiro que talvez se chame José Maria, porque as obras finais vêm sempre dos Zés Marias (Eça, Machado, etc.) Lá vai o livro, e logo irei eu também passar um mês aí, e tomar uma pinga com goma no teu informativo botequim. Adeus.

Lobato (BARRETO, 1998, p. 266-267).

Lobato voltaria ao Rio, mas novamente não se encontraria com Lima Barreto. Aparentemente magoado, em carta de 19 de outubro de 1920, escreveria a Lobato: “sei que andaste à minha procura. Não sou quilombola. Resido e moro à Rua Major Mascarenhas 26, Todos os Santos”. (BARRETO, 1998, p. 268). Lobato responderia, em carta sem data:

Lima.

Está escrito no livro do destino que não nos veremos nunca. Recebi o teu bilhete a tempo ainda de comparecer ao encontro marcado, mas adoeci, e passei de molho no quarto o meu último dia do Rio. Espero, porém, que os fados afrouxarão suas leis férreas, e um belo dia, quando menos esperarmos,

– Ó Lima!

– Ó Lobato!

e ferraremos esse abraço encruado.

Adeus,

Lobato . (BARRETO, 1998, p. 268).

Chegamos às últimas cartas trocadas entre o editor Monteiro Lobato e o escritor Lima Barreto. Aquele, cada vez mais absorvido pelos trabalhos da editora; este, com a saúde abalada, aproximando-se do precoce fim de sua vida. Após dois curtos bilhetes, ambos sem data, o primeiro acusando o recebimento e a leitura

de *Histórias e Sonhos* – “recebi, li, gostei e já passei ao crítico da revista *Histórias e Sonhos*” (BARRETO, 1998, p. 269) –, o último enviando livros ao escritor carioca, em tratamento em Mirassol, para matar “umas horas vagabundas” (BARRETO, 1998, p. 269), Lobato escreve uma carta um pouco mais longa, de agradecimento pelo artigo “A obra do criador de Jeca Tatu”, publicado na *Gazeta de Notícias*, do Rio, a 11 de maio de 1921²³:

Lima.

Li hoje na *Gazeta* o teu artigo e sensibilizou-me muito o que há ali de compreensão. Não imaginas como aparecem ainda artigos a meu respeito. Raríssimos, porém, dizem a palavra certa. Uns aproximam-se do que é, outros quase tocam na verdade – nenhum atinge o alvo. Tu o fizeste – deste no vinte. A incompreensão, meu caro, é o grande mal da vida, e a compreensão a coisa rara, por excelência. Tu compreendes, e me compreendeste: um sujeitinho que trabalha na sua toca, descreve o que viu e sentiu, e no fundo chora das coisas serem como são e não como deveriam ser. Só isso, tão simples e ninguém acerta. Os críticos comprazem-se em malabarizar sobre as teorias e explicações mais difíceis, que vão procurar longe, esquecidos sempre que a verdade anda-lhes ao pé, caseira e humilde.

Quando termina esse retiro bucólico?

Lobato (BARRETO, 1998, p. 270).

Editor atento ao mercado e, ao mesmo tempo, preocupado com a vendagem dos livros de seus contratados, Lobato vislumbrara na menção honrosa ao *Gonzaga de Sá* pela Academia Brasileira de Letras a chance de esgotar os últimos exemplares da primeira edição que ainda restavam e reveste-os com uma capa nova, de cores mais chamativas e com a alusão à honraria acadêmica – num procedimento que se tornaria bastante comum décadas mais tarde, e mesmo hoje em dia, com os livros

que são adaptados para o cinema ou a televisão e que ganham um fôlego a mais em suas vendagens com a menção às adaptações –, o que comunica a Lima Barreto em carta sem data, mas posterior a abril de 1921, mês em que o romance recebera a aclamação da Academia. Lobato conclui a carta com uma nova promessa de visita a Lima Barreto no Rio, em Todos os Santos, e um jocoso e amistoso trocadilho – “és um deles?”:

Lima.

Mando-te um *Gonzaga* de roupa nova. É um resto da 1ª edição que enfeitei para apressar a saída.

Recebi tua carta, e sei que o teu recomendado me procurou. Mas houve desencontro. Em princípios de julho vou passar uns dias aí e hei de procurar-te em Todos os Santos. És um deles?

Lobato (BARRETO, 1998, p. 270-271).

A 19 de setembro de 1921, nova carta de Lobato, agradecendo a cópia de uma carta de John Casper Branner a Capistrano de Abreu, com uma alusão ao autor de *Urupês*:

São Paulo, 19-9-1921.

Lima.

Recebi a tua e a cópia inclusa do Branner. Obrigado. Esse norte-americano é um tipo curioso: acompanha as nossas letras com grande interesse e anda a par de tudo que aparece. Tenho me correspondido com ele, admirando-lhe o senso crítico e a capacidade rara de apreender minúcias de brasilidades.

Adeus. Dispõe do

Lobato (BARRETO, 1998, p. 271).

A última carta de Lobato a Lima Barreto data de 05 de março de 1922, oito meses antes do falecimento do destinatário. Escrita em resposta a uma carta de Lima Barreto, ora perdida, em que este teria sugerido a

edição de um novo livro, a carta de Lobato polidamente recusa a proposta – não era a primeira vez que Lobato recusava a publicação de um livro²⁴:

São Paulo, 5-3-1922.

Lima.

Recebi a tua. Vontade não me falta de editar o teu livro, mas impossível. Estamos de tal modo abarrotados que não cabe mais ninguém na canoa. Infelizmente o Brasil não ajuda a gente, e não é só editar – é mister vender, e a venda é sempre lenta, horrorosamente lenta. Edita-se um livro em dois meses: para vendê-lo, dois anos. De modo que não há remédio senão remanchar.

Adeus, meu caro Lima. Espero que venha uma folga que me permita contratar contigo qualquer coisa.

Lobato (BARRETO, 1998, p. 272).

Sobre essa carta, afirma Arnoni Prado (2004, p. 212): “o que se segue, depois de uma nova promessa de visita pessoal ao amigo em Todos os Santos, é a seca recusa de um novo texto de Lima Barreto: a editora, já estabilizada, não precisava mais dele. Como lhe dirá Lobato, estava a tal ponto abarrotada que já ‘não cabia mais ninguém na canoa’ (XLVII, 5 mar. 1922).” Ora, se o próprio articulista admite que *Gonzaga de Sá* havia sido um fracasso editorial, o que teria obrigado o editor Lobato a “desfazer-se dos encalhes” (PRADO, 2004, p. 212), como então imaginar que Lobato, ao recusar um novo texto de Lima Barreto o estaria fazendo porque a editora já estava estabilizada e não precisava mais dele?

A correspondência entre Monteiro Lobato e Lima Barreto, ao contrário de registrar a exploração de um grande escritor por um editor com “natural propensão aos negócios”, um “exímio farejador do êxito capitalista”, com “atitude calculada”, “impondo à conversa um tom profissional e cifrado” (PRADO, 2004, passim), registra,

sim, a relação entre dois homens de letras, ocupando momentaneamente posições antagônicas, em que um deles, Lobato, o editor, era admirador confesso do outro, Lima Barreto, o escritor. Não se pode perder de vista, todavia, que Lobato apenas momentaneamente estava investido da função de editor: era escritor e sabia muito bem como funcionava o sistema literário. É por ocupar uma posição privilegiada, por ser um editor que poderia enxergar com os olhos de escritor, que podemos entender os motivos de conceder a Lima Barreto condições contratuais tão favoráveis. No fim da relação entre editor e escritor, se a canoa estava abarrotada, aproveitando a metáfora, Lobato simplesmente não veda a passagem a Lima Barreto: assim que houvesse uma folga, voltaria a editar-lhe os livros. A morte precoce do escritor, no entanto, é que pôs fim à amizade que existia.

Referências bibliográficas

AZEVEDO, Carmen Lúcia de; CAMARGOS, Márcia; SACCHETTA, Vladimir. *Monteiro Lobato: furacão na Botocúndia*. São Paulo: SENAC, 1997.

BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto: 1881-1922*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

BARRETO, Lima. *Feiras e Mafuás – Artigos e crônicas*. 2. ed. Prefácio de Jackson de Figueiredo. São Paulo: Brasiliense, 1961.

_____. *Um longo sonho do futuro: diários, cartas, entrevistas e confissões dispersas*. Introdução, seleção e notas de Bernardo de Mendonça. Rio de Janeiro: Graphia, 1998.

CAVALHEIRO, Edgard. *A correspondência entre Monteiro Lobato e Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1955.

LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre*. São Paulo: Brasiliense, 1964. 2 t.

NUNES, Cassiano (org.). *Monteiro Lobato vivo...* Rio de Janeiro: MPM Propaganda; Record, 1986.

PRADO, Antonio Arnoni. A correspondência entre Lima Barreto e Monteiro Lobato. In: _____. *Trincheira, palco e letras: crítica, literatura e utopia no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 207-215.

Notas

1 A despeito do que supõe Antonio Arnoni Prado (2004, p. 208), ao afirmar não saber “até onde ia o interesse de Lobato pela sorte de um mulato marginalizado que até então não lhe merecera a menor atenção”, Lobato já em 12 de agosto de 1916 registrava o seu interesse pelo romance *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, em carta a Godofredo Rangel: “também segue a opinião do Medeiros e Albuquerque sobre o *Policarpo Quaresma*. A do Osório não vale nada. Esse Osório não é Osório, nem Duque, nem Estrada; é um cretino insolente. Crítico!... Crítico é Taine. Crítico é Araripe Júnior.” (LOBATO, 1964, t. 2, p. 100). E, em 1º de outubro do mesmo ano, perguntaria a Rangel: “Conheces Lima Barreto? Li dele, na *Águia*, dois contos, e pelos jornais soube do triunfo do *Policarpo Quaresma*, cuja segunda edição já lá se foi. A ajuizar pelo que li, este sujeito me é romancista de deitar sombras em todos os seus colegas coevos e coelhos, inclusive o Neto. Facilimo na língua, engenhoso, fino, dá impressão de escrever sem torturamento – ao modo das torneiras que fluem uniformemente a sua corda d’água. Vou ver se encontro um *Policarpo* e aí o terás. Bacoreja-me que temos pela proa o romancista brasileiro que faltava.” (LOBATO, 1964, t. 2, p. 108). Aliás, o próprio Arnoni Prado (2004, p. 208) afirma que Lobato havia descoberto Lima Barreto “dois anos antes nas páginas da revista *A Águia*, e a quem logo remeteria uma carta para dizer-lhe que pressentia

nele 'o segredo de bem ver preocupaçõezinhas de *toilette* gramatical que inutiliza metade de nossos literatos' [sic] (I, 2 set. 1918)". Assim, não nos parece que o interesse de Lobato por Lima Barreto tenha surgido tão subitamente, como quer fazer parecer o articulista.

2 Todas as cartas citadas neste artigo serão transcritas dessa edição. Registre-se, ainda, que a correspondência entre os escritores, que havia sido publicada por Edgard Cavalheiro em 1955 (*A correspondência entre Monteiro Lobato e Lima Barreto*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura), acaba de ser relançada com organização de Valeria Lamego (Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2017), o que renova o interesse na relação epistolar entre o editor paulista e o escritor carioca.

3 Poucos meses depois, em contrato assinado a 25 de julho de 1919, acordariam Lobato e Oliveira Vianna pelo pagamento de "trinta por cento (30%) dos lucros líquidos, à medida que as livrarias revendedoras forem liquidando as suas contas", o que reforça a tese das condições vantajosas do contrato proposto a Lima Barreto (Contrato de transferência do direito de publicação de *Populações meridionais do Brasil*, manuscrito. Casa de Oliveira Vianna, Niterói – RJ).

4 Consultados os manuscritos originais, depositados na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, vê-se que muitos desses bilhetes eram escritos em cartões de visita, o que também condicionava a extensão da mensagem.

5 Note-se que o mesmo fenômeno ocorre com outros correspondentes assíduos de Lobato no período. Na correspondência com Arthur Neiva, por exemplo, não há registro de nenhuma carta no ano de 1919, e existem apenas duas no ano de 1920. É de se supor que se tratasse de um período de intenso trabalho na casa editorial recém-formada.

6 Uma das duas cartas recebidas por Lobato deve ter se perdido. Isso porque nesta carta de 26 de fevereiro de 1919 Lobato se refere a uma "recomendação sobre o Garnier" que Lima Barreto lhe teria feito, mas que não se lê na carta de 24 de fevereiro. Assim, é de se supor que essa "recomendação" estivesse exposta na outra carta a que alude o editor.

7 Na carta de Lima Barreto, datada de 24 de fevereiro de 1919, a que Lobato responde, lê-se: "No nº 22 deste mês, na tal *Contemporânea*, eu ligeiramente fiz algumas considerações sobre o *Urupês* e o *Problema vital*. Leste? Pedi aos empresários que te mandassem um exemplar. Vou verificar." (BARRETO, 1998, p. 255).

8 "Rebatizado para 'Mágoa que rala', saiu em dois números da *Revista do Brasil*, em dezembro de 1919 e janeiro de 1920 e foi incluído no volume *Histórias e Sonhos*. Cf. BARRETO, Lima, *op. cit.*, vol. VI, 1956" (nota de Bernardo de Mendonça. In: BARRETO, 1998, p. 255).

9 "Lobato, que já uma vez descartara o ficcionista por preferir o repórter (XIII, 26 fev. 1919), permanecerá impassível" (PRADO, 2004, p.211).

10 Não só nas cartas, mas também noutros textos, de origem que poderíamos considerar insuspeita, como na entrevista concedida a Oswald de Andrade para o primeiro número da revista *Papel e Tinta*, a 31 de maio de 1920, em que Lobato aparece "em mangas de camisa, à americana", amarrando os volumes da *Revista do Brasil* para serem remetidos pelo correio: "cintava com admirável habilidade os volumes iguais e cinzentos da *Revista do Brasil*" (entrevista transcrita em: AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 1997, p.125-129). Efetivamente presenciada por Oswald, ou fruto de sua imaginação, a cena pinta de modo bastante verossímil como deveria ser a atuação cotidiana do Lobato editor.

11 Na carta de 18 de março, Lima Barreto teria sugerido sofrer alguma espécie de preterição: “sem atinar com o motivo por que não possas querer dizer nada sobre o meu trabalhinho para a *Revista do Brasil* enviado, fiz a suposição de que ele não estava bom ou não se coadunava com a orientação da mesma.”

12 “O autor é Mário Sete e o livro mandado, *Rosas e Espinhos*.” (nota de Bernardo de Mendonça. In: BARRETO, 1998, p. 259).

13 Alusão a um artigo do Conde de Afonso Celso, publicado no *Jornal do Brasil*, cujo recorte Lima Barreto havia remetido a Lobato junto a carta de 20 de março de 1919: “junto a esta encontrarás um retalho do *Jornal do Brasil*, com uma notícia do *Gonzaga de Sá* da pena do Senhor Conde de Afonso Celso. / Agradou-me muito e creio que a ti agradará.”

14 Lima Barreto, na carta de 20 de março, dizia: “escrevo-te da Associação de Imprensa, na biblioteca, cujo bibliotecário reclama um *Urupês* para a mesma.”

15 Na carta de 21 de março, Lima Barreto aproximava Ferdinando Borla e Monteiro Lobato: “toda a gente, hoje, quer conhecer Monteiro Lobato, aqui, no Rio de Janeiro. Entre elas, o meu camarada Ferdinando Borla, fundador do *A.B.C.* e que está hoje à testa de uma pequena revista, *Hoje*, cujo primeiro número

deves receber. Apresento-te a ele e peço-te que acuses a apresentação, pois ele deseja muito travar relações contigo. [...] O endereço do Borla é Rua Gonçalves Dias, 30, 5º andar. Rogo-te acusares a apresentação.” (BARRETO, 1998, p. 259).

16 Essa carta de Lima Barreto deve estar perdida, pois não foi publicada em nenhuma das edições consultadas, embora não haja qualquer observação nesse sentido.

17 Na carta de 08 de abril de 1919, Lima Barreto responderia: “dirás ao Neiva que ‘caravelas’ seria mais exato no tocante ao Brasil; mas ‘galeão’ é mais literário, mais conhecido, pois eram em navios dessa ordem que se transportavam as riquezas do Peru e do México. O mundo inteiro ficou conhecendo, devido à importância política da Espanha, os galeões do México; mas as caravelas do Brasil, não. Portugal já era uma feitoria da Inglaterra quando elas levaram o ouro de Minas para a Europa.” (BARRETO, 1998, p. 262).

18 Trata-se de nota final a uma carta de Lima Barreto, sem data: “N. B. – Se tens relações estreitas com o Afonso Taunay, podes dizer-lhe que a gente média do Rio de Janeiro, mais ou menos contemporânea da guerra do Paraguai, tem a crença de que o imperador detestava o López, porque entre ele, quanto estudava na Escola Central e frequentava o paço, e a princesa Leopoldina houvera namoro. Já de mais uma boca

tenho ouvido isto, mas meu pai contesta furiosamente.” (BARRETO, 1998, p. 263).

19 Lobato afirma claramente, num tom que se poderia dizer de desabafo: “o meu silêncio explica-se por excesso de serviço. Só tenho tempo de escrever aos amigos quando há negócio”. Muito diferente do sentido que atribui Arnoni Prado (2004, p. 211) ao trecho: “[Lobato] deixa claro que pouco tempo teria agora a perder com os amigos, advertindo que só procuraria as pessoas em razão dos negócios”. Há uma grande diferença em afirmar “só ter tempo de escrever aos amigos quando há negócio”, o que diz efetivamente Lobato, e “ter pouco tempo para perder com os amigos”, a leitura da carta pelo articulista.

20 Lima Barreto, na carta de 13 de fevereiro de 1920, agradeceu o cuidado da revisão de seu conto publicado na *Revista do Brasil*: “Li o meu conto na *Revista*. Agradeço o cuidado da revisão.” (BARRETO, 1998, p. 264).

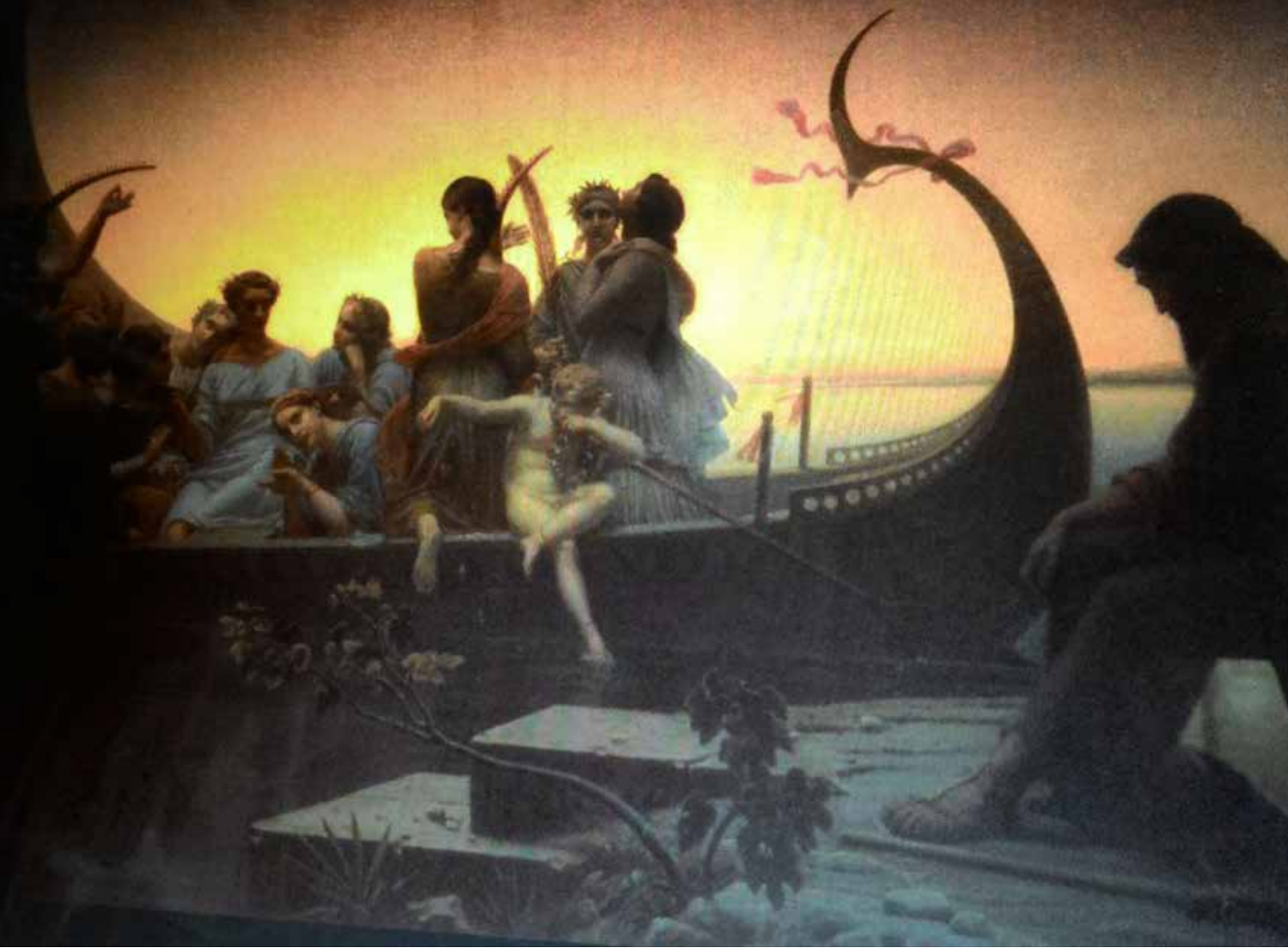
21 Em carta de 18 de maio, Lima Barreto havia afirmado estar preparando “um artigo sobre a *Mme. Pommery* que muito me impressionou. Vou publicá-lo na *Gazeta*. Até lá, tu e o autor não perdem por esperar, tanto mais que – *apud* Couto de Magalhães – *Viagem ao Araguaia* – vou relembrar, à vista das elegâncias de *Mme. Pommery*, o tempo em que vocês comiam ‘içá’.”

22 Note-se que as promessas de visita são um tema constante na correspondência lobatiana do período. Também a Arthur Neiva, que residia no Rio, Lobato sempre repetia a promessa de horas de conversa regadas ao *chopp da Brahma*, como vimos no capítulo anterior.

23 Esse artigo foi incluído posteriormente no volume *Impressões de leitura* (Brasiliense, 1956).

24 Na Série Correspondência Passiva do Fundo Monteiro Lobato do CEDAE encontramos cartas de vários escritores propondo a publicação de livros por Monteiro Lobato, livros que não vieram a ser publicados pelo editor: é o caso, por exemplo, de Humberto de Campos (carta a Monteiro Lobato datada de 31 de maio de 1919), de Coelho Neto (cartas a Monteiro Lobato datadas de 16 de julho de 1920 e 17 de fevereiro de 1921) ou de Medeiros e Albuquerque (carta a Monteiro Lobato datada de 29 de setembro de 1922).

"ILUSÕES PERDIDAS" (1843)
[ANTES INTITULADO "A NOITE" (1842)]
Charles Gleyre
(Imagem modificada)



“[...] Mas falemos em coisas profanas. Li o teu ultimo artigo... Nunca viste reprodução dum quadro de Gleyre, *Ilusões Perdidas*? Pois o teu artigo me deu a impressão do quadro de Gleyre posto em palavras. Num cais melancolico barcos saem; e um barco chega, trazendo á proa um velho com o braço pendido largadamente sobre uma lira — uma figura que a gente vê e nunca mais esquece (se ha por aí os *Ensaio de Critica e Historia* do Taine, lê o capitulo sobre Gleyre). O teu artigo evocou a barca do velho. Em que estado voltaremos, Rangel, desta nossa aventura de arte pelos mares da vida em fora? Como o velho Gleyre? Cansados, rotos? As ilusões daquele homem eram as velas da barca — e não ficou nenhuma. Nossos dois barquinhos estão hoje cheios de velas novas e arrogantes, atadas ao mastro da nossa petulância. São as nossas ilusões. Que lhes acontecerá?

Somos vítimas de um destino, Rangel. Nascemos para perseguir a borboleta de asas de fogo — se não a pegarmos, seremos infelizes; e se a pegarmos, lá se nos queimam as mãos. [...]”

Carta de Lobato a Rangel - S. Paulo, 15 nov. 1904

(In: *A barca de Gleyre*, 1944)

monteiro lobato publica godofredo rangel

**Camila Russo
de Almeida Spagnoli***

Resumo

Além de escritor, Monteiro Lobato (1882-1948) destacou-se como editor e revolucionou o mercado editorial brasileiro. Ele começou a publicar livros em 1918, mesmo ano em que comprou a *Revista do Brasil*. Godofredo Rangel (1884-1951), escritor mineiro e amigo de Lobato, foi também colaborador na *Revista do Brasil*, no período de janeiro de 1917 a abril de 1924. Ambos trocaram cartas por mais de 40 anos, posteriormente reunidas em *A barca de Gleyre*. Partilhavam o interesse pela literatura. A correspondência testemunha o constante incentivo de Monteiro Lobato para que Rangel publicasse seus textos na *Revista do Brasil*. O presente trabalho busca resgatar, através das cartas, momentos

* Doutoranda em Literatura Brasileira (FFLCH-USP), orientada pelo Prof. Dr. Marcos Antonio de Moraes, desenvolve pesquisa que explora a produção literária do escritor brasileiro Godofredo Rangel na *Revista do Brasil*, que conta com financiamento do CNPq. Mestre em Filosofia (2014), pelo Instituto de Estudos Brasileiros-USP. E-mail: camilarusso@usp.br
Artigo recebido em 07/08/2017 e aceito para publicação em 18/12/2017.

dessa mediação de Lobato, inclusive a relação entre o amigo-editor que auxilia seu interlocutor a preparar a narrativa *Vida ociosa* para a publicação em volume.

Palavras-chave

Monteiro Lobato; Godofredo Rangel; *Revista do Brasil*; Correspondência; Crítica Genética.

Monteiro Lobato publishes Godofredo Rangel

Abstract

Besides being a writer, Monteiro Lobato (1882-1948) excelled as a publisher and revolutionized the Brazilian publishing market. He began publishing books in 1918, the same year he bought the *Revista do Brasil*. Godofredo Rangel (1884-1951), a Minas Gerais writer and friend of Lobato, was also a collaborator in *Revista do Brasil*, from January 1917 to April 1924. Both exchanged letters for more than 40 years, later collected in *A barca de Gleyre*. They shared a great interest in literature. The correspondence testifies Monteiro Lobato's constant encouragement for Rangel to publish his texts in *Revista do Brasil*. The present work seeks to recover, through the letters, moments of this Lobato mediation, including the relationship between the publisher-friend who assists his interlocutor to prepare the narrative *Vida ociosa* for publication in volume.

Keywords

Monteiro Lobato; Godofredo Rangel; *Revista do Brasil*; Correspondence; Genetic Criticism.

"Anseio por ver-te publicado e sinceramente te digo que um livro teu me daria mais prazer que um meu".
(LOBATO, 2010, p. 372)

Entre amigos, cartas e literatura

Inovar é verbo certo para referir-se às atividades de Monteiro Lobato (1882-1948). No campo da literatura, além de seu legado como escritor, revoluciona o mercado livreiro enquanto editor cuja rede de distribuição entrou para a história do livro nacional.

Quanto a Godofredo Rangel (1884-1951)¹, embora tenha ocupado a cadeira 13 na Academia Mineira de Letras, o biógrafo Enéas Athanázio apontava, em 1977, uma exígua fortuna crítica. Estudos mais recentes, raros ainda se comparados aos dedicados a Lobato, contudo expressivos por resgatarem a produção literária de Rangel, denotam o crescente interesse de pesquisadores pelo escritor de *Os humildes* (1944).

Nasceu José Godofredo de Moura Rangel em Três Corações (MG), a 21 de novembro de 1884. Após a morte do pai, Rangel, aos 12 anos de idade, muda-se para São Paulo, onde passa a morar com a irmã Lavinia Paraguassu. Em 1902, começa a cursar Ciências Jurídicas e Sociais no Largo de São Francisco. É nessa época de estudante que, por intermédio do amigo Ricardo Gonçalves (1883-1916), Rangel conhece Monteiro Lobato e, com outros jovens – nem todos egressos da faculdade do Largo de São Francisco –, formam o grupo autodenominado Cenáculo. Os jovens reuniam-se quase todas as noites no Café Guarani, à rua 15 de Novembro, e na república estudantil do Minarete, chalé no Belenzinho, onde os três amigos chegaram a morar juntos por alguns meses.

Em 1904, Rangel passa a residir em Campinas, onde leciona por alguns meses, valendo-se da possibilidade de prosseguir no curso jurídico sem frequência integral.

Nesse período, ele e Lobato começam a trocar cartas, amizade epistolar que se estende por mais de 40 anos e está registrada em *A barca de Gleyre*, livro que Lobato organiza e publica pela Companhia Editora Nacional em 1944. A obra congrega, contudo, somente a correspondência ativa endereçada ao amigo e escritor Godofredo Rangel; soma 340 cartas e dois bilhetes. Cobre o período 1903-1948, sendo o primeiro um bilhete sem data, dado como de 1903, e o último uma carta de 23 de junho de 1948, doze dias antes da morte do remetente.

Para os leitores e pesquisadores do escritor Monteiro Lobato, a familiaridade com a figura de Rangel se dá através da correspondência trocada com o taubateano, reunida em *A barca de Gleyre*. Conhecidas nossas são as cartas de Lobato. Entretanto, há sempre algumas perguntas que são levantadas ao redor dessa amizade escrita: O que aconteceu com as cartas de Godofredo Rangel? Por que elas não foram publicadas? Essas cartas existem de fato? Se existem, com quem estão? Tais interrogações tornam-se recorrentes aos que deparam com essa conversa de voz única e, embora permaneçam sem respostas, ganham novas perspectivas nas páginas de um suplemento literário mineiro.

Duas edições especiais do *Suplemento Literário de Minas Gerais* (SLMG)², organizadas por Márcio Sampaio, são dedicadas a Godofredo Rangel como forma de prestar uma homenagem ao escritor no ano de seu centenário. O primeiro número data de 24 de novembro e o segundo de 1º de dezembro, ambos de 1984. Por meio de transcrições de artigos críticos, depoimento de amigos e familiares, capítulos de romances, contos, além de materiais inéditos – como trechos de obras e de algumas das tão aguardadas cartas a Monteiro Lobato –, o *Suplemento* delinea aspectos da vida desse mineiro que foi escritor, tradutor, professor e juiz, entre outras atividades.

É nesse periódico que se localizam 17 cartas, até então inéditas, escritas por Rangel e endereçadas a Lobato. Márcio Sampaio, organizador da edição, não revela os critérios empregados para a seleção da correspondência publicada, todavia, no texto “A outra Barca” – introdutório das cartas –, aponta a presença dos herdeiros na escolha “daquilo que lhes parece literariamente relevante”, conforme vontade expressa do autor.

Em linhas gerais, as cartas publicadas no *SLMG* recobrem o período 1905-1945, diferindo do recorte apresentado em *A barca de Gleyre* (1903-1948). Seguem longos intervalos de tempo entre as respostas, a exemplo, de 29/12/1922 salta para 24/07/1945. Sobre o que as cartas falam? Assim como a variedade é marca da correspondência registrada em *A barca de Gleyre*, as cartas do *Suplemento* resgatam fragmentos da vida cotidiana de Rangel: a época dos exames finais – quando ainda era estudante, a vida atribulada de juiz, professor e tradutor, o marasmo da roça, o contato e as lembranças dos amigos do Cenáculo. Acompanha-se também as discussões diante dos mais diversos temas – artes, literatura, passagem do tempo, doenças, morte... –, vestígios e etapas do processo de criação e aspectos da própria preparação das cartas para a publicação.

A barca de Gleyre dispõe as múltiplas facetas lobatianas. A partir da compra da *Revista do Brasil*³, Lobato enceta uma trajetória revolucionária na produção do livro no país. Durante as atividades no ramo editorial, não só as amizades com jornalistas e escritores renderam a Lobato material a ser publicado. A correspondência testemunha o constante incentivo de Monteiro Lobato para que Rangel publicasse seus textos, como registra a carta de 30 de setembro de 1918: “Eu queria, agora que a *Revista* é minha, ver-te ali como gato da casa, em todos os números. Com coisas filológicas, com romances e contos, espionhados ou não.” (LOBATO, 2010, p. 429).

Em se tratando de Godofredo Rangel, como utilizar essas mesmas cartas d'*A barca de Gleyre* para conhecer o interlocutor lobatiano? Considerando os processos de edição da correspondência e a própria construção da imagem de Rangel nas cartas escritas por Lobato, de que modo esse diálogo epistolar pode contribuir para os estudos da obra do escritor tricordiano? É nesta perspectiva que recuperamos, através de trechos da correspondência, aspectos da participação de Godofredo Rangel e de Monteiro Lobato na *Revista do Brasil*⁴.

Enseja-se a reconstrução, ainda que parcial e à disposição do ponto de vista lobatiano, da identidade de Rangel por meio das inflexões de sua voz na correspondência restante em *A barca de Gleyre*, ou ainda, na imagem que o próprio Lobato também projeta do amigo. É nas cartas estampadas no *Suplemento Literário* que escutamos – mesmo parcialmente e sem saber os procedimentos adotados para sua edição e seleção – a voz silenciada de Godofredo Rangel. Apesar de o volume de cartas ser limitado, recorreremos a elas para tentar estabelecer alguns diálogos entre os missivistas.

O ineditismo de textos de Rangel, não só das cartas mas também de parte de sua obra, perpassa a vida do mineiro. Veremos adiante que, enquanto editor, Lobato insiste que o amigo publique seus contos e romances.

Porém, antes de nos aprofundarmos nesse momento da amizade, sintetizaremos alguns dos pontos da trajetória da *Revista do Brasil*, focalizando a participação de Monteiro Lobato.

A Revista do Brasil

Apontada pela historiografia como um marco no quadro dos impressos periódicos que circulavam em São Paulo e até mesmo no país, segundo Tania Regina de Luca, a *Revista do Brasil* foi idealizada, no início de 1915, por Júlio

de Mesquita, proprietário do jornal *O Estado de S. Paulo*, que designou dois auxiliares próximos, Plínio Barreto e José Pinheiro Machado Júnior, para auxiliá-lo na organização do novo mensário, que inicialmente se chamaria *Cultura*. Em 1918, passou ser propriedade de Monteiro Lobato, que a editou sem interrupções até a falência dos seus negócios, em 1925, totalizando 113 números. Posteriormente, Assis Chateaubriand adquiriu sua chancela e a relançou em três momentos: de 1926 a 1927 (dez números); de 1938 a 1943 (56 números) e em 1944 (três números). Nos anos 1984 e 1990, doze números foram ainda propostos por Darcy Ribeiro. Assim, a *Revista do Brasil* não só conheceu vários ressurgimentos ao longo do século XX, em contextos diversos, como também sofreu alterações em sua materialidade, estrutura e finalidades (DE LUCA, 2011, p 14).

Depois de quase um ano de preparação, o mensário foi lançado em 25 de janeiro de 1916, concebido como uma sociedade anônima, composta de 66 acionistas cujos nomes foram listados no número inaugural. Mesmo diante dos problemas de caixa em razão do aumento do custo do papel – reflexo da guerra em curso na Europa – e da retirada dos empresários germânicos de suas páginas – protesto graças ao apoio que o matutino conferia à França e à Inglaterra –, “As dificuldades econômicas enfrentadas por Júlio de Mesquita em seu jornal não impediram que a publicação viesse à luz, pois, se do ponto de vista estritamente comercial a empreitada não poderia ser considerada das mais atrativas, não há como negar seu alcance simbólico.” (DE LUCA, 2011, p 16).

Embora a publicação tenha logo conquistado prestígio junto à elite letrada, seus números mostravam que o empreendimento enfrentava sérios problemas de caixa. De acordo com Tânia Regina de Luca, vários acionistas não chegaram a entrar com o montante que lhes cabia e, em meados de 1918, o passivo beirava 17 contos de réis. É neste contexto que Monteiro Lobato apresenta sua proposta de compra da revista.

Após vender a Fazenda Buquira, em meados de 1917, propriedade herdada do avô Visconde de Tremembé, Lobato volta a residir em São Paulo, onde passa a se dedicar à literatura. No ano seguinte, arisca-se no ramo editorial e imprime, por conta própria, *O Saci-Pererê: resultado de um inquérito*, enquête jornalística que organizara para o *Estadinho*. Ao lado das empreitadas editoriais, o criador do Jeca vê outro de seus desejos tornar-se realidade, a compra da *Revista do Brasil*. Ao final de 1917, Monteiro Lobato fora convidado para substituir Plínio Barreto na direção da *Revista* e, embora criticasse alguns dos rumos tomados pelo periódico, justifica sua recusa: “sou um burrinho muito rebelde e chucro para ter patrão – e iria ter dois: Júlio de Mesquita e Alfredo Pujol.” (LOBATO, 2010, p. 418). Pouco antes, havia segredado a Rangel sua ambição de ser proprietário do mensário: “Revista sem comando único não vai.” (LOBATO, 2010, p. 412).

Em 30 de maio de 1918, os acionistas da *Revista do Brasil* reuniram-se em Assembleia Geral Extraordinária, para deliberar sobre a proposta feita por Monteiro Lobato, aceita por unanimidade; no dia 3 de junho de 1918 foi lavrada, no 1º Tabelionato da Capital, a escritura de transferência (BIGNOTTO, 2007, p. 182).

Para Tânia Regina de Luca, a presença de Monteiro Lobato não trouxe alterações significativas em se tratando dos aspectos formais da *Revista do Brasil* – estruturação interna do conteúdo, sessões, dimensão, capa, número de páginas, tipo de material iconográfico utilizado. Neste sentido, “O cuidado em preservar a mesma aparência pode ser encarado como uma tática para demonstrar que o periódico continuava fiel ao padrão de excelência que lhe havia garantido renome nos círculos cultos.” (DE LUCA, 1999, p. 66).

Dentre as reformulações, o novo proprietário estava preocupado em tornar o periódico mais leve e atraente, aumentou o espaço dedicado à criação literária

e o rol de colaboradores e revolucionou o sistema de distribuição, o número de assinantes chegou a 3 mil. Se anteriormente as vendas restringiam-se principalmente às livrarias, Lobato empenhou-se em aumentar a rede de distribuição da revista, enviando uma circular a todos os agentes dos correios, na qual solicitava o endereço de estabelecimentos comerciais de diferentes cidades, para assim oferecer sua “misteriosa mercadoria” em consignação.

Criou o cargo de diretor estatal, pessoas que então desfrutavam de renome no mundo literário e o auxiliavam na divulgação da revista em outros estados⁵. Teria, ainda, enviado cartas a amigos e intelectuais, oferecendo a assinatura da revista ou solicitando auxílio para angariar novos assinantes. Em carta de agosto de 1918, Lobato faz um balanço dos sucessos obtidos logo nos primeiros meses da compra do mensário, apontando os caminhos de que se vale para aumentar as vendas:

A Revista do Brasil vai bem. Quando me fiquei com ela, entravam em média 12 assinaturas por mês. Hoje entra isso por dia. Nesta primeira quinzena de agosto registrei 150 assinantes novos. Meu processo é obter em cada cidade o endereço das pessoas que leem e enviar a cada uma o prospecto da revista, com uma carta direta e mais coisas – iscas. E atijo em cima o agente local. Estou a operar sistematicamente pelo país inteiro. Mande-me pois daí o nome das pessoas alfabetas menos cretinas e merecedoras da honra de ler a nossa revista. (LOBATO, 2010, p. 425).

Graças ao amplo esforço para tornar a *Revista do Brasil* um negócio rentável, um ano após sua compra, Lobato conseguiu saldar todo o passivo de 16 contos de réis e ainda dispunha de um ativo de 70 contos. Assim, participa a Rangel seus lucros e o projeto de organizar sua própria editora:

Acaba de fazer um ano que comprei a *Revista do Brasil*. Fiz isso por esporte, por falta de ocupação depois que vendi a fazenda, e consumi um ano em apalpadelas e experiência do negócio. Saiu melhor do que esperei. Para o comprovar, basta uma olhadela no balanço. Quando fiz a compra, o ativo era de 3 contos e o passivo de 16; custou-me portanto 13 contos. Hoje, um ano depois, estamos com um ativo de 70 contos e um passivo de zero. Isto me induziu a tomar a coisa a sério e criar a Empresa Editora “Revista do Brasil” com o capital de 100 contos. (LOBATO, 2010, p. 443).

De posse da *Revista do Brasil*, Lobato alia a perspectiva empresarial de fundar sua editora sob a prestigiosa chancela da revista, inaugurando a seção com seu livro de contos *Urupês*, que superou as expectativas do autor e esgotou sucessivas tiragens. Na simbiose revista-editora residiria, em larga medida, o segredo da longevidade do periódico (DE LUCA, 1999, p. 77).

Apesar de a seção de edição ter se iniciado de forma subsidiária às atividades do mensário, logo tornou-se o ramo principal dos negócios lobatianos. Mesmo que o nome de Lobato tenha quase sempre figurado entre os diretores da *Revista do Brasil*, ainda segundo Tânia Regina de Luca (1999, p.71), a efetiva gerência do periódico foi sendo progressivamente delegada a outros sócios. Em 1924, a Companhia Gráfica Editora Monteiro Lobato inicia suas atividades e, em carta de 7 de abril, do mesmo ano, o editor noticia a Rangel os novos rumos: “Entreguei a *Revista* ao Paulo Prado e Sérgio Milliet e não mexo mais naquilo. Eles são modernistas e vão ultramodernizá-la. Vejamos o que sai — e se não houver baixa no câmbio das assinaturas, o modernismo está aprovado.” (LOBATO, 2010, p. 492).

Quem tem um amigo editor? Rangel tem!

Antes de adquirir a *Revista do Brasil*, Lobato já era colaborador assíduo, figurando em 15 dos 29 volumes publicados. Aliás, em 1915, momento em que ainda procuravam acionistas para contribuir financeiramente com o mensário, Lobato pergunta a Rangel se ele ficaria com uma quota, alertando que “Se te convidarem entra. Precisamos de portas, Rangel.” (LOBATO, 2010, p. 300). Embora não tenham adquirido quotas, Lobato refere-se à revista como “nossa” e convida o amigo para tomar uma assinatura. Para ele, tratava-se de uma publicação única, organizada pelo grupo do *Estado*, “empresa sólida e rizomática” (LOBATO, 2010, p. 328) e “de boa estirpe” (LOBATO, 2010, p. 340). A oportunidade que ambos estavam procurando para ampliar a circulação de seus textos.

É preciso lembrar que, a partir de 1913, Lobato torna-se colaborador frequente de *O Estado de S. Paulo*, tendo seus vínculos se estreitado com a publicação e repercussão dos artigos “Uma velha praga”, em 12 de novembro 1914, e “Urupês”, em 23 de dezembro do mesmo ano. Portanto, mesmo antes de estar à frente da *Revista do Brasil*, Lobato dispunha de considerável grau de influência no periódico, em decorrência do vínculo amistoso com Pinheiro Júnior e Plínio Barreto.

Deste modo, valendo-se de sua posição prestigiosa, Lobato empenha-se ativamente na divulgação dos textos de Rangel. Em julho de 1916 escreve ao amigo: “Passou cá uma quinzena o Pinheiro Júnior e está aí a razão da demora na minha resposta. Levou o teu *Tatá* para a *Revista do Brasil*, refundido, com os progressos feitos aqui na fazenda. Vejamos se o povo gosta de coisas assim horrendamente trágicas.” (LOBATO, 2010, p. 363).

O conto “Tatá” não chega a ser publicado na *Revista*. Entretanto, em nova visita de Pinheiro Júnior, a produção literária de Rangel ainda se destaca:

Quando estive aqui, por várias vezes o Pinheiro voltou ao assunto da *Vida ociosa* – se era boa “mesmo”, se era coisa de valor etc. Ele não sabe julgar por si. Respondi: “Não escrevo ao Rangel sugerindo que mande a *Vida à Revista*: 1) porque a recusa do primeiro conto foi um grande desaforo e 2) porque não há na *Revista* competência para julgá-lo. O que Rangel vai fazer é dar em livro a *Vida ociosa*, com um sucesso tremendo e vocês terão de convencer-se de que não passam duns asnos”. Isso calou no ânimo do Pinheiro e o levou a escrever-te pedindo a *Vida*. // [...] Mande depressa a *Vida*, a tempo de apanhar o próximo número – e sairemos juntos. Vou sugerir ao Pinheiro uma convergência *casual* num futuro número da *Revista* de todo o pessoal do Cenáculo – Ricardo, você, eu, Albino, Nogueira e Raul. Que tal a ideia? A vantagem de dar a *Vida* em revista é poderes tê-la em forma impressa para o “passar a ferro” final. Em manuscrito a gente não vê totalmente um livro. (LOBATO, 2010, p. 368).

A possibilidade de publicar o texto em periódicos e posteriormente organizar uma versão em livro é estratégia a que Lobato se refere em diferentes cartas, como retomaremos adiante. Quanto aos companheiros do Cenáculo, a mediação lobatiana não se delimitou à *Revista do Brasil*. Ao longo dos anos em que se dedicou às atividades de editor, Lobato lançou títulos de Godofredo Rangel, José Antônio Nogueira, Ricardo Gonçalves e Raul de Freitas.

Ainda antecedendo a publicação da narrativa de Rangel no mensário, Lobato interpela: “Hoje escrevi à *Revista* (como por ordem tua) que ou publicassem a *Vida* [*Vida ociosa*] ou devolvessem os originais. Estão a mangar contigo aqueles paredrecos. Tiro-a de lá e publico-a em rodapé no *Estadinho*.” (LOBATO, 2010, p. 396). A notícia e a eficácia do apelo resultam na carta seguinte:

“A *Vida ociosa* vai afinal sair. Aquela intimação surtiu efeito. Respondeu o Plínio⁶ que a não devolveia porque ia publicá-la.” (LOBATO, 2010, p. 396). É curioso notar que Lobato, ao assumir papel ativo frente à publicação, retoma na carta sua “ameaça” em não lançar o texto de Rangel na *Revista do Brasil*, mas transferi-lo para o *Estadinho* (edição vespertina d’*O Estado de S. Paulo*). Entretanto, vale lembrar que ambos os periódicos eram empreitadas da família Mesquita, fato este que nos leva a desconfiar da viabilidade do apelo lobatiano ou da própria versão relatada na carta ao amigo, uma vez que a “troca” manteria ainda o texto de Rangel em circulação no grupo d’*O Estado*.

Enfim, os capítulos da *Vida ociosa* estampam diferentes números da *Revista do Brasil*, no período de maio de 1917 a janeiro de 1918⁷. Em levantamento feito pelo biógrafo Enéas Athanázio, em “Rangel e a *Revista do Brasil* (1983, p.36-40), recupera-se a colaboração do escritor tricordiano no mensário, no período de 1917 a 1924. Rangel estreia no número 13, com o ensaio “O estilo de Fialho”. Após a publicação da narrativa *Vida ociosa*, seguem-se esparsos os contos “Meu parente” (junho de 1918), “O destacamento” (julho de 1918), “O oráculo” (maio de 1919), “Passeio ao céu” (maio de 1920), “O croisèe” (junho de 1920), “O convescote” (junho de 1922), “O legado” (setembro de 1922), “Um animal estranho” (fevereiro de 1924) e “O bedel” (abril de 1924). Rangel ainda assina os artigos “A retirada da Laguna” (julho de 1920) e “Mealhas” (julho de 1922), o ensaio “Frases feitas” (maio de 1922) e a crítica “Aspectos mineiros” (março de 1923)⁸.

É importante destacar que a obra *Vida ociosa* é posteriormente lançada em volume, em 1920, sob a chancela da *Revista do Brasil*, edição preparada por Monteiro Lobato. Além disso, alguns dos contos publicados no mensário ganham nova versão em livro nas coletâneas *Andorinhas* (1922) e *Os humildes* (1944). No presente artigo, resgataremos, a partir da correspondência de A

barca de Gleyre e das cartas publicadas no *Suplemento Literário de Minas Gerais*, momentos da mediação e do incentivo de Lobato para que Rangel publicasse seus textos na *Revista do Brasil*, inclusive a relação entre ambos quando o amigo-editor auxilia seu interlocutor a preparar *Vida ociosa* para a publicação em volume.

Logo que se vê como editor, Lobato sonha com a possibilidade de ver o amigo no prelo: “Quem vai cair nas minhas unhas editoriais é você, juiz duma figa! Editar-te-ei inteirinho, com porcentagem dobrada; para os outros, 10% do preço de capa, tabela geral e universal; para você 20%! Felizardo...” (LOBATO, 2010, p. 413).

Em maio de 1918, já proprietário do mensário, sugere que Godofredo Rangel publique os contos escritos para o *Minarete*⁹, periódico este em que o jovem escritor mineiro estreou, em 1903, com seu primeiro conto “Simbólico vagido”:

[...] penso que chegou a hora de publicar na *Revista* todos os teus contos do *Minarete*. Depois os reuniremos em livro e os soltaremos com grandes toques de caixa. Preciso dum romance para rodapé. Manda-me daqueles “números”. Sou hoje um dos que decidem do destino das coisas literárias do país. Curioso, hein? (LOBATO, 2010, p. 422).

Os tais “números” referem-se aos manuscritos de Godofredo Rangel, que costumava denominá-los deste modo: “Quanto à literatura, procuro restaurar o velho hábito de terminar ‘números’” (SAMPAIO, 1984b, p. 10). Na carta de julho de 1918, ficam registradas matrizes do processo de criação da obra rangelina, as quais nos fazem pensar na trajetória que um texto pode ter até sua publicação. Em diferentes missivas, Lobato sugere a edição em periódicos como antecessora da versão em livro, prática já frequente entre outros escritores na época. Ainda em 1909, época em que ambos jovens escritores compartilhavam as narrativas produzidas, Lobato sugere a publicação em

periódicos, especificamente no *Minarete*, à medida que escrevem, com a finalidade de “passar os contos à letra de forma, para melhor os consertar” (LOBATO, 2010, p. 196), como uma “espécie de primeira prova tipográfica” (LOBATO, 2010, p. 197).

Aliás, o criador da *Emília* também se utiliza da possibilidade de lançar em volume textos que já haviam sido publicados, como exemplificam as obras *Urupês*, *Cidades Mortas* e *Ideias de Jeca Tatu*, que reúnem escritos publicados anteriormente no *Minarete*, *O Estado de S. Paulo* e *Estadinho*. Lobato já havia compartilhado em carta seu plano para publicar-se: “Quanto ao meu livro, espero completar aí uns quinze contos que me agradem; publico-os na *Revista do Brasil* e depois de impressos dou-lhes a forma definitiva. Só então arriscarei nos quinze contos os 2 contos de réis que me custará a edição.” (LOBATO, 2010, p. 402).

Ademais, cabe mencionar que esse “ensaiar-se” em periódicos da grande imprensa permitia que, ambos ainda sem lançar-se em livro, vissem seu nome tornar-se conhecido entre os leitores, preocupação registrada anos antes, em fevereiro de 1915:

Dizes bem quanto à disseminação do nome por intermédio de outras folhas. Isto é como eleitorado. Escrevendo no *Estado*, consigo um corpo de oitenta mil leitores, dada a circulação de quarenta mil do jornal e atribuindo a média de dois leitores para cada exemplar. Ora, se me introduzir num jornal do Rio de tiragem equivalente, já consigo dobrar o meu eleitorado. Ser lido por 200 mil pessoas é ir gravando o nome – e isso ajuda. // [...] Para quem pretende vir com livro, a exposição periódica do nomezinho equivale aos bons anúncios das casas de comércio – e em vez de pagarmos aos jornais pela publicação dos

nossos anúncios, eles nos pagam – ou prometem pagar. (LOBATO, 2010, p. 306).

Entre as leituras de Lobato, é provável que os textos de Rangel tenham sido os mais lidos, analisados e comentados. O otimismo para com a produção de seu interlocutor está presente desde a primeira carta registrada em *A barca de Gleyre*. Em se tratando especificamente da obra *Vida ociosa*, há diversas passagens em que Lobato comenta o livro – personagens, enredo, construções linguísticas – de modo que se pode acompanhar vestígios dos bastidores da criação do texto, da publicação na *Revista do Brasil* e da versão em livro.

A trama centra-se em episódios vivenciados por Dr. Félix, narrador-personagem, em sua fuga da vida atribulada de juiz, no cotidiano simples da vida interiorana: as conversas, contações de histórias, as fartas refeições, as horas de ócio e tédio, a observação da vida e dos costumes... em meio às digressões e sem pressa nenhuma, como nos lembra Alphonso de Guimarães Filho (SAMPAIO, 1984a, p. 8). No capítulo inicial "A estrada", acompanha-se a descrição minuciosa do caminho feito pelo juiz Dr. Félix, em uma de suas viagens à fazenda Córrego Fundo, em visita ao casal de amigos Próspero e siá Marciana, e seu filho Américo. Logo nas primeiras páginas, a leveza da descrição da paisagem rural contrasta com uma prosa pincelada de vocábulos de difícil compreensão, traço este que nos remete a Antonio Candido (1955, p. 7) ao apontar a tendência estilística de Rangel ao rebuscamento, característica da escrita caligráfica¹⁰.

As primeiras críticas lobatianas à *Vida ociosa* estão apontadas na carta de 6 de fevereiro de 1915; após a leitura de fragmento da narrativa, ainda inacabada e em processo de construção, Lobato escreve suas impressões quanto à composição das personagens e sinaliza o envio de nota no texto original:

Já li o segundo fascículo de *Vida ociosa* e agradei-me ver os tipos se irem definindo, firmes.

Emergem do limbo. Até o Américo, que na primeira parte me pareceu informe e incapaz de varar todo um romance como tipo sem recorrer a muletas, aprumou-se e vai numa beleza. O negrinho aluno está uma pura maravilha; conheço uns tantos desses pretos de pastinha, brancos por dentro, pretos só por fora. Zé Correto! Até o nome não podia ser melhor. A cena das galinhas: muito pitoresca, embora prejudicada pelo desenvolvimento excessivo, como farei ver em nota no original. E tudo mais no mesmo diapasão. (LOBATO, 2010, p. 304).

Na missiva de 1º de agosto de 1915 seguem outros registros lobatianos, ainda elogiosos, ao texto de Rangel:

Acabo de ler a última parte de *Vida ociosa* e corro ao papel para que nada se perca do calor da primeira impressão. Confesso que as partes anteriores me deram a suspeita de que em vez de um romance com *desenlace*, a coisa te saísse simples crônica da vida roceira¹¹. Enganei-me. Parabéns! O Capítulo do Sô Quim está magnífico de observação e graça: é da gente rir como em Mark Twain. Aquele "ajutório", aquele "fazer companhia", oh, aquilo é ouro. O remate, a seca do cliente, a surpresa do anel e a criação da escola são uma obra-prima de beleza, emoção e arte. (LOBATO, 2010, p. 304).

Desde que lera *Vida ociosa*, Lobato mostra-se disposto para auxiliar o amigo na publicação. Após a leitura do manuscrito, compartilhada também com Ricardo Gonçalves, Adalgiso Pereira e Purezinha, participa a Rangel, em carta de 4 de agosto de 1915, a decisão de lançar o penúltimo capítulo em rodapé no *Estadinho*, mesmo sem o consentimento dele. Encerra a missiva convidando-o a combinar o lançamento em livro: "Queres negociar comigo a publicação da *Vida ociosa*?"

O Monteiro Lobato editor do Godofredo Rangel – que maravilha!” (LOBATO, 2010, p. 326).

Em nova carta, pouco mais de um mês depois, sobressai o compartilhamento das etapas do processo de criação e publicação um do outro, em momento, inclusive, que a escrita assume as quatro mãos. Lobato, ao enviar a Rangel um exemplar do jornal onde saíra o referido capítulo, informa as alterações que fizera no manuscrito antes de enviá-lo ao vespertino: “Como não estava revisto, veio-me a liberdade de, ao copiá-lo, fazer umas correções, do que humildemente te peço perdão.” (LOBATO, 2010, p. 326). O trecho é exemplar para suscitar não só questões relacionadas à autoria, bem como o papel da amizade na criação/publicação.

Lobato sugere e intermedeia, como já referido, a publicação de *Vida ociosa* na *Revista do Brasil*, com a vantagem de “tê-la em forma impressa para ‘passar o ferro’ final.” Assim sendo, em 1917, os capítulos da narrativa figuram nas páginas do mensário. Ainda no mesmo ano, Godofredo Rangel publica em rodapé no *Estadinho* o romance *Falange gloriosa*. Ambos os textos interessariam Lobato que, em 1918, já proprietário da *Revista*, logo inicia campanha para que o amigo lhes dê uma nova versão:

Estive pensando no seguinte: é preciso editar a *Vida ociosa* e a *Falange gloriosa* – você é o homem dos “osas”. O fato do teu romance ter saído na *Revista do Brasil* corresponde a quase ineditismo. [...] É indispensável vires a público em livro, porque o livro é como o germe que faz a palma, a chuva que faz o mar. Anda lá, pois, com as correções, elimina aquele final da expulsão do juiz, que está idiota e ninguém aceita e ainda ontem vi condenado por uma dama de faro apuradíssimo – e manda-mo. (LOBATO, 2010, p. 425).

Os versos do poema “O livro e a América”, de Castro Alves, são lembrados por Lobato que, perspicaz em seu apelo, recorre ao poeta para exaltar a importância do livro “Oh! Bendito o que semeia / Livros... livros à mão-cheia... / E manda o povo pensar! / O livro caindo n’alma / É germe – que faz a palma, / É chuva – que faz o mar”. Novamente, a ideia do “ensaiar-se” em periódicos e depois lançar-se em livro reaparece na correspondência. O editor impõe-se na carta e sugere que Rangel faça as correções necessárias, inclusive, modificar o final da narrativa. Para isso, apoia-se na opinião de *uma dama de faro apuradíssimo*. Em *A barca de Gleyre*, Purezinha, a esposa de Lobato, fora referida como leitora e crítica privilegiada do tricordiano: “Todos me falam da *Vida ociosa* e da *Falange*. E o mais que te digo é o que já disse. Purezinha dá-te grau 10. E bem sabes que o juízo dela vale ouro, porque é instintivo e portas adentro” (LOBATO, 2010, p. 416). Lobato valoriza também a sinceridade da esposa e suas sugestões “Eu respeito os pareceres de Purezinha, porque é a única pessoa que quando não gosta diz: ‘Tire isto e mais isto. É asneira. E aqui está comprido demais; corte.’” (LOBATO, 2010, p. 402).

As cartas testemunham a espera e o incentivo de Lobato para que Rangel lance em volume *Vida ociosa*²². O editor, que advoga em vários momentos a favor da publicação em periódicos, critica a fragmentação da narrativa na *Revista*, favorecendo o ineditismo do texto:

[...] *Vida ociosa*, esse livro maravilhoso que teimas em não editar e que seria um sucesso de primeira ordem. Grande erro publicar romances em revistas mensais, um fragmento em cada número. No mês de intervalo entre um pedaço e outro, o leitor esquece o fio – e acaba não lendo o resto. De modo que apesar de saído na *Revista*, o teu romance continua positivamente inédito, e teimas em não dá-lo em livro... (LOBATO, 2010, p. 442).

Finalmente Godofredo Rangel atende aos apelos lobatianos e decide publicar *Vida ociosa*. Entusiasmado, Lobato participa os planos de lançar a obra no Brasil e na Argentina.

Ora até que enfim resolves soltar a *Vida ociosa*! Vais ver o sucesso. Antes, porém, de tratar comercialmente a coisa, vou explicar-te onde estamos e ao que vamos. [...] Ora, tudo isto para te dizer que podemos lançar também lá [na Argentina] a tua *Vida ociosa*. Ao mesmo tempo aqui e em Buenos Aires. E este fato forçará aqui a atenção do público. Que tal? Manda-me os originais definitivos para calcularmos o custo da edição e fazermos proposta. Estou ansioso por te ver no giro. (LOBATO, 2010, p. 443).

Os projetos futuros de Lobato em parceria com a Argentina se concretizam, de modo que as relações se estenderam para além da *Revista do Brasil*³. Entretanto, *Vida ociosa* não ganha versão em espanhol, apenas o capítulo “O sentenciado Lourenço” foi traduzido e publicado por Benjamim de Garay, no jornal *La Nación*, de Buenos Aires. (ATHANÁZIO, 1977, p. 43).

Mesmo dispondo de poucas cartas publicadas, no *Suplemento Literário de Minas Gerais*, a missiva de 16 de novembro de 1919 recupera a voz de Godofredo Rangel frente à publicação de sua obra, manifestando a resistência do escritor em lançar-se no mercado editorial:

[...] Quanto a meu livro, segura breve (o “*Vida ociosa*”) para que o edites em volume se ainda te mantiveres na mesma atrevida intenção. Vais talvez arriscar dinheiro imprópriamente e, o que é pior, dinheiro da Sociedade que organizaste. Por isso, quando eu te mandar os originais, pensa bem antes, para que evites malogro

daquela natureza para ti e remorsos para mim. (SAMPAIO, 1984b, p. 10).

Monteiro Lobato dedica-se ao trabalho com *Vida ociosa*. Outras cartas testemunham o preparo da edição, os comentários críticos, as alterações e as sugestões ao amigo. Sua visão da literatura mostra um editor “tirador de leite dos escritores”, como se refere em carta de 20 de fevereiro de 1919, que se reconhece inserido na indústria editorial, que vivencia as demandas do livro enquanto mercadoria: “Já meço literatura às toneladas. Há mil coisas a atender, e o tempo voa e não dou conta do serviço.” (LOBATO, 2010, p. 434). É sob esta perspectiva mercadológica que sinaliza para Rangel as vantagens de alterar os títulos dos capítulos de sua narrativa:

Recebi *Vida ociosa*. Parece-me aconselhável trocar a simples enumeração dos capítulos, coisa anticomercial, pela denominação dos capítulos, coisa comercialíssima. Acho horrivelmente árido um romance de capítulos numerados. E é fértil o em que cada capítulo tem um titulozinho tentador. Como faz Mestre Machado. O do Léo Vaz também é assim. Tudo que nos livros predispõe bem o público leitor e comprador é agradável a Deus. Se queres, eu mesmo batizo os capítulos – ou então manda-me daí os nomes. (LOBATO, 2010, p. 433).

O trecho permite discutir o lugar do editor e, por conseguinte, do leitor, nos meandros da criação e edição da obra. Lobato não só sugere a alteração, como se propõe a batizar os capítulos. Além dos títulos, o editor não aprova o desfecho da narrativa, como aponta na carta de 29 de agosto 1918 e retoma o assunto próximo à publicação:

Queria pregar-te uma surpresa: dar a *Vida ociosa* pronta quando menos esperasses. Mas o sentimentalismo entrou em conflito com o

utilitarismo – e lá vão as provas para o teu repasse final. Falha a surpresa, mas escapas ao perigo de erros por descuido aqui. Creio que entre nós não é preciso contrato. Tudo meio a meio, como já combinamos. Mas é forçoso que cortes aquele final com que toda gente – e com carradas de razão – se implica. (LOBATO, 2010, p. 455).

Vieram as provas. Mandarei segundas. Dos dois títulos, melhor o velho. *Bonança!* Desenxabido demais. Molenga. Vê se achas coisa mais forte, mais sugestiva. (LOBATO, 2010, p. 455).

Uma breve análise das versões de *Vida ociosa* publicadas na *Revista do Brasil* e na edição de 1920 revela que Rangel segue algumas das sugestões de seu editor e altera a enumeração dos capítulos por “títulozinhos tentadores”, além de suprimir o último capítulo também criticado²⁴.

O prefácio de *Vida ociosa* também fica sob a responsabilidade de Lobato, que o encomenda a Hilário Tácito, pseudônimo de José Maria de Toledo Malta. Em carta de 1920, o amigo editor conta a Rangel que o escritor de Madame Pommery, “o espírito mais fino que havia em São Paulo”, recebera com gargalhada, em um primeiro momento, o convite para assinar o texto de apresentação. Contudo, diante da insistência lobatiana, Malta leva as provas do livro e, dias depois, aparece com o prefácio escrito em cinquenta tiras. “– Então? – perguntei. – É a mais perfeita obra-prima que tenho lido nesta terra! E dissertou sobre a *Vida* com tal entusiasmo que me comoveu.” (SAMPAIO, 1984b, p. 7).

Além de elogiar o rigor tipográfico da edição preparada por Lobato, Godofredo Rangel, em carta de 29 de dezembro de 1920, exalta o viés historiográfico adotado no “Prólogo dispensável”, título do prefácio de Hilário Tácito. A timidez em escrever ao prefaciador

em agradecimento delinea a imagem de um escritor reservado e, em certa medida, dependente de seu amigo-editor para intermediar-lhe as relações:

Recebi 15 exemplares do “*Vida Ociosa*”. O trabalho tipográfico está primoroso. Realça-lhe ainda o valor do prólogo. O Minarete já tem uma história narrada a sério por um historiador às direitas. Se o livro não valer por si, valerá pelo prólogo que é, não só uma crônica primorosamente escrita, como um repositório de dados interessantes sobre o pai do Jeca e sua formação literária. [...]. Vejo pelo carinho que tiveram meu livro chocho e pueril que estão deveras resolvidos a lançar-me. Pelo êxito teremos a medida da força projetiva de vocês. Peguei da pena várias vezes para dirigir-me ao Hilário Tácito agradecendo, mas não soube como dirigir-me a ele. Aterra-me escrever a um homem de espírito, com que não privo. Isso me obrigaria a artesoar frases e repuxar conceitos finos do bestunto e duvido muito que fizesse coisa que não impressionasse mal. Reservo-me, por isso para agradecer-lhe pessoalmente quando eu aí for. [...] (SAMPAIO, 1984b, p. 10).

Lobato não só lê *Vida ociosa* como sugere cortes e títulos de capítulos; revisa a ortografia, faz propaganda da obra entre os amigos e encomenda o prefácio a Hilário Tácito. O que caracteriza um editor de sucesso? Em se tratando de Lobato, observa-se através d’*A barca* como seu nome vai se inserindo nos meios intelectuais brasileiros. Anos antes, o livro *Canaã* é discutido em carta com Rangel; já como editor, em 1921, Lobato é procurado por Graça Aranha e, curiosamente, conversam sobre *Vida ociosa*:

Esteve por aqui o Graça Aranha. Foi interessante o nosso encontro. O Jacinto, daquela

livrariuzinha O Livro, telefonou-me dois dias seguidos. Primeiro dia: 'O Graça Aranha está em São Paulo e quer conhecê-lo'. Fiquei contente e agradeci. Segundo dia: 'O Graça Aranha quer conhecê-lo. Venha cá'. Respondi: 'Não posso. Muito serviço. Se de fato ele quer me conhecer, que venha procurar-me aqui'. Sim, porque quando eu quero conhecer alguém, eu o procuro, não o mando chamar sob vara. E afinal o Graça Aranha veio ontem e conversamos longamente e ficamos amigos. Falou tão bem da *Vida ociosa* que me entrou no coração. Eu hoje avalio os homens pela capacidade de compreensão do teu livro. Amanhã vamos almoçar juntos. (LOBATO, 2010, p. 471).

Dessa forma, o amigo e epistológrafo assume, ao longo dos anos em que esteve à frente dos negócios editoriais, a tarefa de editor de Godofredo Rangel. Entre os benefícios dessa relação amigo-editor, Lobato determina: "[...] lucros divididos ao meio – Tabela especial para os

amigos. Os outros só têm dez por cento e ainda acabo não lhes dando nada, como fazem os editores espertos." (LOBATO, 2010, p. 446). Contudo, através da análise do conjunto epistolar d'*A barca de Gleyre*, pode-se concluir que, enquanto amigos, ambos escritores se beneficiaram das trocas epistolares: sugerem e discutem leituras, apontam caminhos literários, adotam, como parte do processo de criação, as sugestões e as críticas um do outro sobre as diversas versões de seus textos.

Quando se torna editor, Lobato não se esquece de seu amigo número 1, como denomina Rangel em carta (LOBATO, 2010, p. 67). É com entusiasmo e exaltação, ainda em 1915, que termina a leitura do manuscrito de *Vida ociosa*: "A publicação desse livro vai ser um acontecimento literário. Coelho Neto, nada! Acadêmicos, nada! Você vale todos os romancistas da Academia de Letras." (LOBATO, 2010, p. 325). Assim, Godofredo Rangel encontra em Monteiro Lobato um amigo que se multiplica em leitor, crítico, editor, divulgador... e em tantos outros que uma amizade por mais de 40 anos possa permitir.

Referências bibliográficas

ALBIERI, Thais de Mattos. *São Paulo-Buenos Aires: a trajetória de Monteiro Lobato na Argentina*. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 2009.

ATHANÁZIO, Enéas. Rangel e a *Revista do Brasil*. In: _____. *Figuras e lugares*. Blumenau: Fundação Casa Dr. Blumenau, 1983.

_____. Posfácio. In: RANGEL, Godofredo. *Vida ociosa*. Prefácio de Autran Dourado. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Fundação Casa de Rui Barbosa, 2000.

AZEVEDO, Carmen Lúcia de; CAMARGOS, Márcia; SACHETTA, Vladimir. *Monteiro Lobato: furacão na Botocúndia*. São Paulo: SENAC, 1997.

BIGNOTTO, Cilza Carla. *Novas perspectivas sobre as práticas editoriais de Monteiro Lobato (1918-1925)*. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 2007.

CANDIDO, Antonio. Literatura caligráfica. In: RANGEL, Godofredo. *Falange gloriosa*. São Paulo: Melhoramentos, [1955].

DE LUCA, Tania Regina. *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação*. São Paulo: Fundação Editora Unesp, 1999.

_____. *Leituras, projetos e (Re)vista(s) do Brasil (1916-1944)*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre*. São Paulo: Globo, 2010.

RANGEL, Godofredo. *Vida ociosa*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Fundação Casa de Rui Barbosa, 2000.

SAMPAIO, Márcio. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, ano 19, n. 947, 24 nov. 1984a.

_____. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, ano 19, n. 948, 1º dez. 1984b.

TIN, Emerson. Fragmentos da gênese de *Vida ociosa*, de Godofredo Rangel, n'A barca de Gleyre. In: X Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, Porto Alegre, 2012. *Anais do Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010. p. 129-135.

Notas

1 Godofredo Rangel publicou uma gramática, *Estudo prático de português (1917)*; os romances *Vida ociosa (1920)*, *Falange gloriosa (1955)* e *Os bem casados (1955)*, os dois últimos, edições póstumas; dois volumes de contos, *Andorinhas (1922)* e *Os humildes (1944)*; a narrativa *A filha (1929)*; três obras infantis, *A banda de música do onça (1943)*, *Histórias do tempo do onça (1943)* e *Passeio à casa de Papai Noel (1943)*. Foi colaborador em diversos jornais e revistas: *O Povo*, *O Combatente*, *O Minarete*, *O País*, *A Lanterna*, *O Dia*, *A Novela Semanal*, *O Estado de S. Paulo* e *O Estadinho*, *Vida Moderna* e *Revista do Brasil*.

2 Encontram-se digitalizadas e disponibilizadas as edições do *Suplemento Literário de Minas Gerais*: de 1966 a 2004, em <<http://150.164.100.248/WebSupLit/>>, e de 2006 a 2016, em <<http://www.cultura.mg.gov.br/a-secretaria/consulta-publica-2/suplemento-literario>>.

3 *A Revista do Brasil* pertenceu a Monteiro Lobato durante o período maio de 1918 a maio de 1925, tendo publicado 84 números (Cf. DE LUCA, 1999).

4 Para um histórico da *Revista do Brasil*, conferir os trabalhos da historiadora Tania Regina de Luca, em *A Revista do Brasil: Um diagnóstico para a nação (1999)*, no qual concentra-se no período de 1916 a 1925, considerado a primeira fase da publicação, revisitando as

grandes temáticas percorridas pelo periódico, dirigindo-se para a questão nacional. Além disso, percorre a história editorial, as condições da produção, da atuação de seus editores e as reações dos leitores. Na obra *Leituras, projetos e (Re)vista(s) do Brasil* (2011), Tania Regina de Luca retoma seu objeto de estudo, ampliando sua investigação para os anos 1916 a 1944. Contrastando o mensário com outras publicações da época, identifica as linhas que separavam as revistas ditas ilustradas e de variedades daquelas chamadas culturais e literárias. _____. (2011). *Leituras, projetos e (Re)vista(s) do Brasil (1916 – 1944)*. São Paulo: Editora Unesp.

5 Foram diretores estaduais: José Maria Bello (RJ), J. A. Nogueira (MG), Mário Sette (PE), Antonio Salles (CE), João Pinto da Silva (RS), J. de Aguiar Costa Pinto (BA), Seraphim França (PR), Alcides Bezerra (PB), Henrique Castriheiro (RN), João Batista de Faria e Souza (AM). Os diretores estaduais foram mencionados na revista entre os números 33 e 52. (DE LUCA, 1999, p. 67).

6 Plínio Barreto era na época chefe da redação da *Revista do Brasil*.

7 Excetuando-se o número 23 da *Revista do Brasil*, de novembro de 1917, que não traz capítulos de *Vida ociosa*.

8 Além das publicações assinadas por Godofredo Rangel, Enéas Athanázio também reúne referências feitas ao escritor na *Revista do Brasil*, entre elas estão a recepção crítica das obras, ensaios e, até mesmo, publicidade dos lançamentos rangelinos. Cabe destacar a importância deste material como fonte para pesquisa da recepção da obra de Rangel na época. (Cf. ATHANÁZIO, 1983, p. 36-39).

9 O *Minarete* circulou em Pindamonhangaba de julho de 1903 a julho de 1907, dirigido por Benjamim Pinheiro.

10 Antonio Candido, no prefácio de *Falange gloriosa*, descreve a *maneira literária* de Godofredo Rangel, *caligráfica*, em que se assemelharia a um grupo de calígrafos, sensíveis à beleza formal da página, trazendo à escrita uma aplicação minuciosa. Aponta como pecado da literatura caligráfica, inclusive na obra de Rangel, a tendência ao rebuscamento e a frouxidão na economia do livro, caracterizada pela não subordinação a uma linha definida de composição.

11 É interessante notar que, na primeira edição em livro, em 1920, *Vida ociosa* ganha o subtítulo “romance da vida mineira”, que chega a ser alvo de debate. Enéas Athanázio conta que o crítico gaúcho João Pinto da Silva teria julgado inadequada a denominação “romance”, contestando a falta de entrecho, de uma intriga, em *Vida ociosa*. (ATHANÁZIO, 2000, p. 109).

12 Como consta nas cartas de 17/08/1918, 29/08/1918, 08/02/1919, 20/02/1919, 04/03/1919, 25/06/1919, 06/07/1919, 05/11/1919, 30/12/1919.

13 Thaís de Mattos Albieri estuda as relações entre Monteiro Lobato e os intelectuais argentinos contemporâneos do autor, em um período que se estende de 1919 a 1948. (Cf. ALBIERI, 2009).

14 Outras alterações na versão impressa da *Revista do Brasil* e da primeira edição em livro são resgatadas pelo pesquisador Emerson Tin, em “Fragmentos da gênese de *Vida ociosa*, de Godofredo Rangel, n’A barca de Gleyre”. Diferentes modificações do romance em questão, sobretudo estilísticas, também podem ser verificadas nas notas da edição lançada pela Casa da Palavra – Edições Casa de Rui Barbosa (2000), na qual utilizou-se fielmente a segunda edição sob as vistas do autor, de 1934, e cotejou-se com a primeira versão de 1920. (Cf. TIN, 2010; Cf. RANGEL, G., 2000).

graciliano ramos lê guimarães rosa

Bruna Letícia Pinheiro Carmelin*

Ulisses Infante**

Resumo

Este trabalho estuda os textos críticos de Graciliano Ramos sobre a versão original de Sagarana, de Guimarães Rosa, que concorreu ao prêmio do concurso “Humberto de Campos”, em 1938, e objetiva mapear e descrever os principais apontamentos da leitura realizada pelo crítico antes e depois da publicação de Sagarana, em 1946. Ao destacar a vivacidade do diálogo, a exatidão da descrição, a segurança da narrativa e a exemplaridade na construção de figuras humanas e na representação do mundo animal, a leitura de Graciliano dialoga com os trabalhos posteriores de crítica de Candido (2002), Milliet (1981) e Lins (1963) sobre o livro de Guimarães Rosa, principalmente, por já indicar aspectos de análise que seriam desenvolvidos de modo recorrente pela crítica.

* Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP/São José do Rio Preto, Bolsista CNPq. E-mail: bruna.carmelin@hotmail.com

** Professor Assistente Doutor do Departamento de Estudos Linguísticos e Literários da UNESP/São José do Rio Preto. E-mail: infante@ibilce.unesp.br
Artigo recebido em 07/09/2017 e aceito para publicação em 11/12/2017.

Palavras-Chave

Graciliano Ramos; Guimarães Rosa; *Sagarana*; Crítica literária

Graciliano Ramos reads Guimarães Rosa

Abstract

This article analyzes some essays by Graciliano Ramos on *Sagarana*, a collection of short stories by Guimarães Rosa. The first version of Rosa's book competed for the "Humberto de Campos" prize, in 1938. This paper aims to map and describe Ramos' main observations, before and after the publication of *Sagarana*, in 1946. Graciliano's analysis pointed out some characteristics of the novel: dialogue liveliness, description accuracy, narrative assuredness, and exemplary construction of human figures and representation of the animal world. These aspects highlighted in Graciliano's reading have reappeared in later critical works on Rosa's book, such as Candido's (2002), Milliet's (1981) and Lins' (1963).

Key Words

Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, *Sagarana*, Literary criticism.

Introdução

Quando foi lançado em 1946, *Sagarana*, o livro de estreia de Guimarães Rosa, despertou o interesse e protagonizou trabalhos de leitura de críticos renomados, como Antonio Candido (2002), Sérgio Milliet (1981) e Álvaro Lins (1963), que, prontamente, perceberam se tratar de um livro de estreia singular, o provável primeiro passo de uma grande obra para a literatura brasileira.

É válido ressaltar, entretanto, que, antes de *Sagarana* ser publicado e de tais críticos esboçarem seu parecer sobre a obra, o escritor Graciliano Ramos, em 1939 e 1941, já havia produzido dois textos de caráter ensaístico sobre as narrativas do livro. O conhecimento prévio de Graciliano sobre *Sagarana* tem sua origem na participação do autor como júri do concurso Humberto de Campos, realizado em 1938, ao qual Guimarães Rosa (ainda sob o pseudônimo de Viator) submeteu seu primeiro trabalho. Guimarães Rosa não venceu o concurso, mas Graciliano, mesmo votando em outro participante para vencedor, escreveu "Um livro inédito" e "Um livro inédito II", como forma de instigar Guimarães a levar adiante sua produção literária.

Tendo em vista a importância das observações críticas, realizadas a partir da leitura de Graciliano Ramos sobre a primeira obra de Guimarães Rosa, este artigo traz apontamentos que analisam dois momentos: o antes e o depois de *Sagarana* ser publicado.

Os textos "Um livro inédito", publicado em jornal em 1939, e "Um livro inédito II", publicado postumamente em coletâneas de textos de Graciliano, foram escritos antes da publicação de *Sagarana* e mostram um Graciliano disposto a descrever os principais aspectos negativos e positivos do livro de Guimarães, mas salientando sempre a viabilidade de a obra vir a ser publicada. Em um segundo momento, a crônica "Conversa de bastidores", escrita após a publicação de *Sagarana*, narra o primeiro contato entre Graciliano e Guimarães: uma conversa entre os dois escritores sobre as impressões da versão do livro apresentada ao concurso.

É interessante destacar como se manifesta a visão de Graciliano, enquanto crítico e, nesse caso específico, crítico da obra inaugural de um dos grandes escritores em língua portuguesa, pois, quando publicou "Um livro inédito" e esboçou "Um livro inédito II", pouco ou nada se sabia sobre Guimarães Rosa e sua produção literária. Ou

seja, seu trabalho foi pioneiro na tentativa de mapear os elementos característicos da obra roseana, ressaltando, inclusive, de acordo com sua visão, os pontos problemáticos do primeiro livro do escritor. Os apontamentos do escritor alagoano já indicavam alguns elementos emblemáticos de *Sagarana*, que seriam posteriormente estudados por Milliet (1981), Cândido (2002), e Lins (1963).

Milliet (1981, p. 74), do mesmo modo que Graciliano, assinalava a língua, a riqueza vocabular e o preciosismo na sintaxe como elementos que saltam aos olhos na primeira leitura de *Sagarana*. Via nesse livro de estreita uma grande promessa para a literatura brasileira.

Graciliano, ainda sem efetivamente conhecer a identidade de Viator, termina seu primeiro texto sobre *Sagarana*, “Um livro inédito”, afirmando de modo bastante sucinto que o regionalismo de Guimarães Rosa vai além das fronteiras geográficas:

Vivem por aí a falar demais em literatura do Nordeste, literatura do Centro, literatura do Sul, num jogo de empurra cheio de picuinhas tolas. As histórias a que me refiro são do Brasil inteiro: por isso não podemos saber onde vive o autor, um sujeito que sabe o que diz e observou tudo muito direito. (RAMOS, 1980a, p. 153).

Lins (1963) e Cândido (2002), por sua vez, também destacam, como uma das especificidades do regionalismo de Rosa, a forma de apreender a experiência humana em seu caráter universal. Os trechos a seguir demonstram esse posicionamento dos críticos:

Apresenta ele o mundo regional com um espírito universal de autor que tem a experiência da cultura altamente requintada e intelectualizada, transfigurando o material da memória com as potências criadoras e artísticas da imaginação, trabalhando com um

luxuriante, recheado, abundoso instrumento de estilo. [...] temática nacional numa expressão universal [...] (LINS, 1963, p. 260).

Mas *Sagarana* não vale apenas na medida em que nos traz um certo sabor regional, mas na medida em que *constrói* um certo sabor regional, isto é, em que transcende a região. [...] *Sagarana* não é um livro regional como os outros, porque não existe região igual à sua, criada livremente pelo autor com elementos caçados analiticamente e, depois, sintetizados na ecologia belíssima de suas histórias. (CANDIDO, 2002, p. 185).

A leitura de *Sagarana* realizada por Cândido (2002) envereda pelos caminhos da construção ficcional de Rosa e de seu incansável trabalho de análise e síntese, cujo resultado final é a integração total de experiência na narrativa. O crítico pontua a exatidão da forma linguística encontrada por Guimarães Rosa para traduzir essa experiência:

Sagarana nasceu universal pelo alcance e pela coesão da fatura. A língua parece finalmente ter atingido o ideal da expressão literária regionalista. Densa, vigorosa, foi talhada no veio da linguagem popular e disciplinada dentro das tradições clássicas. (CANDIDO, 2002, p. 186).

A heterogeneidade discursiva, aliando linguagem popular e tradição clássica, a oralidade e o ritmo da prosa roseana junto a certo preciosismo linguístico, o regionalismo fidedigno do autor mineiro que vai além do simples retrato paisagístico e narra a essência do mundo sertanejo, a expressividade dos animais retratados e a construção primorosa de figuras humanas são alguns dos elementos que aparecem em diversos estudos sobre *Sagarana*.

A crítica de Graciliano (antes e depois da publicação do livro), de um lado, já indicava esses caminhos de

interpretação e leitura da obra de Guimarães Rosa. Por outro lado, os textos de Graciliano, aqui analisados em diálogo com as narrativas de *Sagarana*, também enriquecem a fortuna crítica do livro de Rosa, principalmente, por trazer a apreciação de um escritor que leu duas versões da mesma obra, sendo que a primeira delas nunca veio a ser conhecida integralmente pelo público.

Graciliano Ramos lê Guimarães Rosa

2.1 “Um livro inédito”

A crônica “Um livro inédito” de Graciliano Ramos foi publicada em jornal no ano de 1939 e, depois, incorporada à coletânea *Linhas tortas*, cuja primeira edição data de 1962. Nessa crônica, é apresentado um breve resumo da participação de Graciliano no júri do concurso Humberto de Campos, realizado em 1938. No referido concurso, *Sagarana*, cuja autoria era atribuída a Viator, pseudônimo de Guimarães Rosa, concorreu com *Maria Perigosa*, de Luís Jardim, pelo prêmio vencedor. Graciliano não menciona o nome do livro de Rosa, apenas refere-se a ele como “calhamaço de quinhentas páginas datilografadas” e, logo de início, mostra como a decisão acerca do livro vencedor foi acirrada e rendeu discussões entre os avaliadores:

[...] Viator perdeu por um voto. Perdeu, mas teve a preferência de Prudente de Moraes, o que sempre vale alguma coisa. E quase chove pancada, argumento de peso nesta capital do futebol e do carnaval, onde os literatos se esquentam desesperadamente e a crítica às vezes deixa o jornal, entra nos becos, ataca famílias respeitáveis e acaba em murros.

[...] Votei contra esse livro de Viator. Votei porque dois dos seus contos me pareceram bastante ordinários: a história dum médico

morto na roça, reduzido à condição de trabalhador de oito, e o namoro mais ou menos idiota dum engenheiro com uma professora de grupo escolar. (RAMOS, 1980a, p. 152).

Graciliano justifica o motivo de sua preferência pelo livro de Luís Jardim, que “não sobe demais nem desce muito”. No entanto, lembra que

Prudente de Moraes acha que ele (Viator) fez alguns dos melhores contos que existem em língua portuguesa. [...] Hesitou entre os dois, afinal optou pelo que, tendo graves defeitos, encerra trabalhos como *Conversa de bois*, uma verdadeira maravilha. (RAMOS, 1980a, p. 152-153).

O cronista Graciliano também chama a atenção para o anonimato do autor, cuja idade, origem e profissão são desconhecidas, e palpita, acertadamente, que Viator provavelmente é de Minas Gerais.

O alagoano contrapõe os aspectos negativos, levantados por ele como justificativa para não votar no livro de Viator, com a opinião de Prudente de Moraes, muito valorizada pela crítica e cuja avaliação sobre *Sagarana* é positiva. Além disso, Graciliano procura incentivar Viator a sair do anonimato e publicar seus contos, sobretudo pelo fato de as histórias contidas nesse livro se referirem ao Brasil inteiro e por alguns desses contos serem, efetivamente, melhores do que os de Luís Jardim, vencedor do concurso.

Vale ressaltar, a partir desse primeiro contato com o crítico Graciliano, o seguinte trecho: “Viator é terrivelmente desigual: ou o namoro idiota da professorinha ou a morte do compadre Joãozinho Bembem, página admirável” (RAMOS, 1980a, p. 153). Tal trecho sintetiza a posição de Graciliano sobre *Sagarana*: a de um livro que oscila demais, mas que, justamente pela qualidade de seus melhores contos, merece ser publicado e lido.

Esse posicionamento crítico aparece de modo mais elaborado em “Um livro inédito II”, datado de 1941 e publicado postumamente na coletânea de textos inéditos de Graciliano Ramos, *Garranchos*, de 2012.

2.2 “Um livro inédito II”

“Um livro inédito II” inicia-se, novamente, com a apresentação da história do concurso Humberto de Campos e a condição de anonimato em que Viator vivia após não ter ganhado o concurso literário.

O urso que mencionei a Gilberto Freyre deve ocultar-se por orgulho. Mandou, há dois anos, quinhentas folhas datilografadas ao concurso de contos da livraria José Olympio, foi até o fim do julgamento em companhia de Luís Jardim, perdeu por um voto. (RAMOS, 2012, p. 180).

Mais uma vez, Graciliano procura contrapor os contos que, para ele, destoam da totalidade da obra, e cujos enredos estão centrados no namoro de um engenheiro com uma professora, na morte de um médico que havia se transformado em trabalhador braçal e em uma narrativa que se aproxima do gênero propaganda de soro antiofídico. No entanto, a crítica a esses contos sempre se dá de forma a destacar a qualidade das demais narrativas:

O contista referido tomou o pinhão na unha e conservou-se incógnito, não obstante várias pessoas se terem esforçado por conhecê-lo, até indivíduos que votaram contra ele. Usou o pseudônimo de Viator, tem jeito de médico, mora ou morou na roça. [...] Contudo nesse calhamaço de quinhentas folhas, lido por meia dúzia de pessoas e logo recolhido avaramente, há coisas ótimas. Se quisermos ser honestos, devemos dizer que há outras muito ruins, e isto nos desconcerta: os amores piegas dum engenheiro com uma professorinha de grupo

escolar, a morte inverossímil de um médico transformado, por desgostos excessivos, em trabalhador de enxada, algumas páginas de mau gosto que chegam à declamação, à propaganda, ao arrazoado. Numa delas quase nos avisa de que aquilo não é anúncio de soro antiofídico. Mordeduras de consciência, precisão de desfazer de passagens que só se desfariam se o autor tivesse tido a coragem de rasgar papel escrito. Junto a isso certa preciosidade de linguagem e certa monotonia, cadência de embalo da rede. Num período longo sucedem-se dezoito ou dezenove versos de seis sílabas, rigorosamente medidos. [...] O meu intuito, porém, é, exibindo defeitos, pôr em evidência as qualidades boas do livro, que sobe muito ou desce demais, nunca sendo medíocre. [...] Como é enorme, ainda ficaria de tamanho considerável se o expurgassem da professora, do engenheiro, do médico, da advocacia mais ou menos clara. (RAMOS, 2012, p. 180-181).

Ao enumerar os contos de *Sagarana* que lhe agradam, Graciliano demonstra preferência por “A volta do marido pródigo”, “Duelo”, “A Hora e Vez de Augusto Matraga” e “Conversa de bois”: “Teríamos uma excelente coleção de contos – a história humana de Lalino, as viagens complicadas de dois criminosos que se procuram e evitam no sertão, o admirável fim do compadre Joãozinho Bembem, uma conversa de bois, caso sério, dos mais sérios levados a efeito por estas latitudes” (RAMOS, 2012, p. 181).

Além disso, Graciliano exalta a vivacidade do diálogo, a exatidão da descrição e a segurança da narrativa, aliadas ao irretocável conhecimento tanto do assunto como do meio que são retratados na obra de Rosa. Para o alagoano, no livro de Guimarães Rosa não há adaptação forçada do ambiente do sertão, que é representado em sua totalidade. O trecho a seguir, do texto “Um livro inédito II”, reforça essa ideia e também acrescenta “O

burrinho pedrês” à lista de contos avaliados pelo escritor de maneira positiva, uma vez que é notável o processo de animalização realizado em *Sagarana*.

Estamos longe do sertão falso, apresentado por cidadãos que dele não tinham nenhuma notícia. Nada de transplantação, de adaptação forçada. [...] Tudo real, nacional e bárbaro. Além de conhecer bem os homens e a terra, esse Viator é um animalista notável. Certo os seus animais são criaturas humanas, como os de numerosos escritores que se ocupam de bichos falantes e pensantes [...]. Isto não lhes tira a verossimilhança. Essas figuras convencionais – os bois, um burro que atravessa um rio cheio e salva o cavaleiro bêbado – estão admiravelmente fixadas e comovem. (RAMOS, 2012, p. 181).

De acordo com o posicionamento de Graciliano, a construção da narrativa segura, de enredos extremamente bem elaborados e composição de memoráveis figuras humanas pode ser exemplificada pela história de Lalino Salãthiel, personagem do conto “A volta do marido pródigo”, cujo subtítulo é “Traços biográficos de Lalino Salãthiel”:

Agora seu Marra fecha a cara: Lalino Salãthiel vem bamboleando, sorridente. Blusa cáqui, com bolsinhos, lenço vermelho no pescoço, chapelão, polainas, e, no peito, um distintivo, não se sabe bem de que. Tira o chapelão: cabelos pretíssimos, com as ondas refulgindo de brilhantina borora.

Os colegas põem muito escárnio nos sorrisos, mas Lalino dá o aspecto de quem está recebendo uma ovação. (ROSA, 1980, p. 71).

As aventuras de Lalino Salãthiel na capital do país foram bonitas, mas só podem ser pensadas e não contadas, porque no meio houve demasiada imoralidade. (ROSA, 1980, p. 87)

Em uma releitura da parábola do filho pródigo, a volta de Lalino Salãthiel, que havia vendido sua esposa e ido embora para a capital do país, ilustra o movimento de ida e volta que caracteriza os contos de *Sagarana*:

Mas, um indivíduo de bom valor e alguma ideia, leva no máximo um ano, para se convencer de que a aventura, sucessiva e dispersa, aturde e acende, sem bastar. E Lalino Salãthiel, dados os dados, precisava apenas de metade do tempo, para chegar ao dobro da conclusão. O dinheiro se fora. Rareavam os biscates. Veio uma espécie de princípio de tristeza. E ele ficou entibiado e pegou a saudade. Foi quando estava jantando, no chinês: - E seu voltasse p’ra lá? É, volto! P’ra ver a cara que aquela gente vai fazer quando me ver... (ROSA, 1980, p. 88).

Da mesma forma, no conto “Duelo”, as duas personagens mencionadas por Graciliano, que “se procuram e se evitam no sertão”, são Toríbio Todo e Cassiano Gomes, e também exemplificam o movimento de ida e volta, da busca e da fuga, da procura e do afastamento, de figuras que se opõem e se complementam:

Fugindo, Toríbio Todo levava aparente desvantagem. Mas Cassiano fiava muito pouco nessa correria, porque a qualquer momento a caça podia voltar-se, enraivada; e vem disso que às vezes dá lucro ser caça, e quem disser o contrário não está com a razão.

E assim, pensando dessa louvável maneira, ele passou a viajar de preferência à noite, cortando mato a dentro, evitando a estrada-mestra, fazendo grandes rodeios e dormindo de dia, em impossíveis lugares. Era a conta descuidar-se ou afoitar-se um tiquinho, deixar de estivar voltas e de pegar atalhos, dormir com os dois olhos fechados ou fazer muito anunciados itinerário

e pessoa, para, de hora para outra – não há como um papudo para se sair bem de uma tocaia, todos dizem, - Cassiano Gomes ser acordado do sono por uma bala ou facada, e, isso mesmo, caso o outro houvesse por bem deixá-lo despertar. (ROSA, 1980, p. 146-7).

[...] eles cruzaram, passando a menos de quilômetros um do outro, armados em guerra e esganados por vingança. (ROSA, 1980, p. 148).

E continuou o longo duelo, e com isso já durava cinco ou cinco meses e meio a correria, monótona e sem desfecho. (ROSA, 1980, p. 150).

Em seguida, como já foi visto, Graciliano reafirma a seriedade da história narrada em “Conversa de bois”, em que o universo do animal é magistralmente desenvolvido para dar voz ao drama do menino Tiãozinho, guia dos bois Buscapé, Namorado, Capitão, Brabagato, Dansador, Brilhante, Realejo e Canindé, que estavam puxando o carro com o corpo do pai morto do garoto – carro cujo condutor era o amante da mãe do menino.

O narrador do conto, logo no início, deixa claro que a história narrada foi vista e vivenciada por uma irara, que a compartilhou com Manuel Timborna. Este último foi quem contou a história para o narrador. As várias vozes necessárias para contar a história de Tiãozinho abrem margem para a discussão de uma poética da narrativa, uma vez que se trata da composição de uma fábula cuja autoria é de um bicho que tinha uma perspectiva privilegiada para acompanhar o carro de bois. A conversa dos bois pode ser vista como um modo de pensar a existência e como forma de codificar o saber. Nesse sentido, é válido pensar a seriedade e integridade desse conto que é indicada por Graciliano Ramos. A existência da memória na linguagem dos bois confirma a hipótese de que a linguagem atua como armazém de conhecimento. Dessa forma, é a memória que transforma a experiência em

narrativa. Exemplo disso é a narrativa de Brilhante, que inicia a conversa dos bois e dá indícios da formulação de uma filosofia bovina sobre a existência do homem, como podemos ver no trecho a seguir:

Todavia, ninguém boi tem culpa de tanta má sorte, e lá vai ele (Brilhante), tirando, afrontado pela soalheira, com o frontispício abaixado, meio guilhotinado pela canga-de-cabeçada, gangorrande no cóis da brocha de couro retorcido, que lhe corta em duas a barbeta; pesando de-quina contra as mossas e os dentes dos canzís biselados; batendo os vazios; arfando ao ritmo do costelame, que se abre e fecha como um fole; e com o focinho, glabro, largo e engraxado, vazando baba e pingando gotas de suor. Rebufa e sopra:

“Nós somos bois... Bois-de-carro... Os outros, que vêm em manadas, para ficarem um tempo-das-águas pastando na invernoada, sem trabalhar, só vivendo e pastando, e vão-se embora para deixar lugar aos novos que chegam magros, esses todos não são como nós...”

- Eles não sabem que são bois.... – apoia enfim Brabagato, acenando a Capitão com um esticão da orelha esquerda. – Há também o homem... [...]

- O homem é um bicho esmochado, que não devia haver. Nem convém espiar muito para o homem. É o único vulto que faz ficar zozno, de se olhar muito. É comprido demais, para cima, e não cabe todo de uma vez, dentro dos olhos da gente. (ROSA, 1980, p. 292).

Os bois demonstram ter consciência dos efeitos do ato de pensar, de usar a imaginação. Enquanto para o boi Canindé, “[...] tudo, pensado, é pior...” (ROSA, 1980, p. 294), para o boi Realejo, “É bonito poder pensar, mas só nas coisas bonitas” (ROSA, 1980, p. 295). Rosa procura utilizar construções da linguagem humana

que aparentam ser a transcrição exata do que os bois diriam e de como os bois conversariam se utilizassem a linguagem humana. A fala de Dansador: “O homem me chifrou agora mesmo com o pau” (ROSA, 1980, p. 293) já apresenta essa apropriação da linguagem humana do ponto de vista bovino, pois o sentido do verbo chifrar é aplicado pelo boi ao uso do ferrão de boiadeiro.

Nesse sentido, vale ressaltar a afirmação de Lins (1963) sobre os animais de *Sagarana*:

Os animais dessas longas histórias de *Sagarana*, os bois como o burrinho pedrês, *agem, pensam e falam*, não como os homens à maneira de fábulas e histórias da carochinha, mas como podemos imaginar, com o recurso da intuição, que eles o fariam se de fato pensassem e agissem racionalmente. Era como se o autor se transportasse para dentro dos bichos, e não para lhes transmitir a sua própria personalidade, antes para interpretar e exprimir a imaginada *vida interior* deles. (LINS, p. 261).

Graciliano, em “Conversa de bastidores”, também já destacava a construção de um discurso que traduz o universo animal em Guimarães Rosa, internalizando-o à narrativa:

Devo acrescentar que Rosa é um animalista notável: fervejam bichos no livro, não convenções de apólogo, mas irracionais direitos, exibidos com peladuras, esparavões e os necessários movimentos de orelhas e de rabos. Talvez o hábito de examinar essas criaturas haja aconselhado o meu amigo a trabalhar com lentidão bovina. (RAMOS, 1980b, p. 249).

Ainda no horizonte de construção de figuras animais, Graciliano evoca “O burrinho pedrês”, conto de abertura de *Sagarana*: “Essas figuras convencionais – os bois, um burro que atravessa um rio cheio e salva o cavaleiro bêbado

– estão admiravelmente fixadas e comovem” (RAMOS, 2012, p. 181). Esse conto narra o final trágico de morte por afogamento dos integrantes de uma comitiva que havia saído em viagem para entregar uma boiada. Novamente, vemos o percurso de ida e volta, de procura e afastamento, que são característicos dos contos marcados pela viagem da comitiva. Na viagem de ida, há a impressão de que a vida no sertão vem prosperando, salientada pelo grande índice da modernidade desde o final do século XIX: o trem, que levaria a boiada deixada pela comitiva ao seu destino final (RAMOS, 2012, p. 181). Na viagem de volta, como a boiada havia sido entregue, a comitiva segue, aparentemente, sem sentido. Nesse momento do conto, é a história narrada pelo vaqueiro João Manico que dá sentido à viagem: uma narrativa que remete a um Brasil arcaico e que tem final trágico, encaminhador do desfecho calamitoso da narrativa principal. Enquanto, em “Conversa de bois”, é o diálogo entre os bois que dá sentido à viagem, em “O Burrinho Pedrês” a comitiva é movida pelas cantigas e histórias entoadas pelos vaqueiros, que têm João Manico como voz principal.

A figura central do conto é o burro Sete-de-ouros, cujo nome já indicia sua importância para a narrativa, uma vez que essa carta, em diversos jogos de baralho, é conhecida como “sete belo”:

Enfado de assistir a tais violências, Sete-de-Ouros fecha os olhos. Rosna engasgado. Entorna o frontispício. E, cabisbaixo volta a cochilar. Todo calma, renúncia e força não usada. O hálito largo. [...]

A modorra que o leva a reservatórios profundos. As castanhas incompletas das pernas, As imponentes ganachas. E o estreme alheamento de animal emancipado, de híbrido infecundo, sem sexo e sem amor. (ROSA, 1980, p. 7).

É por meio da narração de um dia na vida dos integrantes dessa comitiva que se narra uma vida toda: “Mas

nada disso vale fala, porque a estória de um burrinho, como a história de um homem grande, é bem dada no resumo de um só dia de sua vida” (ROSA, 1980, p. 4). O burro, estéril, não se fragiliza, pela liberdade de não desejar. João Manico, dono de uma personalidade atenta, monta no burro na maior parte do tempo. Ambos representam a consciência inquieta da narrativa, que consegue ler as histórias corretamente, ou seja, que consegue assimilar a história vivenciada e processá-la em forma de experiência, nos termos de Benjamin (1986). É a narrativa que transforma a experiência do homem em código interpretado. Dessa forma, João Manico se recusa a atravessar o rio, alegando que o canto de mau agouro do passarinho João-corta-pau o alertava a não acompanhar a comitiva, sobretudo para ele, que se chamava justamente João. Junto com Manico, o vaqueiro Juca também se recusa a entrar no rio, alegando como desculpa um resfriado.

O burro, pela forma como se determina a atravessar o rio cheio, não tentando lutar contra a correnteza, é o único que consegue concluir a travessia, levando com ele os vaqueiros Badu, que se encontrava bêbado, e Francolim, que acompanha o amigo e se segura no rabo do burro. O trecho a seguir descreve a consciência do burro acerca da inutilidade de enfrentar o movimento da água durante o trajeto: “É só fechar os olhos. Como sempre. Outra passada, na massa fria. E ir sem afã, à voga surda, amigo da água, bem como o escuro, filho do fundo, poupando forças para o fim. Nada mais, nada de graça; nem um arranco, fora de hora. Assim.” (ROSA, 1980, p. 65).

É possível pensar que a tragédia com os demais integrantes da comitiva ocorre pelo erro de interpretação da realidade. Os vaqueiros não conseguem compreender a importância da vivência partilhada em forma de experiência na narrativa de João Manico, que trazia semelhanças com o cenário em que a tragédia ocorria, e não atentam para o fato de que os cavalos que os

levavam tentariam investir contra a correnteza, ao invés de utilizá-la a seu favor, como fez o burro Sete-de-ouros.

Já “A Hora e Vez de Augusto Matraga”, último conto de *Sagarana*, narra a complexa ascese e transformação de Matraga, que só é possível na junção entre as figuras do amante e do guerreiro na figura do protagonista, como defende Galvão (2008), em seu ensaio “Matraga: sua marca”.

Vale notar, no entanto, que Graciliano Ramos, em “Um livro inédito II”, havia dado destaque para a figura admirável de Joãozinho Bem-Bem, o antagonista de Augusto Matraga, ao se referir a esse conto como aquele que caminha para “o admirável fim do compadre Joãozinho Bem-Bem” (RAMOS, 2012, p. 181). Apesar das diferenças, o respeito mútuo entre Augusto Matraga e Joãozinho Bem-Bem, demonstrado pelo trecho abaixo, que narra o momento da morte violenta dos dois personagens, pode ser explicado pela oposição acentuada entre eles:

— Estou no quase, mano velho... Morro, mas morro na faca do homem mais maneiro de junta que eu já conheci!... Eu sempre lhe disse quem era bom mesmo, mano velho... É só assim que a gente como eu tem licença de morrer... Quero acabar sendo amigos...

— Feito, meu parente, Joãozinho Bem-Bem. Mas, agora, se arrepende dos pecados, e morre logo como um cristão, que é para gente poder ir juntos...

Mas, seu Joãozinho Bem-Bem, quando respirava, as rodilhas dos intestinos subiam e desciam. Pegou a gemer. Estava no torcer do fim. E, como teimava em conversar, apressou ainda mais a despedida. E foi mesmo. (ROSA, 1980, p. 369).

Enquanto Joãozinho Bem-Bem personifica o jagunço comedido, ascético, Matraga personifica o homem passional, refém dos arrebatamentos mundanos.

Ambos atuam como figuras opostas que se equivalem e se confundem no momento da morte. É por meio dessa coexistência entre os dois personagens que se restaura o equilíbrio para aquela realidade ao final da narrativa: ambos eram duas forças primitivas que se destruíram e se anularam mutuamente.

Lins (1963) também exalta a qualidade da construção ficcional em “A Hora e Vez de Augusto Matraga”:

A Hora e Vez de Augusto Matraga destaca-se principalmente pela arte da ficção. Como novela em si mesma, como elaboração e construção novelística, representa sem dúvida a peça melhor realizada do livro, a que tem uma vida mais completa e independente. (LINS, 1963, p. 262).

Para o criador Guimarães Rosa (1984, p. 11), esse conto é “síntese e chave de todas as outras histórias”, cujo estilo traduz o horizonte de linguagem por ele ambicionado. Em “A Hora e Vez de Augusto Matraga”, vemos uma linguagem mais fluida, como em “Conversa de bois”, da mesma forma que assistimos a uma história de queda e ascensão, acentuada pelos movimentos de ida e volta, como em “Burrinho pedrês”, “Duelo” e “A volta do marido pródigo”, o que demonstra a unidade estética e temática apreciada por Graciliano Ramos, ao mencionar essas narrativas e afirmar que elas formariam “uma excelente coleção de contos” (RAMOS, 2012, p. 181).

Graciliano termina “Um livro inédito II” de modo semelhante ao que utilizou para terminar “Um livro inédito”: na forma, parodiada, de item de anúncio classificado, descrevendo o autor de *Sagarana* com as informações que conseguiu reunir tendo em vista os elementos oferecidos pela própria obra de Viator:

Mas Viator é uma espécie de tatu. Não seria mau que a revista publicasse algumas linhas em tipo graúdo, com este apelo: “Gratifica-se a pessoa que trazer a esta redação o conto ‘Conversa de bois’, visto por cinco ou seis literatos e desaparecido misteriosamente há dois anos. O autor, homem esquivo, de hábitos ambulatórios, andou pelo interior do Brasil, estudando pacientemente os brutos, cristãos e plantas. Faltam outras indicações.” (RAMOS, 2012, p. 182).

2.3 “Conversa de bastidores”

No início da crônica “Conversa de bastidores”, publicada na coletânea *Linhas tortas* e escrita após a publicação de *Sagarana*, em 1946, Graciliano lembra seu interesse pela obra de Viator, quando o autor estava no anonimato, e narra, em linhas gerais, seu encontro, que havia ocorrido em 1944, com Guimarães Rosa:

Viator desapareceu sem deixar vestígio. Desgostei-me: eu desejava sinceramente vê-lo crescer, talvez convencer-me de que me havia enganado preterindo-o. Afinal os julgamentos são precários – e naquele tínhamos vacilado. Eu, pelo menos, vacilara. Às vezes assaltava-me vago remorso e perguntava a mim mesmo onde se teria escondido. (RAMOS, 1980, p. 247).

Em fim de 1944, Idelfonso Falcão, aqui de passagem, apresentou-me J. Guimarães Rosa, secretário de embaixada, recém-chegado da Europa.

— O senhor figurou num júri que julgou um livro meu em 1938.

— Como era o seu pseudônimo?

— Viator.

— Ah! O senhor é o médico que andei procurando.

Idelfonso Falcão ignorava que Rosa fosse médico mineiro e literato. Fiz camaradagem rápida com o secretário de embaixada.

— Sabe que votei contra o seu livro?

— Sei, respondeu-me sem nenhum ressentimento.

Achando-me diante de uma inteligência livre de mesquinhez, estendi-me sobre os defeitos que guardara na memória. Rosa concordou comigo. Havia suprimido os contos mais fracos. E emendara os restantes, vagaroso, alheio aos futuros leitores e à crítica. (RAMOS, 1980b, p. 248).

Nessa crônica, Graciliano reafirma seu posicionamento crítico perante os contos de *Sagarana* mencionados na seção anterior deste artigo:

[...] aquele era trabalho sério em demasia. Certamente de um médico mineiro, lembrava a origem: montanhoso, subia muito, descia – e os pontos elevados eram magníficos, os vales me desapontavam. Admirei [...] a patifaria de Lalino Salatiêl e, superior a tudo, uma figura notável, dessas que se conservam na memória do leitor: seu Joãozinho Bembém. Por outro lado enjoei um doutor impossível, feito cavador de enxada, o namoro de um engenheiro com uma professorinha e passagens que me sugeriam propaganda de soro antiofídico. (RAMOS, 1980b, p. 247).

Já foram destacados, no item 2.2 do presente artigo, os “pontos elevados” de *Sagarana*, de acordo com Graciliano Ramos. No entanto, merece atenção o conto que, para ele, remete à propaganda de soro antiofídico. Tal narrativa foi publicada posteriormente na coletânea *Estas estórias*, de Guimarães Rosa, com o título “Bicho mau”. O próprio Rosa (1984, p.11), em carta a João Condé, explica que esse conto deixou de figurar em

Sagarana porque não tinha parentesco profundo com as histórias do livro. A história é marcada por certo barroquismo descritivo, sobretudo nas primeiras páginas, trazendo um tom mais convencional à narrativa, como é perceptível nos trechos iniciais que figuram abaixo:

Sempre a tactear, vibrando a língua bífida, Boicinga se recolheu, com um frêmito de retornos flácidos, em recorrência retorcida, no escorrer de corpo sobre corpo; enrolava-se em roscas, já era um novelo: a cabeça furtada, reentrada até ao centro dos grossos nós escuros, apoiada numa falda do tronco; trazida a ponta do rabo com os cascáveis a cruzarem sobre a nuca. (ROSA, 2001, p. 241).

E, a partir desse momento, vista de frente, ela seria ainda mais horrída. No rosto de megera – escabroso de granulações, saliente, com dois orifícios laterais, com as escamas carenadas e a pala de boné cobrindo a testa, como um beiral – os olhos, que a princípio lembravam os de uma boneca: soltos, sem vida, sujos, empoeirados, secos; mas que, com o escuro risco vertical e a ausência de pálpebras, logo amedrontavam, pela fria fixidez hipnótica de olhos de um faquir. [...]

Tudo a desmarcava. Mesmo a cor – um verde murcho, verde lívido, sobre negro, hachureado, musgoso, remoto, primevo, prisco; esse verdor desmaiado, antigo, que se juntava ao cheiro, bafiento, de rato, de ópio bruto, para mais angustiantemente darem ideia de velhice sem tempo, fora da sucessão das eras. (ROSA, 2001, p. 243).

O conto narra, por meio da história do filho de um fazendeiro que é mordido por uma cobra e não é devidamente medicado por conta das crenças de seus pais, o atrito entre o mundo arcaico e o mundo moderno, em

que a modernização não ocorre efetivamente na mentalidade das pessoas, que vivem atreladas voluntariamente às formas primitivas que se preservam, tanto no âmbito das crenças pessoais quanto no âmbito das escolhas, posturas e atitudes políticas e sociais. Dessa forma, a modernização do país ocorre apenas no cenário, de forma superficial e limitada, sem beneficiar diretamente o conjunto da população.

A descrição da cobra, o bicho mau: “um ser linear, elementarmente reduzido, colado mole ao chão, tortuoso e intenso; enorme, com metro e sessenta do extremo das narinas à última das peças farfalhantes do chocalho. Era uma boicininga” (ROSA, 2001, p. 239), desde a escolha pelo vocábulo indígena para nomear a cascavel, já remete a uma era perdida. A cobra atua como agente do destino que vem do mundo da natureza em que não há bem nem mal, apenas a necessidade de sobrevivência, ou seja, ela aparece como instrumento da fatalidade, apesar de ser humanizada, em certos momentos, uma vez que conhecemos sua memória durante o trajeto que percorre: “[...] Mas que vivia, afundadamente, separadamente, necessitada apenas a querer viver, à custa do que fosse, de qualquer outra vida fora da sua” (ROSA, 2001, p. 239).

A narrativa de “Bicho mau”, ainda que trate de temas que dialogam com o universo das demais narrativas de *Sagarana*, acaba por destoar do conjunto da obra justamente pelas particularidades de sua elaboração literária, que se distancia, por exemplo, da construção dos enredos, dos personagens e até mesmo das figuras animais dos outros contos do livro.

A história do “doutor impossível” e do “namoro do engenheiro com uma professorinha”, que desagradavam a Graciliano, foram, assim como “Bicho mau”, retiradas de *Sagarana*. No entanto, diferentemente de “Bicho mau”, essas histórias não foram publicadas posteriormente e não vieram a ser conhecidas pelo público.

Graciliano, em “Conversa de bastidores”, já demonstra satisfação pelas mudanças efetuadas por Guimarães, sobretudo pela acentuação da vigilância na observação e honestidade vigorosa de suas narrativas, na versão de *Sagarana* que havia sido publicada:

Vejo agora, relendo *Sagarana*, que o volume de quinhentas páginas emagreceu bastante e muita consistência ganhou em longa e paciente depuração. Eliminaram-se três histórias, capinaram-se diversas coisas nocivas. As partes boas se aperfeiçoaram: *O Burrinho Pedrês*, *A Volta do Marido Pródigo*, *Duelo*, *Corpo Fechado*, sobretudo *Hora e vez de Augusto Matraga*, que me faz desejar ver Rosa dedicar-se ao romance. Achariam aí campo mais vasto as suas admiráveis qualidades: a vigilância na observação, que o leva a não desprezar minúcias na aparência insignificantes, uma honestidade quase mórbida ao reproduzir os fatos. (RAMOS, 1980, p. 248).

O alagoano destaca como pontos fortes da obra de Guimarães Rosa o tom naturalista e exato de alguns trechos descritivos, a narrativa segura, o diálogo vivo do sertão (não por meio de procedimentos recorrentes como suprimir o “s” ou “r” no final das sílabas, mas pela incorporação do vocabulário comum e do modo de apresentação desse mundo sertanejo nas falas dos personagens. Por fim, o crítico chega a prever a data de publicação do primeiro romance de Rosa. Previsão que se confirmaria verdadeira com o lançamento de *Grande sertão: veredas*, em 1956, quando Graciliano já havia falecido:

Esse doloroso interesse de surpreender a realidade nos mais leves pormenores induz o autor a certa dissipação naturalista – movimentar, por exemplo, uma boiada com vinte adjetivos mais ou menos desconhecidos do leitor, alargar-se

talvez um pouco nas descrições. Se isto é defeito, confesso que o defeito me agrada.

A arte de Rosa é terrivelmente difícil. Esse anti-modernista repele o improviso. Com imenso esforço escolhe palavras simples e nos dá impressão de vida numa nesga de caatinga, num gesto de caboclo, uma conversa cheia de provérbios matutos. O seu diálogo é rebuscadamente natural: desdenha o recurso ingênuo de cortar *ss*, *ll*, e *rr* finais, deturpar flexões, e aproximar-se, tanto quanto possível, da língua do interior.

[...]

Certamente ele fará um romance, romance que não lerei, pois, se for começado agora, estará pronto em 1956, quando meus ossos começarem a esfarelar-se. (RAMOS, 1980, p. 249).

Considerações finais

A importância dos textos críticos de Graciliano dedicados à exegese de *Sagarana* reside principalmente na percepção pioneira de trilhas interpretativas que seriam desenvolvidas posteriormente pela crítica literária, tais como o desenvolvimento de enredos primordiais, a construção verossímil de personagens, tanto do universo humano como do universo animal e a elaboração de uma linguagem eficiente na transcrição representação do mundo do sertanejo.

A leitura crítica de Graciliano deixa clara a preferência do autor pela concisão e pela brevidade na construção da narrativa literária. No entanto, tal preferência não impede que Graciliano aprecie formas diferentes de construção que surgem adequadas a contextos específicos, como o excesso de adjetivos utilizados por Guimarães na descrição do trajeto percorrido pela boiada em "Burrinho pedrês". No entanto, o que Graciliano repudia fortemente é o virtuosismo verbal gratuito, como é o caso, para ele, do conto "Bicho mau".

Graciliano define a primeira versão de *Sagarana* como uma obra que oscila demais, defeito que é corrigido na versão publicada em 1946 com as modificações de Guimarães Rosa. Segundo Graciliano, o ponto alto da obra do mineiro é a criação de enredos extremamente bem elaborados e que dialogam estreitamente com o estilo de linguagem adotado pelo ficcionista. Assim como Candido (2002), Graciliano ressalta a paixão pelo ato de narrar como característica principal do livro de Rosa.

O filho de Graciliano, Ricardo Ramos, ao escrever a biografia do pai, *Retrato fragmentado*, dedica parte do livro para rememorar a opinião paterna sobre *Sagarana*. O trecho abaixo resume o ponto de vista de Graciliano sobre Guimarães Rosa e ilustra o respeito mútuo entre os dois escritores:

Ora, não preciso de esforço de memória para reconstituir o entusiasmo de meu pai quando saiu *Sagarana* (1946), me recomendando o autor, no seu juízo excelente, em particular os contos "A hora e vez de Augusto Matraga" e "Conversa de bois". [...]

Graciliano conta que tentou localizar o escritor de *Sagarana*, aquele enigmático Viator. Dizer-lhe de três contos muito fracos, prejudicando o conjunto, diabo dessa vocação mineira de montanhas e depressões. E de como acidentalmente o encontrou, não o imaginado médico do interior, mas um diplomata erudito, que declinou do convite de possível edição da José Olympio, em vésperas de publicação independente. Sabendo do seu voto contra, aceitando, havia tirado do livro os três contos menores, trabalhado os quase oito anos restantes, aperfeiçoando vagaroso o que podia. [...]

Sagarana confirma as expectativas. É mais que revelação, é prólogo de obra ainda maior. Principalmente um livro novo, bem diverso do submetido ao concurso. Retrabalhado em

termos de linguagem. E no caso de Rosa, um dos nossos raros ficcionistas aplaudidos quase que exclusivamente pela forma, o que sem dúvida é desvio crítico, isso não será desprezível. Ao que tudo indica, os contos apresentados a julgamento não tinham muito a ver com o contista hoje admirado.

Mais de quarenta anos depois, leio a dedicatória de Rosa a Graciliano em *Sagarana*. Grande e amigo, "Seu Joãozinho Bem-Bem da nossa literatura", com admiração e amizade. E junto um cartão, "mais um abraço, grato". Eles se entendiam. (RAMOS, 2011, p. 151-2).

Referências bibliográficas

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: Obras escolhidas*, 1. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BUENO, L. Antonio Candido leitor de Graciliano Ramos. *Revista Letras*, Curitiba, n. 74. p. 71-85, jan./abr. 2008.

CANDIDO, A. Notas de crítica literária – *Sagarana*. In: _____. *Textos de intervenção*. São Paulo: Editora 34, 2002. p. 183-189.

GALVÃO, W. N. Matraga: sua marca. In: _____. *Mínima mínima: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

LINS, A. Sagas de Minas Gerais. In: _____. *Ensaio e estudos (1940-1960)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. p. 258-263.

MILLIET, S. Maio, 10. In: *Diário crítico de Sérgio Milliet*. 2. ed. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1981. p. 73-76.

RAMOS, G. Um livro inédito II. In: _____. *Garranchos textos inéditos de Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Record, 2012. p. 179-182.

_____. Um livro inédito. In: _____. *Linhas tortas*. São Paulo: Record, 1980a. p. 152-153.

_____. Conversa de bastidores. In: _____. *Linhas tortas*. São Paulo: Record, 1980b. p. 246-249.

RAMOS, R. *Retrato fragmentado*. São Paulo: Globo, 2011.

ROSA, J. G. *Estas estórias*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Sagarana*. 23. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1980.

_____. *Sagarana*. 38. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.



TIO SAM
Domínio público

autor, editor e editado: erico verissimo sob o crivo norte-americano

*Carlos Cortez Minchillo**

Resumo

Este artigo trata de alguns aspectos do complexo trânsito intercultural de livros e da política de tradução. Baseado em pesquisa de arquivo e focalizando a carreira internacional de Erico Verissimo, este trabalho sintetiza o processo de publicação nos Estados Unidos das obras de Verissimo e revela várias reações que elas provocaram em editores, tradutores e pareceristas. Proponho que a trajetória das edições norte-americanas de Erico Verissimo ilumina procedimentos de publicação, expectativas editoriais e filtros culturais que impactam a análise de literatura estrangeira e a seleção de títulos para tradução.

* Professor assistente no Departamento de Espanhol e Português em Dartmouth College (New Hampshire, EUA). Doutor em Literatura Brasileira pela USP, é autor de *Erico Verissimo, escritor do mundo* (Edusp, 2015). E-mail: minchillo@dartmouth.edu Artigo recebido em 01/12/2017 e aceito para publicação em 18/12/2017.

Palavras-chave

Trocas literárias interculturais; Literatura brasileira em tradução; Circulação literária internacional; Erico Verissimo; Alfred Knopf

Author, editor, edited: Erico Verissimo under the North-American scrutiny

Abstract

This article examines some of the complexities involved in the intercultural transit of books and politics of translation. Supported by archival research and focusing on the international career of Brazilian writer Erico Verissimo, the paper outlines the publishing process of Verissimo's works in the United States and reveals various responses they drew from editors, translators, and free-lancer readers. I argue that the trajectory of Verissimo's editions in the United States sheds light on publishing procedures, editorial expectations, and cultural filters that impact the screening of foreign literature and the selection of titles for translation.

Keywords

Intercultural literary exchanges; Brazilian literature in translation, International literary circulation, Erico Verissimo, Alfred Knopf

Submeter-se à peneira de editores faz parte da trajetória de qualquer escritor. Especialmente para aquele em início de carreira, o percurso até a publicação costuma ser uma prova de obstáculos. Em alguma medida, todo escritor que logra ser publicado depara com as razões e sem-razões do ofício editorial. Com Erico Verissimo a história não foi diferente. Antes de se tornar um dos mais populares escritores brasileiros e ainda antes de assumir a função de editor em Porto Alegre, recebeu de

Mansueto Bernardi, da Livraria do Globo, uma resposta desanimadora sobre a publicação de uma possível antologia de seus contos. Sendo um autor desconhecido do público, Bernardi previa que a antologia proposta por Erico "só poderia ser um fracasso em matéria de vendas, motivo por que a [...] editora não poderia, infelizmente, correr o risco" (Verissimo, 2011, p. 21).

Mas mesmo depois de consagrado em seu país, quando teve a chance de ser lançado no circuito internacional, Erico Verissimo teve de passar novamente por um escrutínio editorial que, desta vez, jogou com diferentes escalas de valores e variadas – e às vezes incoerentes – expectativas. O ingresso na disputada república mundial das letras, como sugere Pascale Casanova (2002), reconfigura os termos pelos quais um escritor – tanto mais se vem de um país culturalmente periférico ou "exótico" – é avaliado e, em alguns casos, rejeitado ou esquecido.

Nada disso seria novidade para Erico Verissimo. Tendo trabalhado por muito tempo na Globo, onde também publicou todos os seus romances, Erico conhecia os dois lados do negócio livreiro, como autor e como editor. Estava familiarizado com estratégias de avaliação de originais e com o caráter coletivo e descentralizado que costuma prevalecer nessa tarefa, normalmente empreendida por muitas mãos, como se nota na resposta que Erico dá, nos idos de 1943, a um autor aspirante: "o processo da casa [Editora do Globo] é dar o livro a cinco leitores de nível cultural diferente e colher depois a opinião escrita de todos" (Verissimo, 1943b).

Erico compreendia igualmente bem a dimensão econômica do mercado editorial e a importância das estimativas de êxito de uma obra. Em suas primeiras viagens aos Estados Unidos, especialmente no intervalo entre 1943 e 1945, ele tratou de assuntos de interesse da Globo. Não apenas investigou opções de compra de maquinário de impressão, como se manteve de olho nos livros de ficção e não ficção que pudessem ser traduzidos

e publicados no Brasil. Pelo que se lê na correspondência com seus padrões e colegas, suas avaliações levavam em conta uma gama variada de fatores: o interesse do tema para os leitores brasileiros, a extensão dos originais, a facilidade de a obra ser traduzida, o papel das versões cinematográficas na popularidade da obra literária e as condições e custos de obtenção de direitos.

Erico tinha consciência de que o sucesso em um país não se transferiria necessariamente a outro. Sobre *So Little Time*, de John P. Marquand, ganhador do prêmio Pulitzer, Erico escreveu: “[b]est-seller. Comprado para *film*. Muito, muito bom, embora sem qualidades para ser um best-seller no Brasil” (Verissimo, 1943a). Em suas viagens aos Estados Unidos, Verissimo pôde contactar vários editores e conhecer de perto a gigantesca estrutura ianque de produção e consumo de bens culturais. Provavelmente graças a sua expertise e pela projeção no Brasil que alcançou sua obra literária, Erico foi então convidado a ser um *advisor* de assuntos sul-americanos para a editora Macmillan, casa que publicou as traduções de sua obra nos Estados Unidos.

Ainda que não se conheça bem se e como Erico desempenhou essa função na editora norte-americana, de todo modo se sabe que ele converteu-se, especialmente nas décadas de 1940 e 1950, em um importante consultor, avaliador e promotor da literatura brasileira junto a editores norte-americanos, graças ao capital social que pôde acumular como agente e beneficiário das políticas de intercâmbio cultural interamericano promovidas por Washington durante e imediatamente depois da II Grande Guerra. Nessa posição, Erico Verissimo tentou, por exemplo, auxiliar o ingresso de escritores como Antonio Callado no mercado estadunidense, fazendo as vezes de agente literário informal:

E está claro que vou fazer o possível para que essa história [Assunção de Salviano] apareça aqui em inglês. O manuscrito que você me

mandou já está na Macmillan Co. Escrevi a Mr. Charles Cuningham, um sujeito ótimo, com quem me tenho sempre entendido com relação aos meus próprios romances. Vamos ver que dizem eles. Se não aceitarem a edição, tentarei Alfred Knopf. (Verissimo, 1955).

Pode-se presumir que a clara consciência dos tortuosos caminhos que levam do manuscrito ao volume publicado certamente teve algum nível de impacto na produção literária de Erico Verissimo, que mensurava as próprias obras com a régua do editor. Erico mantinha-se alerta aos interesses do público, equilibrando suas mais íntimas e francas inclinações como criador com o desejo de manter a comunicação com seus leitores, por meio de temas e linguagem atraentes. Sem abrir concessões ao seu padrão de exigência, Erico parecia querer produzir a bala de prata capaz de acertar dois alvos: a aceitação dos leitores e a aprovação da crítica. Daí que nos arquivos de Erico Verissimo a inquietação com a posteridade desponte com alguma frequência. Em 24 de fevereiro de 1944, quando está preparando sua última palestra sobre literatura brasileira em Berkeley, Erico confessa ter dificuldade de avaliar a literatura de sua época, pois não podia contar com o afastamento temporal que, segundo ele, seria “um crítico seguro e imparcial”. Erico se pergunta: “Que nomes mencionar? Que nomes omitir?” A série de perguntas termina por uma que certamente aponta sua maior preocupação: “Quantos desses escritores brasileiros que hoje fazem sucesso serão lembrados no futuro como figuras realmente representativas?” (Verissimo, 2007, p. 131).

Ao tratar dos escritores de sucesso, é bem provável que Erico estivesse considerando a própria obra. Efetivamente, o escritor gaúcho nunca deixou de questionar o valor de seus livros e repetidas vezes se mostrou insatisfeito com suas obras anteriores, oscilando entre a humildade de quem se declarava um mero contador de história e a ambição, necessária a qualquer escritor ou

artista, de vir a produzir uma obra de peso. Mesmo na década de 1970, há muito reconhecido e desfrutando naquele momento do sucesso de vendas de *Incidente em Antares*, Erico acreditava que seu melhor livro ainda não tinha sido escrito (Verissimo, 1971).

Tal vontade de exceder-se, de alcançar a cada vez um novo patamar fez de Erico um grande experimentador de assuntos e de procedimentos de composição, ampliando sistematicamente os limites de sua produção artística. Tendo extrapolado o círculo literário de sua terra natal e projetando-se no cenário das letras brasileiras, Erico Verissimo flertou também com a possibilidade de uma carreira literária fora do Brasil e situou a qualidade de sua produção literária em dois campos distintos: “posso ser [um romancista] menor num plano internacional, mas não no nacional” (Andrade, 2003). Até mesmo a escrita de *O tempo e o vento* teria ganhado impulso com o incentivo de seus editores norte-americanos, que visualizavam chances de sucesso internacional de um romance histórico brasileiro nos moldes de *E o vento levou*, de Margaret Mitchell, e *Como era verde o meu vale*, de Richard Llewellyn (Smith, 2003, p. 168).

Erico efetivamente foi dos primeiros romancistas brasileiros do século XX a ter o que se pode considerar uma carreira nos Estados Unidos. A experiência de ler a si mesmo em tradução – um filão, ao que me consta, ainda pouco explorado pelos estudos literários – concede a Erico mais uma oportunidade de rever seus romances da perspectiva do leitor-editor-crítico que havia dentro de si. Relendo *Caminhos cruzados* em inglês, oito anos depois de seu lançamento na versão portuguesa, Erico o considera demasiado literário (“overbookish”) e “sexy” (Verissimo, 1941). Mas, de suas experiências como autor traduzido, o que mais pode ter impactado sua carreira foi o processo de triagem editorial nos Estados Unidos. Em seu caso, trata-se de uma história agridoce, que

revela os meandros da apreensão e legitimação da literatura no interstício entre línguas e culturas diferentes.

Na década de 1940, quando poucas obras brasileiras estavam disponíveis em inglês, o autor gaúcho teve três romances publicados pela Macmillan Co. A primeira obra traduzida, *Crossroads*, foi lançada em 1942 e recebeu apoio financeiro do *Office of the Coordinator of American Affairs*, agência responsável pela coordenação da Política de Boa Vizinhança do presidente Franklin Roosevelt. Àquela altura, a diplomacia cultural norte-americana, num esforço de manter a coesão continental na luta contra o nazi-fascismo, incentivou as trocas culturais inter-americanas. A tradução para o inglês de obras da literatura latino-americana, bem como a difusão da literatura norte-americana nas demais repúblicas do continente faziam parte do complexo sistema econômico, político, infraestrutural e cultural que Harris Feinsold (2017, p. 32) chamou de “tecnologias de interligação hemisférica”.

Quando lançou *Crossroads*, a estratégia de marketing da Macmillan procurou conquistar a simpatia do público norte-americano, insistindo na *proximidade e familiaridade* entre o mundo representado pelo escritor estrangeiro e a realidade local. Em material de divulgação, os editores compararam Erico ao escritor norte-americano Theodore Dreiser, autor do renomado *Uma tragédia americana*, e insistiram numa certa “universalidade” do autor brasileiro. A intenção era assegurar aos leitores norte-americanos que se tratava de um romance “compreensível”, desprovido de eventuais exotismos. Mas Erico, experimentado no ramo dos livros e provavelmente ciente da reação que outros editores norte-americanos tiveram de sua obra, questiona a tática de marketing em carta para seu editor na Macmillan:

Você sinceramente acredita que *Caminhos cruzados* não será um fracasso em sua edição americana? Tenho minhas dúvidas. O livro não tem nada das coisas coloridas que a maioria dos leitores

espera no romance de um autor brasileiro – palmeiras, índios, rumba, serenatas, a selva amazônica, e assim por diante. (Verissimo, 1942).

Verissimo sabe que dar destaque à ausência de exotismo de uma obra literária estrangeira constituía estratégia arriscada. Vários outros editores e pareceristas norte-americanos de sua obra haviam apontado que seus enredos contemporâneos e personagens urbanos não criavam uma imagem do Brasil suficientemente representativa – leia-se, exótica – de um país latino-americano (Smith, 2017, p. 144). Apesar de reparos dessa natureza, no pós-guerra, Erico viu ainda outras obras suas convertidas para o inglês. Entretanto, apesar de uma situação inicial que parecia promissora, Erico amargou, assim como tantos outros escritores brasileiros até hoje, resultados pouco animadores: baixas vendas, poucos leitores no estrangeiro e desinteresse das editoras por novas tiragens das traduções.

Passado o ímpeto pan-americanista do período da II Guerra e instituída a Guerra Fria, a diplomacia cultural norte-americana relega a América Latina a segundo plano e concentra esforços numa Europa e Ásia, alvo das investidas soviéticas no campo político e cultural. Sem o afã da solidariedade hemisférica que havia prevalecido anteriormente e sem o apoio de uma política oficial estadunidense de incentivo à tradução, as regras do mercado livreiro tenderam a se impor, e a probabilidade de sucesso comercial converteu-se na prova dos nove para a seleção dos títulos de literatura latino-americana a serem traduzidos. Nesse novo contexto, a obra de Erico Verissimo não se saiu bem no mercado norte-americano e o nome do romancista vai aos poucos desbotando na lembrança dos críticos e público. Nas décadas de 1960 e 70, o escritor se queixava dos serviços da Macmillan, que não lhe prestava contas de seus direitos autorais. Erico voltou a sondar a possibilidade de publicar suas obras em inglês com Alfred Knopf, que, desde os tempos da II Guerra Mundial e impulsionado pelos ventos favoráveis

da política de Boa Vizinhança, havia se dedicado pessoalmente, junto com sua primeira esposa Blanche, a consolidar um catálogo significativo de autores latino-americanos traduzidos para o inglês.

Em carta de 1964, Erico afirma que, desde de que conhecera Knopf em 1945, vinha nutrindo a esperança de ser publicado por ele. O editor, que nos anos 1960 começava a se afastar de suas funções, delegando o poder aos seus assistentes, confessa a Erico que adoraria publicá-lo, mas que infelizmente os pareceres que a editora havia encomendado de seus romances eram desencorajadores. A tradutora Harriet de Onís, ao avaliar *O senhor Embaixador*, em 1965, começa dizendo que sempre lhe pareceu que Erico Verissimo era um autor de segunda categoria e completa a avaliação de forma ainda mais arrasadora, comentando que talvez ainda esteja sendo generosa nessa avaliação.¹ Onís argumenta que Erico deixa transparecer em cada livro suas mais recentes leituras de forma muito óbvia, misturando budismo, Fidel Castro e o problema negro nos Estados Unidos. Diz ainda “eu não sonharia que os brasileiros precisassem que as coisas lhes fossem explicadinhas a esse grau”.

Em 1968, o tradutor George Rabassa escreve que, apesar de algum valor marginal, ele não vê *O prisioneiro* como um livro para a casa editorial Alfred Knopf, salientando que o livro era bem escrito, mas sua análise de problemas – que podiam até ser interessantes – era muito superficial. Rabassa explica: “nos Estados Unidos, teria pouco a oferecer, seja como um romance, seja como um retrato da guerra do Vietnam. A coisa toda já foi muito mais bem feita por autores norte-americanos”. Depois de ler as apreciações de *O prisioneiro*, a editora assistente, Jane Garret, escreve a Knopf dizendo que não vê a obra senão como “um enorme clichê”. Segundo ela, a única justificativa para a publicação seria que se trata de um exemplo interessante de como os latino-americanos veem os Estados Unidos, mas nem isso lhe parece forte o suficiente.

O professor do departamento de espanhol e português da Universidade de Nova York, John Coleman, foi chamado em 1972 pela Knopf para analisar *Incidente em Antares*. Em breve nota, ele diz que depois de umas 100 páginas já tinha chegado à conclusão de que não valia a pena traduzir e publicar o livro. Diz que sua opinião pode não ser imparcial, porque já havia desgostado de *O senhor Embaixador*. Ao final da nota, não se sabe bem se referindo-se a Erico ou ao seu romance, diz em tom ácido: “Me parece que esse cavalo morto não merece ser ainda mais açoitado”. O tradutor e editor Thomas Colchie diz que *Incidente*, com suas referências a Getúlio, só funcionaria no país de origem, mas faz também críticas mais basais à obra de Erico: sua visão política é Walt Disney, seu estilo não funciona porque é “antiséptico”, e seu humor não seria suficientemente engraçado para tratar da volta dos mortos à vida.

Talvez não ajude muito, mas vale notar que Erico Ve-rissimo não é o único autor brasileiro continuamente rejeitado pela Knopf. Nos arquivos da editora, Pedro Nava, Fernando Sabino, Dalton Trevisan, J. J. Veiga, Autran Dourado, José Mauro de Vasconcelos, entre outros, lhe fazem companhia. As impressões sobre esses autores e suas obras, recolhidas nas pastas destinadas aos autores rejeitados nos arquivos da Knopf Inc., não revelam um padrão consistente; ao contrário, parecem variar de acordo com preferências e pré-juízos dos diferentes pareceristas e editores encarregados de analisar a obra cuja tradução está em estudo. As memórias de Pedro Nava, por exemplo, pareceram muito extensas e requereriam ainda apoio de inúmeros paratextos para que pudessem ser compreendidas pelo leitor norte-americano; já o estilo de Dalton Trevisan foi considerado demasiadamente conciso e o próprio Alfred Knopf questionou se os contos de Dalton não seriam muito breves para ser publicados em um volume.

Quanto a Erico, Alfred Knopf lamenta não poder publicar *Incidente em Antares* (1971) nos Estados Unidos

e revela uma visão bastante desencantada, não só a respeito da tradução da obra de Erico, mas de todos os autores brasileiros:

Tenho certeza de que perderíamos dinheiro [se o livro fosse publicado], porque temos perdido dinheiro em qualquer coisa do Brasil em que tocamos, com as duas únicas exceções de Amado e Freyre. Eu concluí, com tristeza, que a literatura brasileira contemporânea provoca uma absoluta alergia no leitor norte-americano. Nossos intelectuais preferem olhar para o Chile, a Colômbia e o Peru. Alguém poderia pensar que eles leriam pelo menos [Antônio] Calado, mas não; e nossa imprensa [...] cobre o Brasil de maneira inadequada, do meu ponto de vista, e os escritores brasileiros, de maneira medíocre. (KNOPF, 1972).

Em sua resposta, o escritor brasileiro resigna-se ao veredito negativo sobre a publicação de suas obras, valendo-se de sua ampla compreensão do ofício editorial:

Querido Alfred, esteja certo de que sei muito bem o que aconteceu com meus romances que foram submetidos a sua empresa. Você está cem por cento correto em sua justificativa. Não se esqueça de que eu trabalhei como editor para a Globo por mais de vinte anos. Certamente, seria ridículo comparar a Globo com a Knopf, mas os problemas de edição não dependem do tamanho da editora. Eu me diverti com sua expressão “um relatório horrível” sobre *Incidente em Antares*. Posso imaginar bem a reação do parecerista. Meu último romance é o tipo de obra que desagrada facilmente e pode até ser odiado, assim como também pode ser exageradamente elogiado. Eu nunca, nunca alimentei esperança de que fosse aceito por

uma editora americana. Estou certo de que se fosse um de seus editores eu o recusaria para publicação nesse país. (Verissimo, 1972).

Difícil imaginar quanto há de sinceridade ou de mera polidez na afirmação de que nunca teria alimentado esperanças de ver *Incidente* – ou outra de suas obras – publicado em inglês. O fato é que Erico Verissimo jamais constaria da lista da Alfred Knopf, Inc. No final dos anos 1960, haviam já cessado as traduções e edições de Erico nos Estados Unidos. Em 1966, a Macmillan foi vendida para um grupo multinacional e as obras de Erico Verissimo foram descartadas do catálogo (Smith, 2003, p. 172).

Essa curva descendente na carreira internacional de Erico não deve ser automaticamente atribuída a uma pretensa “má qualidade” de seus romances. Em verdade, tal trajetória nos ajuda a relativizar esse próprio conceito de qualidade e a alcançar outro tipo de entendimento sobre o fenômeno de avaliação e validação das obras literárias. Como se sabe, o prestígio e o espaço de um/a escritor/a e de uma obra dependem de uma série de atributos. Dependem do quanto a obra atende às demandas e interesses de cada época. Que assuntos debate? Que perspectiva adota? Quão complicada é sua leitura? Qual o prestígio do gênero textual a que se filia? Com que teorias pode ser estudada? E dependem igualmente de aspectos que não são exclusivamente *textuais*, ou seja, não têm a ver apenas e estritamente com a sua leitura, estudo e interpretação. Entram nessa lista desde os investimentos em publicidade e

marketing para a divulgação do livro até o capital simbólico que cada escritor acumula – o apreço que recebe da crítica especializada, o prestígio dos meios em que circula, da casa que o edita, os prêmios que ganhou etc. E conta também a posição do escritor em relação aos centros de poder (por exemplo, o grau de apoio que recebe de agências governamentais, de associações de letrados, da universidade etc).

Por isso, “qualidade literária” é um conceito escorregadio que, ademais, muda continuamente, em função de câmbios nas hierarquias entre agentes de avaliação e triagem do campo cultural, e de acordo com preferências (temáticas, estilísticas, ideológicas) predominantes em uma dada comunidade em determinado momento histórico. Quando a obra é traduzida, como no caso de Erico Verissimo, há que se levar igualmente em conta como ela é “reapropriada” e “reinterpretada” no novo contexto e como se dão as relações (de conhecimento e entendimento, de empatia, de prestígio) entre as culturas envolvidas no processo de transferência cultural (Sapiro, 2011, p. 234). Ao longo dos anos e de suas variadas experiências e contatos nos Estados Unidos, desempenhando esse importante papel de intermediário – ou *gatekeeper* – entre duas culturas e dois campos literários, Erico Verissimo pôde afinar seus instrumentos de leitor crítico e seu olho de editor, e certamente soube compreender as múltiplas instâncias das trocas literárias internacionais. Tanto que até o final da vida manteve relações de amizade com Knopf, o editor que nunca pôde publicar suas obras.

Referências bibliográficas

- CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- ANDRADE, Jorge. A liberdade será sempre a minha causa. *Cadernos de Literatura Brasileira. Erico Verissimo*. Instituto Moreira Salles, n. 16, p. 39, 2003.
- FEINSOLD, Harris. *The poetry of the Americas: From Good Neighbors to Countercultures*. New York; Oxford UP, 2017.
- KNOPF, Alfred. Carta para Erico Verissimo. 19 abr. 1972. Harry Ransom Humanities Research Center.
- SAPIRO, Gisèle. Comparativism, transfers, entangled history: sociological perspectives on literature. In: BEHDAD, Ali; THOMAS, Dominic. *A companion to comparative literature*. Chichester, UK: Wiley-Blackwell, 2011. p. 225-36.
- SMITH, Richard Candida. Erico Verissimo, um embaixador cultural nos Estados Unidos. *Revista Tempo*, v. 19, n. 34, p. 147-173, jan.-jun. 2003.
- _____. *Improvised Continent: Pan-Americanism and Cultural Exchange*. University of Pennsylvania Press, 2017.
- VERISSIMO, Erico. *A volta do gato preto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. Carta para Alfred Knopf. McLean, 9 ago. 1972. Alfred A. Knopf, Inc. Records, Harry Ransom Humanities Research Center.
- _____. Carta para Antonio Callado. 15 de outubro de 1955. Fundação Casa de Rui Barbosa.
- _____. Carta para Henrique Bertaso, San Francisco, 8 nov. 1943a. Instituto Moreira Salles, 02a0008-43.
- _____. Carta para James Feibleman, Porto Alegre 9 dez. 1941. James K. Feibleman papers, Special Collections Research Center, Southern Illinois University Carbondale.
- _____. Carta para Louis C. Kaplan, 9 jan. 1942. Instituto Moreira Salles, 02a0173-42.
- _____. Carta para Mário Barrozo, Porto Alegre, 31 maio 1943b. Instituto Moreira Salles, 02a0006-43.
- _____. Carta para Ralph Dimmick. Porto Alegre, 1º dezembro 1971. Houghton Library, Harvard University.
- _____. *Um certo Henrique Bertaso*. São Paulo, Companhia das Letras, 2011.

Notas

- 1 Este e outros pareceres citados a seguir encontram-se no acervo da editora Alfred Knopf (Alfred A. Knopf, Inc. Records), Harry Ransom Center, The University of Texas at Austin.

ar
tigOS



4-11-11

1 A A A

1 A A A

ASSOCIADO
ASSOCIADO
ASSOCIADO
ASSOCIADO

1 A A A

Foto Betina Leme

violência, crueldade e desigualdade social na literatura brasileira contemporânea:

de gados e homens,

de ana paula maia,

e o matador,

de patrícia melo

Jéssica Casarin*

Resumo

Desde o período colonial, a violência é constitutiva da cultura brasileira, sendo atrelada à sociedade sob diferentes formas. Diante disso, entende-se que a literatura pode ser uma ferramenta importante para a reflexão acerca dessa realidade, na medida em que reflete contextos de sofrimento e pode problematizá-los. Este artigo objetiva analisar os romances contemporâneos *O matador*, de Patrícia Melo (1995), e *De gados e homens*, de Ana Paula Maia (2013), buscando compreender como a crueldade e a desigualdade social são abordadas na constituição das narrativas, bem como a ocorrência de uma construção formal articulada ao conteúdo social representado. Para este fim, os

* Mestranda em Letras - Literatura Comparada na Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões - URI - Campus de Frederico Westphalen. Participou, como bolsista de iniciação científica, do Projeto de Pesquisa "Narrativas da violência na cultura brasileira contemporânea: literatura, cinema e televisão", fomentado pela FAPERGS e orientado pela Prof^a. Dr^a. Luana Teixeira Porto. Atualmente desenvolve pesquisas sobre Literatura contemporânea e violência.

Artigo recebido em 07/09/2017 e aceito para publicação em 20/12/2017.

trabalhos teórico-críticos de autores como Calegari, Ginzburg, Adorno e Arendt foram importantes para abordar a literatura contemporânea, a violência e sua relação. Com base na análise, verifica-se que as obras são relevantes para problematizar situações reais de violência, revelando uma face cruel, desigual e egoísta dos sujeitos, relacionados não só à figura do assassino, mas também a toda sociedade responsável pela formação da conduta humana. Isso se reflete também na linguagem, em que se revela uma escrita ora fragmentada entre fala de personagem e pensamentos, como no primeiro texto, ora rápida e relacionada com narrativas cinematográficas, como no segundo.

Palavras-chave

Literatura brasileira; Violência; Ana Paula Maia; Patrícia Melo

Violence, cruelty and social inequality in Contemporary Brazilian literature: *De gados e homens*, Ana Paula Maia, and *O matador*, Patrícia Melo

Abstract

Since the colonial period, violence is constitutive of Brazilian culture, being linked to society in different forms. Therefore, it is understood that literature can be an important tool for reflection on this reality, insofar as it reflects contexts of suffering and can problematize them. This study aims to analyze the contemporary novels *O matador*, by Patrícia Melo (1995), and *De gados e homens*, by Ana Paula Maia (2013). It seeks to understand how cruelty and social inequality are approached in the constitution of narratives, as well as the occurrence of a formal construction articulated to the social content represented. For this work, the theoretical-critical works of authors like Calegari, Ginzburg, Adorno and Arendt were important to approach contemporary literature, violence and their

relationship. Based on the analysis, the works are relevant to problematize real situations of violence, revealing a cruel, unequal and selfish face of the subjects, related not only to the figure of the murderer, but also to the society responsible for the formation of human conduct. Also, this is reflected in the language, which reveals sometimes fragmented writing between character speech and thoughts, just as in the first text, other times fast and related to cinematographic narratives, as in the second.

Keywords

Brazilian literature; Violence; Ana Paula Maia; Patrícia Melo

Introdução

Tendo em vista os novos contornos temáticos e estéticos adquiridos no romance na contemporaneidade, destaca-se a tendência de narrativas literárias brasileiras contemporâneas em problematizar questões sociais, representando e questionando, assim, a realidade do país. É nesse contexto de produção que a temática da violência e da desigualdade social se tornam tônicas de uma literatura voltada para a denúncia de mazelas tão recorrentes no contexto nacional. Tal traço é percebido em *De gados e homens*, de Ana Paula Maia, publicado em 2013, e *O matador*, de Patrícia Melo, publicado em 1995, obras que se relacionam pela temática da brutalidade representada em contexto brasileiro, que são protagonizadas por personagens expostos a situações opressoras que moldam suas condutas.

Para problematizar tais questões de cunho social, examinam-se esses dois romances, buscando compreender como a crueldade e a desigualdade social são abordadas na constituição das narrativas, bem como a ocorrência de uma construção formal articulada ao conteúdo social representado. Também se objetiva verificar a configuração

dos discursos do protagonista e do narrador dos textos, no que tange à violência sofrida e praticada pelos personagens, e compará-los a fim de refletir sobre a possibilidade de problematização de circunstâncias reais de violência a partir da leitura dos textos literários.

Como forma de registrar os resultados deste estudo, o artigo está dividido em três seções: a primeira aborda traços da literatura brasileira contemporânea, enquanto a segunda contextualiza a presença da temática da violência na produção literária e a forma como ela é transportada para a literatura pela voz narrativa e pela estrutura do texto; a terceira expõe a leitura dos dois romances eleitos para análise.

A literatura brasileira contemporânea

Segundo Schollhammer (2009), a literatura contemporânea tem início por volta das décadas de 1960 e 1970, quando se demarcam os primeiros indícios de uma prosa urbana arraigada na realidade social, novos contornos que parecem destacar a consciência da virada de século. Salienta-se que tal tendência perdura até o período recente, unindo-se a ela uma série de características que parecem representar perspectivas do que é produzido.

Diante disso, o autor ainda expõe que são perceptíveis, nesse período, traços que demarcam um discurso fragmentado e híbrido nos textos literários, que representa a complexidade e reinvenção existente na contemporaneidade, especialmente no que tange à sociedade brasileira. Isso se deve ao fato de que a tal escritura se “coloca o desafio de reinventar as formas históricas do realismo literário numa literatura que lida com os problemas do país e que expõe as questões mais vulneráveis do crime, da violência, da corrupção e da miséria.” (SCHOLLHAMER, 2009, p. 14).

Assim, percebe-se que não há apenas a tendência de utilizar o realismo para refletir a sociedade, mas

também para evidenciar suas injustiças e deficiências. A presença de recursos estéticos que exploram essa fragilidade e necessidade de denúncia é recorrente, refletindo a ruptura e angústia presentes nesta sociedade. Alguns deles são: o uso das formas breves, a adaptação de uma linguagem curta e fragmentária, a aproximação com a crônica e, somando-se a isso, o hibridismo crescente entre a escrita literária e não-literária, além da preferência pela brutalidade do realismo marginal.

Melo (2010) aponta outra característica muito evidente nesse cenário, que é a experimentação. Segundo a autora, com o fim do período ditatorial e a (re)democratização política, houve aberturas, também, na literatura, que possibilitaram ao escritor maior liberdade de criação, passando a utilizar recursos formais e temáticos que transpõem limites estabelecidos. Dessa forma, a hibridização de gêneros, o uso da metalinguagem, a atenção à diversidade urbana e regional e o foco sobre temáticas que não costumavam ser abordadas apontam, novamente, para a necessidade de ruptura e fragmentação diante da realidade brutal vivenciada.

Com tantos recursos, então, é notável a preferência de grande parte dos escritores por uma literatura que busque impactar a sociedade e refleti-la a partir de artifícios narrativos. É nesse cenário que a temática da violência aparece como uma constante, representada em diferentes formatos como forma de causar comoção no leitor para a crueldade existente nas relações sociais.

A temática da violência e a forma de narração na literatura

Em um artigo sobre ética e violência, Chauí (1998) expõe algumas definições de violência, que revelam especialmente o uso da força contra algum ser, qualquer ato contra a espontaneidade, vontade ou liberdade de alguém, violação ou transgressão de algo valorizado

e considerado justo pela sociedade. Esse conceito se opõe à ética, já que

trata seres racionais e sensíveis, dotados de linguagem e de liberdade como se fossem coisas, isto é, irracionais, insensíveis, mudos, inertes ou passivos. Na medida em que a ética é inseparável da figura do sujeito racional, voluntário, livre e responsável, tratá-lo como se fosse desprovido de razão, vontade, liberdade e responsabilidade é tratá-lo não como humano e sim como coisa, fazendo-lhe violência [...]. (CHAUI, 1998, p. 01).

Nesse sentido, evidencia-se que tais práticas se configuram como atos de desumanização, expondo sujeitos a situações de opressão e brutalidade. Diferentemente do mito que é recorrente no Brasil, o da não violência, que é, de acordo com a autora, a crença da imagem de um povo generoso, alegre, sensual, solidário que desconhece o racismo e que respeita as diferenças étnicas, religiosas, sexuais e políticas, o que se percebe na contemporaneidade é o inverso: situações de brutalidade e marginalização que afetam todas as camadas da população.

Além disso, entende-se que a brutalidade vista na contemporaneidade pode ser um reflexo do processo de formação do Brasil. Na perspectiva de Ginzburg (1999), a violência é um elemento constitutivo da cultura brasileira, uma vez que a história do país, em sua totalidade, pode ser contada através de momentos de repressão e exploração, desde sua colonização, passando por períodos de autoritarismo, até a contemporaneidade, em que práticas de crueldade são abordadas de maneira velada, mas ainda assim existente.

Diante disso, urge a necessidade de questionar tais aspectos da contemporaneidade, promovendo discussões sobre a violência sob diferentes máscaras, refletindo sobre textos que desmistificam a visão de um

povo pacífico e revelam a crueldade humana como uma forma de denúncia social. Dessa maneira, sabendo da importância da literatura como forma de humanização e discussão, é inegável seu papel na exposição das inúmeras formas de crueldade já praticadas, revelando indícios presentes de uma experiência de um passado violento e autoritário.

Ao se pensar sobre a produção literária em contextos autoritários e situações de crueldade, verificam-se algumas tendências importantes. Dentre estas, uma tendência muito relevante citada por Calegari (2011, p. 167): “a presença do caos define e modela a linguagem”. Não é apenas na temática que a dor e a brutalidade podem ser representadas, textos que expressam conflitos também os representam através de recursos formais, já que não se pode narrar uma situação traumática de forma linear, o que criaria a falsa sensação de harmonia social.

Ginzburg (1999) reitera tal visão, alegando que uma série de dificuldades histórico-sociais atingiu profundamente o sujeito, de forma que o uso dos modos convencionais de narrar seria incapaz de acompanhar a singularidade e dificuldade de uma situação traumática. Partindo desse pressuposto, aponta-se a validade de uso de formas não convencionais de escritura. Nota-se, então, a tendência contemporânea de usar formas não lineares de narrar. Exemplos dessa fragmentação são assinalados por Ginzburg (1999, p. 131):

Em favor de uma concepção fragmentária, com a subversão das referências de tempo e espaço, a adoção de verso livre, a representação de uma subjetividade frágil, inconstante e frequentemente paradoxal, [...] a consolidação de gêneros híbridos [...]. Os moldes tradicionais de entendimento da linguagem são postos em questão.

É na literatura contemporânea, também, que outras

características inovadoras surgem, modificando as estruturas convencionais, de forma a denunciar determinados padrões. Um exemplo disso é a figura do narrador que, na contemporaneidade, sofre alterações. Se no passado, mesmo que recente, ele era representado predominantemente por homens brancos, de classe média ou alta, heterossexuais e de religião socialmente legitimada, na contemporaneidade esse quadro é alterado. Segundo Ginzburg (2012), ocorre um afastamento dos moldes tradicionais de narrar, atribuindo voz a sujeitos tradicionalmente ignorados ou silenciados, com uma narração voltada contra a exclusão social, política e econômica.

Somada a isso, outra forma que ganha espaço na literatura contemporânea é o discurso narrado em primeira pessoa. Segundo Calegari (2009), um texto com narrador centrado no princípio da objetividade, alheio ao sofrimento ou situação de violência não teria o mesmo alcance de subjetividade e impacto quando comparado a uma obra em que a situação é descrita por quem sofre ou pratica um ato cruel. Isto porque, “por estar em meio a uma sociedade assinalada pela violência, a vida mental do indivíduo está sujeita à desordem” (CALEGARI, 2009, p. 8), atribuindo à narrativa um tom subjetivo que pode promover sentimentos diferentes, como compaixão, empatia, raiva, temor, etc. De qualquer maneira, esse narrar intenso de quem vive essas situações deve causar impacto e chocar o interlocutor durante a leitura.

Ainda sobre a figura do narrador, é importante salientar que é ele quem vai delimitar de que maneira, em que circunstância e sob que ponto de vista contará a história para o leitor. Assim, Barthes (2013) sugere três possibilidades para o “doador” da narrativa: a primeira, em que se acredita que a narrativa é proferida por uma pessoa, com nome e carga psicológica, podendo ser vista como o autor; a segunda, que confere ao narrador um caráter superior, dotado de uma espécie de consciência total do que se passa, sendo, ao mesmo tempo, exterior e interior dos personagens; e a terceira, que preconiza que o

narrador deve limitar sua narrativa ao que pode observar, ocorrendo, assim, a troca de narrador no momento em que se troca o ponto de vista do personagem.

Considerando as possibilidades que a figura do narrador dispõe no romance contemporâneo, percebe-se a necessidade de aprofundar as concepções acerca deste aspecto, verificando a validade do tipo de narração. Sobre a narração literária, então, é interessante explorar o conceito de Benjamin (1994, p. 205), que acredita que “A narrativa não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele.” Nota-se, assim, a liberdade dada à figura do narrador, que não deve buscar narrar os fatos puramente, mas fazer uso de artifícios que contribuam tanto para a narrativa quanto para o exercício reflexivo do leitor.

É nessa possibilidade de problematizar e causar reflexão que se recorre a Adorno (1983) ao afirmar que, no romance contemporâneo, o narrador é provido de uma pretensão ideológica e subjetividade, que permite que este se posicione, tome partido a favor ou contra determinado personagem. O autor expõe que, no estado atual do mundo, até uma atitude contemplativa é reflexo de uma pretensão ideológica que é passível de reflexão e precisa ser considerada na análise de um texto.

Ainda pensando no narrador, outro aspecto relevante é a escolha da distância estética entre o que é narrado e o leitor. Se no romance tradicional a distância era fixa, agora “ela varia como as posições da câmara no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas.” (ADORNO, 1983, p. 03). Tal caráter de mudança de foco também contribui para a visão de recursos estéticos relacionados ao conteúdo, já que a possibilidade de mudança de foco permite maior tensão, esclarecimento ou confusão, dependendo das pretensões do texto.

A partir dessas considerações, entende-se que o narrador é outro aspecto formal que segue a pretensão temática do texto: diante de uma narrativa que trate de violência, deve-se questionar o narrador que se mantém apático e distante. Da mesma maneira, é válida a existência de um narrador que não segue padrões éticos, dependendo do contexto da narrativa e das situações a que os personagens são expostos, como um sujeito que precisa entrar no mundo do crime para sobreviver.

Essa série de recursos estéticos citados, de diferentes maneiras, é visualizada nas narrativas analisadas, que refletem a necessidade de mudança de perspectivas temáticas e formais quando são tratadas questões sociais. Por fim, cita-se Benjamin (1994, p. 213), que afirma que o romance, apesar de não poder continuar depois da última página, “convida o leitor a refletir sobre o sentido de uma vida”. Para além, reflete-se sobre o comportamento dos sujeitos, sobre a sociedade contemporânea e sua desigualdade e violência, propiciando a problematização e reflexão sobre o que deve ser questionado na realidade brasileira.

É com base nos conceitos expostos que se parte para a análise dos romances *De gados e homens*, de Ana Paula Maia, e *O matador*, de Patrícia Melo, verificando em que medida tais narrativas refletem a violência na sociedade urbana, que recursos estéticos são usados para isso, bem como a maneira pela qual se configuram os discursos do narrador e do protagonista em relação à violência a que este é exposto.

***De gados e homens*, de Ana Paula Maia, e *O matador*, de Patrícia Melo: uma análise**

Ambos os textos escolhidos para este estudo se coadunam com a análise de que um dos traços constitutivos da literatura contemporânea é a reflexão sobre questões sociais. Através de uma série de recursos formais e temáticos, os textos *O matador* (1995) e *De gados e*

homens (2013) representam realidades do país que se mostram passíveis de críticas especialmente pela crueldade e desigualdade social presentes nas narrativas.

Antes de partir para a análise das obras, é interessante pensar sobre as autoras dos textos bem como suas características de escritura. A primeira delas é Ana Paula Maia, uma mulher negra, nascida em 1977, em Nova Iguaçu, município da Baixada Fluminense, região do estado do Rio de Janeiro. Ela já possui seu espaço na crítica literária, sendo reconhecida por suas narrativas pungentes, que revelam como a crueldade presente na sociedade molda a conduta humana. Segundo Garbero (2015, p. 4):

Organicamente, o violento constitui suas personagens e seus cenários [de Ana Paula Maia], apagando quaisquer relações que não sejam fortemente tensionadas pelo medo e, claro, pela crueldade. Seu mundo é cão, e dele ninguém sai sem levar uma boa mordida [...] Seus bastardos não têm sequer espacialidades de exílio, não há inscrições gueto: eles estão entre nós, sendo uma reprodução especular – em sua melhor distorção – de nossa rasura violenta.

Assim, destaca-se que a narrativa de Ana Paula Maia expõe a brutalidade envolvida nas relações humanas com sujeitos não necessariamente marginais, mas pessoas inseridas na sociedade, e que, de alguma maneira, têm sua postura moldada pelas vivências e explorações sofridas.

A segunda é Patrícia Melo, escritora branca, nascida em 1962, em Assis, São Paulo, e conhecida por seus livros dedicados a analisar a mente de criminosos. É interessante apontar o destaque dado à autora por Faraco (1998), que define sua escrita como uma forma crítica e impiedosa de tratar da violência urbana. Aliam-se a isso suas particularidades, como a aproximação de seus textos com o roteiro televisivo, com recurso de cortes, ritmo acelerado e fusões estonteantes. Além disso,

Tem chamado a atenção também, no seu processo narrativo, a mistura, num mesmo período, de diálogos diretos, de descrições, de construções em discurso indireto, de falas interiores, de recortes das linguagens da publicidade, do cinema e da televisão — mistura que se justifica talvez pelo fato de todos os seus textos até agora serem narrados em primeira pessoa: uma voz que absorve e faz ressoar em seu discurso as muitas vozes alheias com que interage. (FARACO, 1998, p. 24).

Assim, fica evidente que o estilo estético de Patrícia Melo é representativo da literatura brasileira contemporânea no que tange à hibridização e à expressividade do discurso literário. Além disso, seus recursos também apontam para a narração da violência a partir da fragmentação, ruptura e busca por causar impacto no leitor.

Entende-se que ambas as autoras têm forte apelo para questões sociais, abordando-as de maneiras distintas. Para verificar de que maneira se aproximam e se distanciam, a análise das obras será balizada de acordo com os objetivos propostos. Inicialmente, discute-se a temática de cada narrativa, após a posição do narrador e personagem principal, bem como sua relação com a reflexão sobre violência, e por fim os demais recursos literários utilizados e sua importância para a discussão social.

A primeira obra é *O matador*, um romance de 240 páginas que expõe de forma cruel sua temática, a violência e a desigualdade social, na medida em que expõe um sujeito que encontra na criminalidade sua única forma de ascensão em meio a uma sociedade com poucas oportunidades. Por outra perspectiva, explora-se a figura do assassino, que passa a matar com frieza e sem remorso, evidenciando o individualismo e o desprezo pelo próximo, características que acometem a sociedade contemporânea.

O texto retrata a história de Máiquel, morador de periferia de São Paulo, que encontra uma única chance para mudar de vida, tornar-se um matador. Após ter cometido um assassinato por um motivo banal, o personagem não recebe a repressão que esperava. Como a vítima era um bandido, passa a ser visto como um herói pela comunidade e até pela polícia, recebendo presentes e cumprimentos. É nesse cenário que surge Dr. Carvalho, um dentista que ajuda Máiquel a curar sua dor de dente em troca de um serviço: matar o homem que estuprou sua filha.

É perceptível, no discurso do protagonista, a vontade de ter uma vida diferente, de construir uma família e ter uma forma digna de subsistência:

Levei minha futura esposa embora e voltei correndo para casa, Érica precisava saber das novidades o mais rápido possível. Não queria que ela se sentisse desprotegida, afinal, nada mudaria, pelo menos eu queria acreditar que nada mudaria. Cledir teve que concordar. Haveria um quarto só para Érica na nossa casa, um quarto que eu mesmo construiria, com uma cama confortável, cheia de almofadas. Érica poderia estudar se quisesse. (MELO, 2009, p. 59).

Assim, apesar da frieza para cometer assassinatos, Máiquel é um sujeito que se preocupa com sua família e com o conforto dela, talvez como forma de mudar um passado de pobreza e limitações. Tal desejo de melhorar sua vida permanece durante toda a narrativa, criando no leitor uma comoção sobre a condição do personagem que encontra no crime sua única oportunidade de crescer.

Outro momento em que é possível inferir a interferência da sociedade na formação da conduta do indivíduo é após o segundo assassinato, quando o protagonista se sente culpado e decide dar, por mês, uma parte do seu salário para a mãe da vítima, declarando a esta no

cemitério: “Eu te matei, Ezequiel, não foi por maldade, eu até te achava um cara legal, eu te matei por que o mundo é muito ruim e a maldade do mundo esmaga o coração do homem, foi isso que aconteceu comigo.” (MELO, 2009, p. 88). Neste fragmento, fica claro que a conduta de Máiquel foi moldada pelo meio; apenas pela prática de atos ilícitos ele encontra uma oportunidade de conseguir o dinheiro de que precisava.

Porém, no decorrer do livro, a postura do personagem se modifica: ao ter um amigo assassinado por causa de um crime cometido, Máiquel se torna uma pessoa fria, que não demonstra mais nenhum remorso pelos seus atos:

Mas eu não acreditava mais em Deus. Eu acreditava em úlceras. Eu vou te matar, seu filho da puta, eu vou te matar porque, a partir de agora, eu sou o matador. Eu sou a grade, o cachorro, o muro, o caco de vidro afiado. Eu sou o arame farpado, a porta blindada. Eu sou o matador. Bang. Bang. Bang. (MELO, 2009, p. 109).

Ao se comparar com tantas formas de segurança, Máiquel se autoafirma como um justiceiro, aquele que garante a paz e a proteção dos que o cercam. Esse momento é crucial, já que o personagem se desprende de sua consciência e passa a matar de forma cruel e sem culpa, treina sua mira, contrata ajudantes e abre uma empresa de serviços de segurança e vigilância patrimonial, ganhando inclusive o título de Cidadão do ano. Porém, logo as mentiras vêm à tona e, quando a violência do personagem começa a afetar seus aliados, percebe que não possui aliados.

Assim como veio, o sucesso de Máiquel se foi. Ao fim da narrativa, o protagonista se torna um fugitivo da polícia, acusado de todos os crimes que cometeu: “Eu não queria saber de nada do que estava acontecendo, queria deixar tudo para trás, ir em frente até encontrar um buraco e me meter nele, no buraco, me esconder, no buraco, até o frio acabar, até chegar a hora de sair.”

(MELO, 2009, p. 239). Fica claro, então, que o personagem volta para o lugar onde começou, numa condição de segregação, exclusão e preconceito, sem perspectivas de futuro, e que a violência que um dia foi sua glória agora o atinge também.

Outro aspecto interessante é a volatilidade das relações humanas, que são movidas por interesses individuais e que, quando não são mais necessárias, revelam o egoísmo subjacente à realidade, o qual representa uma forma de violência indireta, expressa pela trapaça e desonestidade. Assim, fica evidente que essa narrativa expõe uma realidade social cruel, especialmente em contextos periféricos. A busca por melhores condições de vida é uma corrida desigual e difícil, e muitos acabam suscetíveis ao mundo do crime, dos atos ilícitos como forma de ascensão rápida, tornando-se sujeitos cruéis e desumanos com relação a suas vítimas.

Dada a intensidade com que tais temas são discutidos, é evidente que a estética da obra segue o mesmo caminho: uma série de recursos estilísticos é usada para reiterar a brutalidade na narrativa. Entre eles, destaca-se o uso da narração em primeira pessoa pelo protagonista Máiquel. Como destacado por Calegari (2009), esse tipo de narração confere ao texto maior validade porque reflete a maneira de pensar do violentador que também é vítima, expondo seus anseios, medos, desejos e sonhos, provocando no leitor maior impacto.

Especialmente no caso dessa narrativa, tal recurso estético se justifica na medida em que é importante que o leitor identifique a dualidade de sentimentos do narrador personagem: é um sujeito cruel, violento e egoísta, já que mata friamente pelo retorno financeiro; por outro lado, é um homem suscetível ao meio, que vem de periferia e luta constantemente por oportunidades de ascensão em sua vida.

Assim, a narração em primeira pessoa possibilita uma forma de narrar que parte da subjetividade de um sujeito confuso e constantemente exposto à crueldade que molda sua conduta, o que gera impacto no leitor. Cabe ressaltar, diante disso, a concepção de Barthes (2012), que considera a relação entre o eu (narrador) e o tu (leitor) como um trajeto não homogêneo, em que a recepção do leitor sobre o que é lido é sempre inédita, dependendo da subjetividade de cada um. Isso revela a pluralidade de sentidos que o texto pode conter, o que se intensifica quando o narrador se mostra fragilizado, o que torna a narrativa um instrumento de reflexão, possibilitando a sensibilização do leitor.

Além disso, outros recursos literários utilizados pela autora que fomentam a visão da marginalidade correspondem a traços formais. Como já salientado por Ginzburg (1999), a estética também ampara a construção de uma experiência traumática, já que uma narrativa linear pode não refletir a complexidade do sujeito que sofre. Assim, verifica-se a presença de uma escrita não linear e que se diferencia da norma culta por não possuir marcas de fala de personagens; pensamentos e diálogos se confundem, reiterando a visão de um sujeito confuso, que está constantemente lutando entre o “pensar”, o “ser” e o “agir”. Além disso, é interessante observar que cada capítulo tem início após algum estímulo externo (anúncio, propaganda, comentário de outrem, sonho etc.), o que pode significar a constante influência da mídia e da sociedade na construção do sujeito e na busca por tentar encontrar seu lugar nela. Embora o trauma de Máiquel não tenha sido explícito ou físico, entende-se que, ao iniciar-se no mundo do crime, ele passa a ser alguém atormentado pelas vivências e pelos crimes que cometeu, narrando o romance de forma confusa e fragmentada.

Observando tais recursos literários estéticos e temáticos, percebe-se que a obra se presta bem à reflexão sobre a sociedade e a violência que nela campeia, assim

como ao questionamento sobre práticas de crueldade que são socialmente aceitas. Seguindo essa linha de raciocínio, a narrativa pode ser vista como um instrumento de denúncia e resistência a essa brutalidade, configurando-se como uma obra que ultrapassa o plano da simples referência a dados da realidade empírica para compor um cenário artístico comprometido com a superação de conflitos sociais.

A segunda obra analisada é *De gados e homens*. A narrativa explora a temática da violência e da desigualdade sob a perspectiva de um sujeito que vive à margem, sem poder consumir o que produz. A crueldade se evidencia na figura do protagonista que, convivendo com a morte e cercado de animais, acaba perdendo sua consciência e seu discernimento, cometendo crimes por motivos banais, comparando homens a animais.

O romance trata da história de Edgar Wilson, um sujeito que trabalha como abatedor de gado em um matadouro. Ele é muito bom em seu trabalho e se orgulha disso, estabelecendo um ritual de trabalho que abrandava o sofrimento do animal: fazer o sinal da cruz com cal na frente da vítima, acertando sua marreta com precisão. Porém, conviver com a morte afeta o homem, que passa a não distinguir o que é certo do que é errado, matando friamente pessoas que entram em seu caminho.

É perceptível, então, que, num cenário fúnebre como seu local de trabalho, o protagonista convive com a morte, fato que pode relacionar-se com a falta de sentimentos com que o fim da vida humana é explorado em toda a narrativa. Porém, um aspecto é crucial para o personagem: a diferença entre matar um humano e um animal.

Na perspectiva de Edgar Wilson, a morte animal deve ser bem trabalhada, de uma maneira precisa que não faça o animal sofrer, por isso não deseja que ninguém mais realize seu trabalho, sabendo que é o único que se

preocupa com isso. Este é o motivo do primeiro assassinato do protagonista, que vê seu colega Zeca matando um animal de forma cruel propositalmente:

Edgar Wilson entra no banheiro do alojamento. Espera que reste apenas o Zeca no banho. Com a marreta, sua ferramenta de trabalho, acerta precisamente a fronte do rapaz, que cai no chão em espasmos violentos e geme baixinho. [...] seu trabalho é limpo. No fundo do rio, com restos de sangue e vísceras de gado, é onde deixa o corpo de Zeca. [...] Cumprido o seu dever, ele vai para a cozinha do alojamento e frita os hambúrgueres. (MAIA, 2013, p. 21).

Fica clara, nesse fragmento, a frieza que o protagonista tem ao matar um humano, que, comparado com um animal, é atirado ao rio junto com os outros detritos. Apesar disso, para Edgar, ele cumpriu seu dever, assassinando um sujeito que não tinha pena dos animais que abatia. Isso revela como é afetado por seu trabalho no matadouro, o que manifesta uma conduta de brutalidade e falta de consciência.

Ainda sobre o personagem, é interessante destacar sua condição financeira. Apesar de executar o trabalho de forma competente, não recebe um bom salário, o que ressalta sua falta de perspectivas, fadado a continuar na função de atordoador:

Edgar Wilson nunca comeu um hambúrguer, mas sabe que a carne é moída, prensada e achatada em formato de disco. [...] O preço do hambúrguer equivale a dez vacas abatidas por Edgar, já que recebe centavos por cada animal que derruba. (MAIA, 2013, p.13).

Isso é reiterado ao final da narrativa, em que uma nova fábrica de hambúrguer será aberta e Edgar sente-se feliz em partir para o novo emprego e exercer o trabalho

que sempre desejou: abatedor de porcos. Assim, o ciclo de morte continua, já que, enquanto houver alguém disposto a comer carne, haverá alguém que precisará abater os animais. O final da narrativa revela uma reflexão que parte da figura de Edgar, mas se estende a toda a sociedade, questionando até que ponto apenas o que suja as mãos de sangue é responsável pela morte.

Assim, entende-se que a narrativa é extremamente inquietante, pois explora a humanização do animal, mais equilibrado e dotado de sentimentos, de acordo com o protagonista, e que se contrapõe com a animalização do homem, que mostra sua face brutal e desumana, matando por motivos banais sem remorso ou consciência. É revelada, então, a reflexão sobre uma sociedade que está totalmente suja de sangue e envolta pela violência, seja ela direta ou indireta.

Os recursos formais refletem a tensão da narrativa. Inicialmente, ressalta-se que a história é narrada em terceira pessoa, com um narrador observador que relata com frieza e agilidade as ações dos personagens. Apesar da aparente distância, não se furta a emitir seus juízos de valor indiretos e irônicos:

Seu Milo costuma ir à missa com a família logo pela manhã, mesmo tendo bebido, jogado e se deitado com prostitutas na véspera. Mas se considera um bom homem e nunca foi confrontado por suas atitudes. Acredita que a hóstia o limpa de toda impureza e o redime de toda imperfeição. (MAIA, 2013, p.76).

Nota-se que o narrador tem um papel importante na crítica de defeitos e más condutas que acometem a sociedade. Apesar de ser direcionada a um personagem, a narrativa representa toda a sociedade, sendo importante denunciar aspectos da moral tradicional que precisam ser questionados e repensados.

Outro recurso estético interessante é a aproximação do texto com narrativas cinematográficas, que cria intertextos com a construção de filmes de faroeste. Nomes compostos e marcantes (Edgar Wilson, Bronco Gil, Erasmo Wagner), o cenário deserto e infértil, as fazendas de gado, o sangue e a violência brutal, além da narrativa rápida, que expõe apenas ações, sem a intervenção de personagens são características que trazem à obra uma espécie de hibridismo com a narrativa cinematográfica, fornecendo à leitura uma tensão e expectativa próprias desse gênero.

Essa aproximação com a narrativa cinematográfica permite resgatar a visão de Pereira (2009, p. 67) acerca do cinema: “o cinema caracteriza-se pelo simultaneísmo, tanto espacial quanto temporal, fazendo com que a estética cinematográfica resida essencialmente na identificação e posterior emotividade do espectador em relação ao que lhe é projetado na tela.” Isso também é percebido na narrativa em estudo, na medida em que a leitura é direta e fornece imagens precisas, levando o leitor a vivenciar as cenas: “Entre dois caminhões novos, estaciona a velha camionete bege enferrujada. Ajeita a blusa para dentro da calça, passa um pente nos cabelos claros e ondulados, apanha a ordem de cobrança e entra na fábrica.” (MAIA, 2013, p. 18). Nesse fragmento, por exemplo, é possível observar a riqueza da narração, que projeta no leitor imagens precisas (identificação) e gera um clima de expectativa sobre o desdobramento dos fatos (emotividade).

Verifica-se, então, que tal obra também oportuniza reflexões relevantes sobre violência e crueldade por questionar valores e atitudes associados não só ao protagonista mas a toda a sociedade, já que todos participam, mesmo que de maneira indireta, da morte de seres vivos.

A análise permite perceber que os recursos temáticos e formais utilizados possibilitam o questionamento de

aspectos sociais brasileiros. Um dos aspectos que merece destaque tem relação com a conduta ambígua dos protagonistas: apesar de serem assassinos frios, mostram-se sensíveis com relação aos animais, por exemplo, ou quando refletem sobre o desejo de formar família, ter uma vida normal. Isso revela que a atitude dos personagens é moldada pelo seu meio, expostos a desigualdades e poucas condições de mudança de vida, que os levam a sucumbir à malícia e à tirania. Tais traços corroboram a perspectiva de Pellegrini (2004), que afirma que a literatura contemporânea carrega um realismo e um naturalismo mais sombrios, em que são representados e criticados aspectos da sociedade contemporânea, especialmente os relacionados à conduta dos sujeitos.

Uma característica que permeia as duas obras e que gera no leitor uma posição de inquietude é a narrativa pela perspectiva do assassino, em que se percebe que a crítica não se direciona apenas àquele que comete a ação, mas também a toda a sociedade, que molda a conduta desses sujeitos (ambos pobres, sem perspectivas de ascensão, e suscetíveis a cometer crimes), seja pela falta de oportunidades de crescimento, seja por valorizar posturas que não são corretas e até mesmo condutas preconceituosas. Entende-se, assim, que tais romances evidenciam a necessidade de refletir sobre tais práticas tornando-se instrumentos relevantes de denúncia das deficiências da sociedade brasileira, o que é percebido tanto pela temática quanto pelos recursos estéticos explorados pelas autoras nos romances.

Considerações finais

Com base na análise dos dois romances, salienta-se a pertinência dessas narrativas na medida em que expõem violências diretas e indiretas que permeiam a sociedade, questionando condutas não só relativas a

crimes, mas também a questões sociais que moldam os sujeitos, associadas à desigualdade social e falta de oportunidades para uma vida digna.

Isso é verificável ao analisar a postura dos protagonistas, que pertencem a grupos marginalizados e que exploram a violência e a crueldade como forma de ação, uma ferramenta para defender seu papel conquistado na sociedade, ou para fazer o que julgam correto. De qualquer maneira, fica evidente que a exposição a injustiças e à exclusão gera reflexos nos sujeitos, que têm seus juízos de valor distorcidos pelas situações que vivem. Diante disso, expõe-se a importância dessa configuração para a reflexão sobre como a sociedade e a exposição a determinadas condições de vida, de maneira geral, têm um papel decisivo na formação de vida dos indivíduos.

Para revelar tais aspectos acerca da sociedade e da violência existente nela, as autoras utilizam recursos formais que auxiliam na construção de situações de brutalidade, como a fragmentação narrativa, a hibridização, o discurso em que se confunde fala e pensamento etc., traços que podem proporcionar ao leitor a ideia de personagens como sujeitos no limite, constantemente expostos à morte e à crueldade, que os torna fragilizados e confusos, o que se reflete na escrita do texto. Esses recursos formais reforçam a proposição de leitura desenvolvida neste artigo, segundo a qual há estratégias literárias que contribuem para que os dois romances sejam compreendidos como textos que indicam uma contrariedade a vivências de crueldade e violência, contribuindo como ferramentas de denúncia e crítica social.

Também é pertinente apontar a importância do narrador para as obras: embora um seja personagem, revelando a fragmentação e anseios de um assassino, e outro seja observador, narrando os fatos com frieza e rapidez, ambos expõem, de maneiras diferentes, a importância da forma de narração, que pode garantir

o ritmo da narrativa e a empatia do leitor com relação aos personagens. Essa observação é outro elemento que ratifica a identificação dos romances como textos de resistência a contextos hostis, o que aponta para uma perspectiva de que as obras das duas escritoras se assumem também engajadas em um projeto literário de questionamento e não aceitação tácita da realidade conflitiva do contexto social brasileiro.

Estabelecidas aproximações e distanciamentos, cabe ressaltar que os dois romances são importantes para a problematização de circunstâncias reais de violência por revelarem uma face cruel, desigual e egoísta dos sujeitos, em que a morte por causas banais e os crimes como forma de ascensão são realidades recorrentes no contexto contemporâneo brasileiro. O desfecho das histórias dos dois romances acena para a presença de um círculo vicioso da violência bem como para a sua naturalização. Contudo, não se pode entender que os dois livros propõem essa representação para indicar conformidade com a prática de violência; ao contrário, pelos recursos estéticos que expõem, as duas narrativas indicam um olhar crítico e oponente a uma conjuntura social que historicamente se funda pela violência. E, dessa forma, pode-se identificar uma relação harmônica entre conteúdo social das narrativas e escolhas formais, sinal de que os textos se organizam de modo a equilibrar forma e conteúdo, índice de valoração dos textos na perspectiva de uma leitura amparada na Sociologia da Literatura.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.; HABERMAS, Jürgen. *Textos escolhidos*. 2. ed. Tradução de José Lino Grünnewald et al. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 269-273.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. 8. ed. Tradução de Maria Zélia Barbosa. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. p. 19-62.

_____. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

CALLEGARI, Lizandro Carlos. Uma estética fragmentária: a perspectiva crítica em “Zero” e a organização da linguagem literária. *Interdisciplinar: Revista de Estudos em Língua e Literatura*, v. 13, p. 165-175, 2011.

_____. A história como trauma: representação de guerra em “A rosa do povo”, de Carlos Drummond de Andrade. In: IV Simpósio Roa Bastos de Literatura: Imaginários Bélicos, 2009, Florianópolis. *IV Simpósio Roa Bastos de Literatura*, UFSC, 2009, v. 1, p. 1-12.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CHAUÍ, Marilena. Ética e violência. *Teoria e Debate*, ed. 39, out. 1998. Disponível em: <[http://www.](http://www.teoriaedebate.org.br/index.php?q=materias/sociedade/etica-e-violencia&page=0,0)

[teoriaedebate.org.br/index.php?q=materias/sociedade/etica-e-violencia&page=0,0](http://www.teoriaedebate.org.br/index.php?q=materias/sociedade/etica-e-violencia&page=0,0)>. Acesso em: 29 jul. 2017.

FARACO, Carlos Alberto. *O matador* de Patrícia Melo: uma abordagem bakhtiniana. *Itinerários*, Araraquara, n. 12, p. 21-31, 1998.

GARBERO, Maria Fernanda. A brutalidade como lugar: os bastardos de Ana Paula Maia. *LL Journal*, Nova York, v. 10, n. 2, 2015.

GINZBURG, Jaime. A violência constitutiva: notas sobre autoritarismo e literatura no Brasil. *Letras*, Santa Maria, n. 18/19, p. 121-144, jan./dez. 1999.

_____. O narrador na literatura brasileira contemporânea. *Tintas: Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, Milão, n. 2, p. 199-221, 2012.

MAIA, Ana Paula. *De gados e homens*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

MELO, Cimara Valim de. *O lugar do romance na literatura contemporânea*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira)–Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

MELO, Patrícia. *O Matador*. São Paulo: Rocco, 2009.

PELLEGRINI, Tânia. No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 24, p. 15-34, jul./dez. 2004.

PEREIRA, Olga Arantes. Cinema e Literatura: dois sistemas semióticos distintos. *Kaliópe*, São Paulo, ano 5, n. 10, p. 42-69, ago./dez. 2009.

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



Foto Betina Leme

contar! contar! contar!

a apresentação transcultural da vida norte-americana em a volta do gato preto, de erico verissimo

*Iarima Nunes Redu**

RESUMO

O escritor brasileiro Erico Verissimo viveu nos Estados Unidos em diferentes oportunidades, tendo transformado reflexões e observações sobre tais períodos em narrativas de viagens posteriormente publicadas. Entre setembro de 1943 e setembro de 1944, Verissimo e sua família viveram em San Francisco e Los Angeles, período no qual o escritor atuou como professor e conferencista a fim de estreitar as relações culturais entre os Estados Unidos e o Brasil – sua viagem, financiada pelo governo norte-americano, deu origem à narrativa *A volta do gato preto*. No presente artigo, pretendeu-se analisar a narrativa de viagem *A volta do gato preto*

* Doutoranda em Literatura Portuguesa pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Mestra em Literaturas Portuguesa e Luso-Africanas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: iarima.redu@gmail.com
Artigo recebido em 09/08/2017 e aceito para publicação em 20/12/2017.

à luz da teorização apresentada por Mary Louise Pratt em *Imperial eyes: travel writing and transculturation*, empreendendo uma leitura norteadada principalmente pelos conceitos de transculturação, anti-conquista, autoetnografia, zona de contato e *seeing-man*.

Palavras-chave

Literatura brasileira; Erico Verissimo; Narrativas de viagem; Transculturação; Política de Boa Vizinhança estadunidense.

RECOUNT! RECOUNT! RECOUNT! – The trans-cultural representation of north american life in Erico Verissimo's *A volta do gato preto*

Abstract

Brazilian writer Erico Verissimo lived in the United States on different occasions and turned his remarks and observations on the matters of such time periods into travel accounts later published. Between september of 1943 and september of 1944, Verissimo and his family lived in San Francisco and Los Angeles, when the writer performed duties as a college professor and a public speaker aiming at closing the USA-Brazil cultural relations – his travel, financed by the US government, gave origin to *The return of the black cat*. This paper intends to analyze the travel account *The return of the black cat* based on Mary Louise Pratt's *Imperial eyes: travel writing and transculturation*, attempting to perform a reading that is oriented mainly by transculturation, anti-conquest, autoethnography, contact zone and seeing-man concepts.

Keywords

Brazilian literature; Erico Verissimo; Travel writings; Transculturation; Good Neighbor Policy.

Erico Verissimo (1905-1975) é um dos mais conceituados escritores brasileiros do século XX. Apesar de ter sido reconhecido principalmente por sua produção romanesca, este autoproclamado *contador de histórias* é o autor de uma obra vasta e variada, constituída de contos, literatura infantil e infanto-juvenil, biografia, memórias, crítica literária e história da literatura e narrativas de viagem. Verissimo atuou também como tradutor e conselheiro literário na Editora do Globo, em Porto Alegre.

Neste artigo, será estudada a narrativa de viagem *A volta do gato preto*, que relata o período em que Verissimo e sua família viveram nos Estados Unidos, entre setembro de 1943 e setembro de 1944, viagem realizada a convite do Departamento de Estado norte-americano como parte da política de Boa Vizinhança (*Good Neighbor Policy*). Durante esses anos, Erico Verissimo lecionou um curso de Literatura Brasileira na Universidade da Califórnia em Berkeley, além de desempenhar em diversas ocasiões o papel de conferencista e de participar de discussões em programas de rádio e de televisão. O tema das conferências e das mesas redondas era, na maior parte, referente à cultura, literatura e política brasileiras, em particular, e latino-americanas, em geral. A família Verissimo viveu em San Francisco e em Hollywood durante esses anos, tendo se deslocado de trem entre Miami e San Francisco e conhecido, dessa forma, estados do sul dos Estados Unidos. A análise intentada neste artigo consistirá em uma leitura de *A volta do gato preto* à luz de conceitos-chave apresentados por Mary Louise Pratt em *Imperial eyes: travel writing and transculturation* (1992). Antes de passar à apresentação dos conceitos de Pratt e à análise propriamente dita, parece relevante realizar uma breve apresentação dos motivos que levaram Erico Verissimo, acompanhado da mulher e dos dois filhos, a sair do Brasil rumo aos Estados Unidos, além de traçar em linhas gerais a política da Boa Vizinhança que o acolheu durante dois anos em território norte-americano.

Erico Verissimo ascendeu como escritor na década de 1930, tendo publicado *Clarissa*, seu primeiro romance, em 1933 (cujos personagens seriam retomados em muitas outras obras) e *Olhai os lírios do campo*, seu primeiro sucesso nacional e internacional, em 1938 – parece relevante mencionar que foi a partir do grande êxito editorial deste romance que o romancista gaúcho passou a viver de seus direitos autorais, sendo um dos poucos escritores no país que viviam de literatura naquela época.

Nos anos 1940, Verissimo era, portanto, um escritor consolidado e bem aceito pelo público brasileiro. Nessa posição, foi convidado, em 1941, pelo Departamento de Estado norte-americano para uma viagem de três meses pelos Estados Unidos, em que proferiria palestras e conferências. Essa viagem resultaria em sua primeira narrativa de viagem, *Gato preto em campo de neve*. Quatro anos depois de seu retorno ao Brasil e de uma polêmica envolvendo seu próximo romance – eventos que debateremos adiante –, Verissimo foi novamente convidado pelo Departamento de Estado para viajar aos Estados Unidos, dessa vez como professor e conferencista e por um período maior de tempo, o que acabou possibilitando que o escritor levasse sua esposa e seus dois filhos para essa mais estendida estadia estadunidense. Nessas duas ocasiões, o convite a Verissimo fez parte da política da Boa Vizinhança, iniciativa diplomática, comercial e cultural norte-americana de intercâmbio entre os Estados Unidos e países da América Latina. Em 1946, um ano após o retorno da família Verissimo, o romancista publicou a narrativa de viagem *A volta do gato preto*.

Em 1943, Erico Verissimo lançaria *O resto é silêncio*, romance maduro e inovador em torno do qual se estabeleceu uma polêmica. Essa polêmica, que, conforme Fabricio Santos da Costa (2012, p. 87), inicialmente se relacionava a questões de ordem moral e jurídica e opunha Erico Verissimo ao Padre Leonardo Fritzen, foi ampliada de tal maneira que chegou a dividir a

intelectualidade gaúcha, e eventualmente brasileira – manifestaram-se favoravelmente a Erico Verissimo escritores como Antonio Candido, Jorge Amado e Moacir Werneck de Castro (COSTA, 2012, p. 93) –, em duas posições distintas. Sumariando trecho da dissertação de Costa (2012, p. 87-95), a polêmica iniciou com a queixa-crime apresentada por Verissimo contra o Pe. Fritzen depois que este escreveu um artigo para a revista *Echo*, publicada pelo Colégio Anchieta, no qual censurava aspectos morais de *O resto é silêncio* e desautorizava a leitura do romance por alunos de educandários católicos.

Alegando motivos políticos, Erico Verissimo moveu então uma queixa-crime contra o Pe. Leonardo Fritzen, a qual foi repudiada por intelectuais católicos em uma moção de solidariedade ao jesuíta publicada no *Diário de Notícias*. A essa moção, sucedeu-se um manifesto em solidariedade a Erico Verissimo, e a polêmica findou quando o poder judiciário prescreveu a queixa-crime movida por Verissimo, absolvendo o Pe. Fritzen da acusação de injúria. A derrota de Verissimo denota a força da Igreja Católica, além das relações entre os conservadores católicos e o regime ditatorial do Estado Novo de Getúlio Vargas.

É nesse ambiente que o convite do Departamento de Estado dos EUA é feito a Verissimo, que o aceita e passa a dar aulas na Universidade da Califórnia, em Berkeley, em setembro de 1943. Em um ambiente político tão diferente do brasileiro, Verissimo e sua família parecem ter fugido ao autoritarismo de Vargas, ao moralismo católico e, também, às condições vividas pelos intelectuais em um país subdesenvolvido. Conforme já adiantamos, o escritor e sua família foram convidados como parte da política da Boa Vizinhança, programa de diplomacia cultural instaurado pelo presidente norte-americano Franklin Delano Roosevelt, a fim de estreitar as relações culturais e comerciais entre os Estados Unidos e os países da América Latina.

Em agosto de 1940, Roosevelt nomeou Nelson A. Rockefeller como diretor do Escritório do Coordenador de Casos Interamericanos (em inglês, *Coordinator of Inter-American Affairs*, ou CIAA). Essa nova agência federal tinha o objetivo principal de fortalecer as relações culturais e comerciais entre os Estados Unidos e a América Latina, especialmente o Brasil, de maneira a lutar contra a influência do Eixo e assegurar uma solidariedade no hemisfério (SADLER, 2012, p. 1). Essa iniciativa do governo norte-americano almejava, em certa medida, criar uma imagem melhor dos Estados Unidos nos países latino-americanos. Como parte dessa política, uma série de projetos de cunho cultural foram financiados com objetivos diversos, como apresentar aspectos da cultura norte-americana que eram pouco conhecidos pelos outros países da América e difundir a obra de artistas latino-americanos nos Estados Unidos. A política da Boa Vizinhança foi encerrada, juntamente com a CIAA, no início da Guerra Fria, depois do investimento de centenas de milhares de dólares no fortalecimento das relações entre os países das Américas no que diz respeito a arte, literatura, cinema e pesquisa científica.

É, portanto, esse programa de intercâmbio cultural que moldura a experiência de viagem de Verissimo e, conseqüentemente, a representação dessa viagem que constitui a narrativa *A volta do gato preto*. Por mais livres que fossem os escritores e artistas convidados a participar dessa política, eles estavam condicionados pelo estilo diplomático de Roosevelt e, em alguma medida, o reproduziriam em suas manifestações sobre tal experiência.

A obra é dividida em cinco partes: “Os argonautas”, “Diário de San Francisco”, “Interlúdio”, “Diário de Hollywood” e “Duas cartas da era atômica”. A primeira parte narra o período compreendido entre a chegada da família a Miami, a viagem até a Califórnia e o início das aulas de Erico Verissimo em Berkeley; na segunda parte, o narrador relata, sob a forma de diário, o período do curso de literatura brasileira na Universidade

da Califórnia; a terceira dá conta da *Summer session* de Verissimo no Mills College; na quarta parte, em forma de diário também, conta-se a vida da família durante os dez meses de Hollywood; e a quinta parte consiste de duas cartas, uma endereçada a Fernanda e outra ao professor Clarimundo, além de um pequeno encerramento da narrativa e da viagem. Essas partes são compostas de capítulos cujos títulos curtos se relacionam a seu conteúdo textual, de forma leve, irônica, geralmente anedótica. A maneira de narrar os eventos relativos à viagem, à adaptação do escritor e de sua família à vida nos Estados Unidos e a diferentes situações vivenciadas neste país geralmente alterna a apresentação de episódios anedóticos familiares com a reflexão mais aprofundada sobre as condições históricas e sociais dos EUA e do Brasil. Uma estratégia ficcional manifesta na obra é a troca no nome dos familiares de Verissimo: Mafalda vira Mariana, Clarissa vira Clara e Luís Fernando vira Luís e, depois, Louie.

Além dos capítulos, há no decorrer da narrativa de viagem várias cartas, endereçadas em geral a personagens conhecidos de Erico Verissimo – são oito cartas a Vasco Bruno, sete a Fernanda, uma ao professor Clarimundo Roxo, além de uma carta destinada a uma “jovem brasileira”. Diferentemente das anedotas familiares e curiosidades culturais presentes na maior parte do restante do livro, o teor dessas cartas é quase ensaístico, e é nelas que uma comparação e um contraste mais profundos entre Brasil e EUA são delineados, assim como uma contextualização da história, da cultura e da sociedade norte-americanas é apresentada. Nessas cartas, Verissimo recorre ainda a mais uma camada ficcional: a criação de um interlocutor, chamado Tobias, com quem o narrador discute as questões que gostaria de endereçar a seus personagens.

A família Verissimo, em 1943, deparou com um país rico que se consolidava como o centro financeiro do mundo, cuja cultura era propagada em escala planetária pela

indústria do cinema de *Hollywood*, pela música de astros como Bing Crosby e o “novo ídolo” Frank Sinatra, por escritores como John dos Passos e Pearl S. Buck. Os Estados Unidos eram uma potência democrática e repleta de culturas distintas, constituída por pessoas de inúmeras etnias – muitas dessas fugidas da guerra na Europa. Tomando a acepção do termo fornecida por Stuart Hall, é possível afirmar que os EUA são uma nação multicultural:

Multicultural é um termo qualificativo. Descreve as características sociais e os problemas de governabilidade apresentados por qualquer sociedade na qual diferentes comunidades culturais convivem e tentam construir uma vida em comum, ao mesmo tempo em que retêm algo de sua identidade “original”. [...] São [os diferentes países multiculturais], por definição, culturalmente heterogêneos. Eles se distinguem neste sentido do Estado-nação “moderno”, constitucional liberal, do Ocidente, que se afirma sobre o pressuposto (geralmente tácito) da homogeneidade cultural organizada em torno de valores universais, seculares e individualistas liberais. (HALL, 2003, p. 52).

Embora o termo multicultural seja posterior à estadia de Erico Verissimo nos Estados Unidos, isso não significa que uma nação multicultural não existisse. De fato, o escritor brasileiro encontrou nos Estados Unidos uma nação étnica e culturalmente heterogênea e essa característica da sociedade norte-americana parecia exercer grande influência sobre ele, como pode ser visto em seu fascínio pela cidade *creole* Nova Orleans:

Se podemos comparar cidades com pessoas, direi que Nova Orleans é uma mulher morena em cujas veias corre sangue francês e espanhol – uma dama dengosa, de fartos seios e olhos cálidos, que passa as tardes debruçada num balcão de ferro rendilhado. [...] A

cozinheira da casa é uma *mammy*, preta velha que sabe receitas culinárias que aprendeu com a antiga dama que veio da França, ou que lhe foram transmitidas por uma bisavó africana. (VERISSIMO, 2007, p. 59-60).

O apreço demonstrado por Verissimo pela mistura de culturas e pessoas de locais muito diferentes parece ser potencializado em sua convivência diária nas universidades em que leciona. Dias antes de iniciar seu curso sobre literatura brasileira na Universidade da Califórnia, Verissimo assiste à solenidade que marcaria o início do ano letivo. Ante uma cerimônia cujas influências culturais eram de tal maneira diferentes, o escritor reflete:

Ocorre-me então que este espetáculo é bem simbólico desta nação. Essa mistura de Chostakovitch e Grécia Antiga, de filhos de imigrantes e de togas acadêmicas; de aviões de guerra e borboletas; de colunas dóricas e goma de mascar – todas essas coisas são os Estados Unidos, “nação das nações”, expressão de aventura, mocidade e força construtora. (VERISSIMO, 2007, p. 97).

No Mills College, instituição na qual Verissimo foi professor em uma *Summer session*, o escritor e sua família tiveram a oportunidade de conhecer e conviver com intelectuais, cientistas, escritores, artistas e músicos de vários lugares do mundo. O ambiente da faculdade, descrito como paradisíaco, proporcionou ao ficcionista reflexões sobre o mundo do futuro, marcado pela convivência harmônica das culturas dos diferentes países e por uma ideia muito desejada por Erico naquele contexto: a tolerância entre povos de diferentes nacionalidades, culturas e etnias:

Esta sociedade heterogênea em que se misturam chineses, franceses, brasileiros, guatemaltecos, salvadorenhos, mexicanos,

alemães, judeus, filipinos, peruanos, chilenos, pode bem ser o símbolo do mundo do futuro, um mundo de fronteiras apagadas, sem barreiras alfandegárias, sem passaportes e sem nacionalismos agressivos – um mundo de cordialidade e compreensão. Sonho? Que outra coisa se pode fazer senão sonhar, neste doce clima, neste amável convívio? (VERISSIMO, 2007, p. 217-218).

Nesse país, tão democrático e multicultural – diferente do Brasil do Estado Novo –, Erico, Mafalda/Mariana, Clarissa/Clara e Luís Fernando/Louie conheceram situações e conviveram com pessoas muito diferentes de si e de seu país. O pai, “chefe da tribo”, relatou essas circunstâncias com uma boa dose de crítica social, humor e ironia, além de demonstrar grande embasamento histórico, em *A volta do gato preto*. Assumindo esse papel de “chefe da tribo” assim como o de romancista periférico que, se por um lado viaja para ensinar pessoas de uma nação central sobre a cultura, a literatura e a sociedade de seu país, por outro traz na mala uma narrativa sobre essa viagem, essas pessoas, essa cultura e essa nação poderosa para compartilhar com seus compatriotas, Erico cria uma obra que dialoga com a tradição das narrativas de viagem, mas a subverte em muitos sentidos. Por esse motivo, pensando nos movimentos do narrador-protagonista de *A volta do gato preto* de periferia para o centro e na maneira como ele estrutura seu relato, sem dúvida distintos do canônico, parece bastante relevante a leitura dessa obra à luz dos conceitos de Pratt, especificamente *transculturation* e *seeing man*.

O tema predominante do estudo sobre as narrativas de viagem de Pratt refere-se a como livros de viagem de europeus sobre partes do mundo não europeias trataram (e tratam) de criar o sujeito doméstico do imperialismo europeu; de que maneira tais livros fizeram com que públicos leitores da metrópole se envolvessem, ou mesmo se engajassem, em empreitadas expansionistas,

cujos benefícios materiais foram acumulados pela minoria da sociedade. Seu objeto de estudo recai principalmente sobre as narrativas de viagem e de exploração, analisadas conjuntamente com a expansão econômica e política europeia a partir de 1750, e o contexto de sua análise, apresentada como uma crítica ideológica assim como estudo de gênero, é referente a “the vast, discontinuous, and overdetermined history of imperial meaning-making” (PRATT, 1992, p. 4). Os conceitos principais apresentados e discutidos ao longo do livro de Pratt são transculturação, zona de contato, anti-conquista, autoetnografia e *seeing-man*.

Transculturação refere-se à maneira como grupos subordinados ou marginais selecionam materiais transmitidos a eles por uma cultura dominante ou metropolitana e criam a partir desses materiais. Uma vez que os povos subjugados não podem facilmente controlar o que emana da cultura dominante, eles determinam em diferentes graus o que absorvem em sua própria cultura, e para que eles a utilizam. (PRATT, 1992, p. 6).

A pesquisadora afirma, ainda, que a transculturação é um fenômeno da *zona de contato*, definida por ela como os espaços sociais nos quais culturas díspares se encontram, colidem e lidam uma com a outra, frequentemente em relações altamente assimétricas de dominação e subordinação. Pratt toma emprestado da linguística o termo “contato”, que se refere a línguas improvisadas que se desenvolvem entre falantes de diferentes línguas maternas que precisam se comunicar entre si constantemente, geralmente em um contexto de troca (PRATT, 1992, p. 6).

O termo *anti-conquista* remete às estratégias de representação por meio das quais sujeitos europeus burgueses intentam assegurar sua inocência ao mesmo tempo que afirmam a hegemonia europeia. O protagonista da anti-conquista é o *seeing-man*: o sujeito masculino enunciador do discurso panorâmico europeu

– ele, cujos olhos imparciais passivamente observam e tomam posse das terras e povos que contemplam (PRATT, 1992, p. 7).

Autoetnografia, um conceito emprestado do termo antropológico “etnografia”, é definido por Pratt (1992, p. 7) como as instâncias assumidas pelos sujeitos colonizados a fim de representar a si próprios de jeitos que se envolvam com os termos do colonizador. Segundo a autora, textos autoetnográficos não são formas autóctones de autorrepresentação. Antes, a autoetnografia envolve uma colaboração mútua com o conquistador, além da apropriação de seus idiomas. Textos dessa natureza são tipicamente heterogêneos em sua recepção assim como em sua produção, geralmente destinados tanto aos leitores da metrópole quanto aos setores letrados do grupo social do falante, e destinados a ser recebidos de maneira bem diferente por cada um desses públicos.

Esses conceitos de Pratt parecem poder iluminar a análise de *A volta do gato preto*. Entretanto, tendo em mente a diferença entre o *corpus* analisado por Pratt e a obra de Verissimo, será preciso pensá-los em termos um tanto abstratos. Parece útil retomar algumas questões levantadas pela pesquisadora acerca do conceito de transculturação:

How are metropolitan modes of representation received and appropriated on the periphery? That question engenders another perhaps more heretical one: with respect to representation, how does one speak of transculturation from the colonies to the metropolis? The fruits of empire, we know, were pervasive in shaping European domestic society, culture, and history. How have Europe’s constructions of subordinates others been shaped by those others, by the constructions of themselves and their habitats that they presented to the Europeans? Borders and

all, the entity called Europe was constructed from the outside in as much as from the inside out. Can this be said of its modes of representation? While the imperial metropolis tends to understand itself as determining to the periphery (in the emanating glow of the civilizing mission of the cash flow of development, for example), it habitually blinds itself to the ways in which the periphery determines the metropolis – beginning, perhaps, with the latter’s obsessive need to present and re-present its peripheries and its others continually to itself. (PRATT, 1992, p. 6).

No contexto da narrativa de viagem escrita por Erico Verissimo, os questionamentos levantados pela pesquisadora canadense assumem ressonâncias ainda mais profundas. Verissimo saiu de um país periférico, subdesenvolvido, com destino a um país central e rico. Essa nação, que se consolidava como a potência do século XX naquele momento era ela mesma uma ex-colônia, tendo também sido representada para a Europa metropolitana como o “outro” exótico e distante. Essa ambivalência latente dos Estados Unidos está representada com riqueza de detalhes nas páginas de Verissimo, que se detém muitas vezes em anedotas sobre o papel subalterno ainda atribuído aos ianques por uma elite intelectual europeia, colocando-se o narrador mais ao lado dos “sádios” norte-americanos que dos “decrépitos” europeus.

A representação dos Estados Unidos por parte de um narrador proveniente de uma nação periférica contém forte teor transcultural, na medida em que o escritor se apropria do gênero narrativa de viagem a fim de relatar a vida e a cultura norte-americanas ao público leitor de seu país (assim como, eventualmente, apresenta aos norte-americanos a visão de um escritor brasileiro sobre sua vida e sua cultura). Em alguma medida, é possível afirmar que um sujeito periférico se apropria dos modos de

representação da cultura dominante a fim de representar uma cultura também dominante, elemento que pode ser utilizado para ressignificar a maneira como Pratt estabelece a transculturação nas narrativas de viagem.

Parece haver em *A volta do gato preto* algum teor autoetnográfico nos momentos em que o narrador tenta retratar o Brasil de maneira mais realista. Nesse sentido, relevante tendo em mente a recepção de possíveis leitores norte-americanos do livro, a apresentação da vida e do povo brasileiros, bem como de sua história e de seus problemas sociais, é feita em diálogo com os preconceitos difundidos pela indústria cultural de países centrais, como os filmes norte-americanos.

Isso posto, o conceito de anti-conquista não parece particularmente relevante na leitura da narrativa de viagem de Verissimo, já que se refere às estratégias de representação assumidas pelos povos dominadores e Erico faz parte de uma nação culturalmente dominante. Entretanto, uma pequena análise das estratégias narrativas de representação dos Estados Unidos e de ligação do narrador com seu público leitor será feita levando em conta o *seeing-man* dominador.

Para iniciar a análise, serão apresentados alguns exemplos da representação da alteridade entre os Estados Unidos e a Europa. Na obra de Verissimo, a complexa relação de alteridade entre Estados Unidos e Europa é explorada em alguns momentos, como no capítulo “Miss Wolf” (2007, p. 144-146) presente na parte relativa à vida dos Verissimo em San Francisco. Nesse capítulo, Verissimo visita uma das alunas de seu curso de literatura brasileira em Berkeley, Miss Wolf, uma refugiada europeia de meia idade que fora bailarina e professora de dança em Viena. Verissimo vê, então, pela janela um grupo de jovens jogando vôlei, ao que começa a refletir sobre a discrepância entre Europa e Estados Unidos: a primeira representada por Miss Wolf, culta mas envelhecida; o segundo representado pelos

jogadores de vôlei, atléticos mas sem cultura. Entre os dois, o escritor, um verdadeiro *outsider*:

Penso na minha curiosa posição entre esses dois mundos. *Não pertence a nenhum deles* – concluo. Mas devo confessar que se meu corpo está aqui neste apartamento, minha atenção está lá fora, seguindo os movimentos daquela pelota de couro ao sol. De resto não terá este contraste uma natureza simbólica? Os desenhos abstratos de Miss Wolf representam uma civilização “sofisticada” em artigo de morte; e os rapazes seminus lá embaixo corporificando a civilização instrumentalista e sadia do Novo Mundo... (VERISSIMO, 2007, p. 145-146, grifos nossos).

A conclusão do autor é de que um mundo ideal seria composto da revitalização da cultura europeia por meio do calor e da juventude norte-americana. É inegável, tendo em mente outros trechos do livro e, de maneira geral, da obra romanesca de Verissimo, a predileção do autor pela juventude e sua crença no poder dos jovens de mudar o mundo – se seu corpo está no apartamento da envelhecida bailarina vienense, sua mente está no jogo dos rapazes cheios de vida.

A relação de desprezo entre os cultos europeus e os novos ricos norte-americanos também é retratada na carta endereçada a Vasco Bruno “De Lincoln a Roosevelt”, inserida nos “Diários de Hollywood”. Em trecho de seu diálogo com Tobias, Erico fala sobre o desenvolvimento econômico norte-americano em contraposição à ruína europeia. No entanto, apesar da riqueza do Novo Mundo, a cultura e o bom gosto continuavam emanando do Velho Continente, e essa situação fazia que os norte-americanos endinheirados (muitas vezes imigrantes pobres, ou seus descendentes, que haviam deixado o continente europeu anos antes) fossem à Europa em busca de referências artísticas, arquitetônicas

e literárias, ao passo que os europeus zombavam da falta de maneiras desses americanos enquanto aproveitavam-se de seu dinheiro.

Em muitos setores procurava-se copiar a Europa. Milionários iam à França, à Inglaterra, à Espanha, à Itália e lá compravam quadros famosos ou então de lá traziam mosteiros ou castelos históricos para reconstruí-los, pedra por pedra, às margens do Hudson ou do Potomac. Milionários como Carnegie, Rockefeller, Guggenheim, Morgan e outros doavam milhões para que com eles se erguessem universidades, museus, bibliotecas, fundações de benemerência social... Era preciso que o país tivesse muitas daquelas coisas que a velha Europa possuía e que representavam cultura, progresso intelectual, bom gosto... (VERISSIMO, 2007, p. 349-350).

A posição assumida por Verissimo é, em casos como esse, de um *outsider*. Ele, como um brasileiro, só pode observar e relatar. O foco de suas exposições em geral incide sobre os Estados Unidos e suas relações com o mundo: ora com a Europa, ora com os países latinos, ora consigo próprio – no caso, por exemplo, das diferenças no tratamento dado aos negros no norte e no sul do país. Erico é um observador da realidade norte-americana conforme dois diferentes carizes: um, determinado pela narrativa europeia acerca dos norte-americanos; outro, recriado pelos próprios estadunidenses, em certa medida como resposta à visão eurocêntrica sobre a ex-colônia enriquecida.

A visão de norte-americanos como pessoas pouco cultas, culturalmente “bárbaras”, pode ser vista, ainda que de maneira talvez um tanto simplista, como o resultado da representação feita por europeus, os quais por sua vez se autorrepresentam como os detentores da cultura e da civilização, ao longo de séculos, em uma faceta do texto do Euroimperialismo tratado por Pratt (1992, p. 2)

como redundante, descontínuo e irreal ao mesmo tempo que exerce um poder conformador da realidade para constituir neutralidade, espontaneidade e repetição.

O fato de essa representação ainda persistir, pelo menos em alguma medida, no século XX pode ser visto como um indicativo da permanência da representação pejorativa do europeu acerca dos povos “subordinados”, forjada nos relatos de viagem estudados por Pratt de colonizadores europeus sobre os povos colonizados. Aqui fica patente algo muito caro à ficção de Verissimo e que pode ser relacionado às narrativas de viagem conforme o analisado por Pratt: o poder da literatura para incentivar a criação de novos mundos, os quais repercutem mesmo fora dos limites textuais. Essa atribuição da literatura, utilizada nos textos de viagem dos colonizadores europeus como maneira de moldar a realidade dos povos colonizados, apresentando-a aos leitores da metrópole e das elites coloniais e justificando com ela seus intentos dominadores, será oportunamente retomada tendo em mente o uso feito por Verissimo dos modos de representação dominantes na criação de seu próprio tipo de relato de viagem – uma narrativa permeada por camadas de transculturação, autoetnografia e uma subversão do *seeing man*.

Ainda no tópico da penetração da representação eurocêntrica dos povos considerados “bárbaros” e dos muitos deslocamentos entre centro e margens, uma característica interessante de *A volta do gato preto* é o fato de ser a narrativa de viagem escrita por alguém da periferia que viajou para o centro. O papel assumido pelo escritor é justamente o de representante de uma nação “subordinada”, utilizando um termo comum na obra de Pratt, retratado por países centrais, tanto na Europa quanto na América do Norte, como um exótico paraíso dos trópicos. De fato, a representação algo pejorativa, comum em filmes norte-americanos e em livros europeus, de brasileiros como pessoas de pele escura e estatura baixa, aparece introjetada no narrador no

momento da chegada da família ao primeiro hotel em que os Verissimo se hospedaram nos Estados Unidos:

Pálidos, cansados, de ar um pouco acanhado, creio que oferecemos um aspecto de derrota. Podíamos bem ser uns desses muitos milhares de europeus que, fugindo da invasão nazi, buscam refúgio nos Estados Unidos. Digo isso a minha mulher e ela, muito desanimada, pergunta:

– Tu europeu... com essa cara?

– Nunca viste um grego? – replico, vagamente ofendido. (VERISSIMO, 2007, p. 24).

A vaga ofensa manifestada pelo narrador ante o cetismo de sua esposa à chance de ser julgado um europeu demonstra que a representação feita pelos países centrais dos países periféricos molda, de alguma maneira, a percepção que os povos periféricos têm de si mesmos. Um excerto do livro em que está presente a visão estereotipada do Brasil atribuída a um americano pelo narrador pode ser encontrado no capítulo “O ‘Getulinho’”: “O funcionário apanha a moeda, curioso, e rola-a na ponta dos dedos. Sorri, e no seu sorriso *julgo ver a nostalgia de viagens nunca feitas, de países exóticos com palmeiras e nativos, serenatas e guitarras, morenas cálidas e punhais.*” (VERISSIMO, 2007, p. 23, *grifos nossos*). Em diversos outros momentos da narrativa de viagem, Erico também deixa entrever outras características por ele assimiladas enquanto um homem latino-americano, características essas legadas diretamente aos povos da América espanhola e portuguesa pelos relatos de viagem dos séculos XVIII e XIX.

Entre essas características estão, por exemplo, a preguiça. Em “Os três demônios”, entrada de 1º de abril dos “Diários de San Francisco”, Verissimo apresenta Germán Arciniegas, colombiano que tem senso de humor e não é tomado nem de um complexo de inferioridade que o faça ficar deslumbrado com a realidade

norte-americana, nem de um “triste quixotismo” (VERISSIMO, 2007, p. 139) que o faça investir contra os costumes dos Estados Unidos por ameaçarem a latindade. Arciniegas, Verissimo e o catalão Monguí se reúnem no almoço e ficam conversando, com vagar, sobre como os norte-americanos são apressados, não parecem conhecer a ideia de fazer nada, conversar sobre nada e aproveitar a preguiça: um elemento atribuído aos povos colonizados pelo olhar imperial dos relatos de viagem colonizadores. Conforme Pratt, um dos atributos essenciais da retórica das narrativas de viagem é a exploração das desigualdades entre europeus e não-europeus, trabalhada de forma a justificar as missões pretensamente civilizatórias dos colonizadores com base no primitivismo dos colonizados. Qualquer elemento da sociedade encontrada pelos europeus que fugisse à lógica racionalizadora, mecanicista e capitalista da sociedade metropolitana era generalizado nos relatos como algo negativo que devia ser corrigido pela civilização por eles encarnada – e, ainda que houvesse evidências contrárias às generalizações escritas, os viajantes mantinham suas versões. Uma das principais atribuições dos povos colonizados, primeiro na América, depois na África, é a preguiça. Segundo Pratt:

In Spanish America, like everywhere else, the judgements of indolence remained quite compatible with the labor-intensive forms of servitude the travelers were concretely witnessing. The human infrastructure required by their own travels required armies of muleteers and peons, not to mention the famed Andean silleteros who carried Europeans across the Cordillera on their backs (...). Most travelers in the Andes saw firsthand such spectacles as indigenous miners living lives of unspeakable misery toward certain death in the frigid, mercury-poisoned mines of the Cordillera. Such counterevidence posed little problem to the essentializing imperial

eye. One needed only to see a person at rest to bear witness, if one chose, to the trait of idleness. One needed only to see dirt to bear witness to the trait of uncleanness. This essentializing discursive power is impervious until those who are seen are also listened to. (PRATT, 1992, p. 153).

A preguiça, vista como algo negativo, é uma característica legada aos povos não-europeus pelo discurso essencialista da visão imperial, a qual se impregnou profundamente no discurso hegemônico sobre sujeitos latinos. É essa preguiça que Verissimo, Arciniegas e Monguió reclamam como um “traço ibérico” (VERISSIMO, 2007, p. 140), que ao narrador “parece digno de ser conservado” (ibidem, p. 140). Nesse excerto de *A volta do gato preto* parece acontecer um movimento de apropriação e ressignificação positiva da noção de preguiça por parte do narrador – apesar da resistência inicial, personificada por um dos seus três demônios, o obcecado por trabalho capataz Anélio, Verissimo tenta se entregar à indolência sem culpa depois de contemplá-la como um aspecto positivo da cultura latina:

Não lhe dou atenção. Estou gostando desta preguiça mole. Sei que tenho que estudar o romantismo para a lição de depois de amanhã. Preciso ir até a biblioteca para fazer um trabalho que aqui se designa com uma palavra muito importante: *research*. Mas vou ficando. (VERISSIMO, 2007, p. 141).

A ambivalência da preguiça no discurso de Verissimo, que ora a abraça, ora a rechaça, parece ser um elemento chave das movimentações do sujeito colonizado assumido pelo narrador e protagonista de *A volta do gato preto*, entre aceitação e refutação de características imprimidas nele pelo discurso hegemônico do colonizador. Verissimo deseja aceitar a preguiça, argumenta em favor desse aspecto tão pejorativo, mas, ainda

assim, cede, levanta da grama onde conversava com os amigos latinos, e vai fazer sua pesquisa:

– Vá trabalhar, vagabundo! – vocifera Anélio.
 – Ganhando à toa o dinheiro do governo!
 Picado de remorso, levanto-me.
 – Bom, vou andando – digo. – Tenho de fazer um estudo sobre o romantismo.
 (VERISSIMO, 2007, p. 142).

Essa ambiguidade, esse movimento quase pendular entre abraçar o que o discurso colonial tem a dizer sobre o sujeito periférico e resistir a tais afirmações, encontra ressonâncias na teoria de Pratt, especificamente no momento em que ela fala sobre as formas disponíveis para os povos subjugados trabalharem com o olhar colonizador sobre eles. Afirma Pratt (1992, p. 6): “While subjugated peoples cannot readily control what emanates from the dominant culture, they do determine to varying extents what they absorb into their own, and what they use it for.” Erico não pode, enquanto sujeito, controlar o discurso sobre os povos periféricos, ou, mesmo, as estruturas narrativas por meio das quais esse discurso se difunde e se prende a estes povos; no entanto, ele pode ao menos tentar controlar o seu próprio uso desse discurso e dessa estrutura. Parece-nos que ele o faz de duas maneiras diferentes: tentando desmistificar o paraíso tropical vendido nos Estados Unidos por enlatados de Hollywood; e construindo uma obra que, dialogando com as narrativas de viagem canônicas, as subverte já pelo fato de ele ser um escritor da periferia, falando sobre o centro para a periferia.

Verissimo demonstra que se esforçou para mudar as visões pré-concebidas do Brasil e de demais países latino-americanos em seu curso de literatura brasileira na Universidade da Califórnia e nas conferências que proferiu sobre seu país. Na abertura de seu curso em Berkeley, o escritor brasileiro afirmou que o Brasil conhecido nos Estados Unidos era “um Brasil falsificado,

feito em Hollywood, que em geral nos apresenta ou como um país de opereta [...] ou então com os recursos do tecnicolor nos mostram como uma terra de mirabolantes maravilhas” (VERISSIMO, 2007, p. 108). Os objetivos de Verissimo com seu curso seriam por um lado apresentar o brasileiro pelo que ele realmente é, contando o que os livros canônicos geralmente omitem, e por outro pensar em como a literatura pode ampliar uma percepção de mundo pré-concebida, fugindo da canonização de obras e autores.

Dessa forma, Verissimo colocou em pé de igualdade com grandes escritores brasileiros figuras folclóricas como o Negrinho do Pastoreio, além de tomar como missão denunciar os desmandos e a violência do governo Vargas. É o caso do capítulo “Contar! Contar! Contar!”, integrante dos “Diários de San Francisco”. Nessa entrada, referente a 24 de novembro de 1943, Verissimo reflete sobre a notícia de que a polícia em São Paulo abriu fogo contra estudantes que protestavam silenciosamente contra o Estado Novo e o fato de tal informação não ter sido divulgada nos jornais norte-americanos. Ante essa censura acerca das reais condições políticas brasileiras de então, o romancista se decide a contar tudo a seus alunos – que ele associa aos jovens baleados em São Paulo.

Mas, se o objetivo de Verissimo enquanto estava nos Estados Unidos participando da política da Boa Vizinhaça era apresentar uma visão mais realista do Brasil, seu intento em *A volta do gato preto* parece ser apresentar os Estados Unidos e seu povo aos leitores brasileiros. A grande potência mundial do século XX ainda estava em fase de consolidação: seu cinema e sua música já funcionavam como propaganda internacional do seu *way of life*, mas o conhecimento de detalhes cotidianos da vida do país ainda eram pouco conhecidos do público brasileiro. A apresentação desse país multicultural é feita por um narrador bastante diferente do *seeing-man* de Pratt: se Erico Verissimo cumpre o requisito

de ser um sujeito masculino, todas as outras características de sua personalidade narradora e do relato de viagem por ela produzido são distintos do narrador da anti-conquista. Apresentaremos alguns aspectos sobre a representação dos Estados Unidos feita por Erico para então retomar a mencionada distinção.

O narrador assumido por Verissimo é bastante explicativo das circunstâncias que hoje parecem as mais comezinhas da vida comum norte-americana. Ele quase sempre traduz ou define termos em inglês do texto, como *cute* (VERISSIMO, 2007, p. 30), *boom* (ibidem, p. 30), *chewing gum* (ibidem, p. 36), *white trash* (ibidem, p. 53), *odd character* (ibidem, p. 99), *heavy* (ibidem, p. 272), *glamour* (ibidem, p. 290), entre muitos outros. É interessante citar por extenso um excerto que define e explica uma comida típica norte-americana que não era ainda muito conhecida fora dos Estados Unidos – o *hamburger*: “através da vitrina, vemos a moça ou o moço de branco que frita um punhado de carne moída em cima da chapa quente do fogão a gás, para depois comprimi-la, com muito picles, entre duas fatias de pão redondo, formando assim os famosos *hamburgers*.” (ibidem, p. 63).

A instância narrativa de *A volta do gato preto* chama bastante atenção para a praticidade dos homens americanos, que não se veem diminuídos por carregar sacolas na rua ou ajudar a esposa nas tarefas domésticas – como é possível comprovar no capítulo “Atribuições dum marido” (VERISSIMO, 2007, p. 128-129). O narrador se dedica a esmiuçar as diferenças de temperamento entre o homem norte-americano, prático e materialista, e o homem latino-americano, passional e idealista, nas cartas a Vasco Bruno “Materialismo e idealismo” (ibidem, p. 368-377) e “Fazer e ser” (ibidem, p. 393-397).

O que parece, no entanto, mais encantar o espírito do narrador do relato de viagem em estudo é o espírito democrático preponderante nos Estados Unidos.

Verissimo teve a oportunidade de presenciar as eleições presidenciais disputadas pelo democrata Franklin Delano Roosevelt, que buscava a reeleição, e pelo republicano Thomas E. Dewey, vencidas por FDR. O romancista presenciou e relatou como anti-Roosevelt os jornais de Hearst, que se entregaram a uma campanha de descrédito do presidente e de intriga com os russos. No entanto, apesar da encarniçada campanha, as eleições ocorreram de forma democrática e limpa:

Essa eleição foi um grande exemplo objetivo de democracia. Um latino que tivesse observado de perto o desenvolvimento da campanha de propaganda julgaria que este país estava às portas duma nova guerra civil. No entanto a votação se processou dentro da maior ordem e decência. Hoje ninguém mais fala nela. Ninguém parece guardar ressentimentos, e os que votaram em Dewey estão de acordo em que chorar uma causa perdida é o mais tolo e inútil desperdício de tempo e energia que se possa imaginar. (VERISSIMO, 2007, p. 247).

Essa fascinação do narrador em relação à democracia norte-americana parece dever-se ao estado de coisas no campo político brasileiro daquela época – momento em que o país vivia uma ditadura desde o golpe de estado de 1937 que originara o Estado Novo. No entanto, além do grande respeito demonstrado pelo processo eleitoral, Verissimo exalta certo regime democrático vigente no cotidiano dos estadunidenses, como o respeito à fila – descrita como “um exemplo vivo da democracia norte-americana” (VERISSIMO, 2007, p. 82).

Além de louvar a democracia e a praticidade dos americanos, o narrador relata detalhadamente a vida cotidiana de Hollywood. Ao viver na cidade com a família por dez meses, o escritor teve a oportunidade de conhecer de perto atores e atrizes, roteiristas e produtores, de visitar estúdios e presenciar gravações. A

narração da rotina do cinema feita em *A volta do gato preto* é desmistificadora: os atores são retratados como trabalhadores que precisam dormir e acordar cedo, passar por horas de maquiagem e repetir várias vezes a mesma tomada antes que ela fique aceitável. Os Verissimo, além disso, eram vizinhos de vários atores, o que pode ter proporcionado uma observação mais próxima de suas rotinas diárias – exemplos dessa convivência cotidiana podem ser encontrados nos capítulos “Entre Roma e Hollywood” (VERISSIMO, 2007, p. 278-280) e “Of gangsters and tomatoes” (ibidem, p. 293).

A posição assumida pelo narrador de *A volta do gato preto* é em geral simpática aos Estados Unidos e aos norte-americanos. São exaltadas características positivas, e em geral os aspectos negativos do povo dos EUA são relevados – como acontece nas descrições feitas do *Middle West*. No entanto, há momentos em que o narrador trata os americanos com certa ironia. Há ironia na maneira como o narrador afirma que os norte-americanos sentem mais falta de goma de mascar do que de qualquer outro artigo em racionamento (VERISSIMO, 2007, p. 36). As iniciativas de políticos, “membros da *mais Ricamente Abençoada das Comunidades do mais Generosamente Dotado dos Estados do mais Altamente Empreendedor dos Povos do Universo*” (ibidem, 2007, p. 32), no intuito de transformar a Flórida de um estado pleno de mosquitos e pântanos em um sonho tropical dentro de território americano também são retratadas de maneira irônica.

Verissimo também tece críticas à discriminação racial nos Estados Unidos, em especial nos estados do sul. Uma das primeiras referências aos conflitos raciais é feita no capítulo “O negro do banjo”, presente na parte “Os argonautas”. No entanto, racismo do sul dos EUA é mais profundamente abordado na carta endereçada a Fernanda “O problema negro”. Nessa carta, o narrador coloca em perspectiva histórica o racismo norte-americano, resgatando a escravidão, características dos

povos anglo-saxões colonizadores do país, interpretações racistas da Bíblia, a Guerra de Secessão e tabus sexuais. Verissimo faz uma reflexão sobre a discriminação institucionalizada do sul, cotejando a situação do negro nos EUA e do negro no Brasil:

T. – Creio que no terreno racial, o Brasil é um país feliz. O negro entre nós goza de outra situação.
E. – Mas não nos iludamos com aparências, meu caro. Mesmo entre nós a posição do negro é economicamente a pior possível e socialmente não é lá muito melhor. É uma grande coisa – reconheço – não existir no nosso país uma discriminação organizada, reconhecida, oficial ou semi-oficial como é o caso em muitos estados desta nação norte-americana. Mas o negro no Brasil não tem oportunidade de se educar não porque seja negro, mas porque pertence em geral à classe dos marginais. Por outro lado, muitas vezes ouvi brasileiros brancos dizerem “Esse negro não conhece o seu lugar...” ou então “Isso é coisa de negro”. (VERISSIMO, 2007, p. 306).

Parece relevante ressaltar o posicionamento crítico de Verissimo em relação ao racismo sofrido pelos negros em seu próprio país. Através de uma dimensão marcadamente literária, estabelecendo um diálogo com uma personagem ficcional, o narrador deixa bastante patente seu descrédito em relação a ideias de que no Brasil, por não haver um sistema de segregação racial estatal como havia em alguns estados norte-americanos, os negros tinham boas condições de vida. É justamente nesse nível da narrativa de Verissimo, em momentos mais marcadamente ficcionais como as cartas endereçadas a seus personagens romanescos, que ficam mais patentes a visão de mundo e as opiniões políticas do escritor.

Estes aspectos da apresentação dos Estados Unidos e de seu povo em *A volta do gato preto*, aliados ao *locus*

enunciativo assumido pelo autor empírico da obra, indicam um narrador distinto do *seeing-man* característico das narrativas de viagem eurocêtricas dos séculos XVIII e XIX. Enquanto nas narrativas estudadas por Pratt os narradores assumiam uma posição central em relação aos povos e terras descritos em suas obras, com um olhar panorâmico que possuía calmamente as paisagens descritas, na obra de Verissimo o narrador assume um papel autoconscientemente periférico em relação ao país e à cultura que retrata. O olhar do narrador de Verissimo é voltado antes a pessoas do que a grandes paisagens, e sua descrição da vida comum nos Estados Unidos é detalhada, didática e, por vezes, irônica. Enquanto relata as condições de vida de um país rico e desenvolvido, no entanto, o narrador não despreza a cultura de seu país. Suas críticas ao Brasil são calcadas em problemas de desenvolvimento econômico e, principalmente, social, e seu desejo mais ardente parece ser de que os jovens brasileiros tenham as mesmas chances que os norte-americanos.

A criação de um retrato da sociedade norte-americana destinado ao público leitor brasileiro conta, também, com certas ficcionalizações e com estratégias quase romanescas de descrição de cenas e pessoas. Verissimo inicia o relato de sua viagem aos EUA com a família de maneira bastante criativa: imaginando um desastre aéreo, em que passageiros do seu voo ganham características míticas (o exemplo mais contundente dessa ficcionalização é a Rainha Hindu). Essa construção ficcionalizada é seguida pela descrição dos estados de espírito dos membros de sua família, cujos nomes também são recriados. Em muitos outros momentos de *A volta do gato preto* a veia de ficcionista de Erico Verissimo aflora, como na descrição de cidades como personagens femininas. Chamam a atenção as personificações de Nova Orleans (que já foi parcialmente citada) e de Miami, representada como uma rapariga de vestido estampado, gardênia nos cabelos, sem profundidade, sem mistério, mas inocente e juvenil (VERISSIMO, 2007, p. 28).

Outra estratégia de ficcionalização é a escrita de cartas a personagens recorrentes de sua obra romanesca – Vasco Bruno, Fernanda e Clarimundo Roxo. O teor das cartas parece relacionar-se com as características desses personagens. Nas cartas a Vasco, um jovem idealista e politicamente engajado, Erico Verissimo relata problemas de cunho histórico e político da sociedade norte-americana. Nas cartas a Fernanda, uma moça determinada e forte, Verissimo explora temas mais cotidianos da vida do povo norte-americano, além de aspectos sociais e de distinções entre a sociedade dos EUA e a sociedade do Brasil. Na única carta destinada ao professor Clarimundo Roxo, um cientista que se pretende alheio aos problemas sociais da humanidade, o romancista gaúcho fala justamente sobre a evolução científica em detrimento da vida do planeta, sob o impacto do bombardeamento nuclear de Hiroshima e Nagasaki. Essas cartas, cujo teor é bem mais reflexivo e ensaístico do que o restante do livro, são o espaço em que o narrador se posiciona de maneira mais aprofundada sobre a constituição dos Estados Unidos como nação, as imigrações e a conquista do Oeste, as condições de vida norte-americanas, a questão do racismo no sul, a indústria do cinema, entre outros assuntos. É, aliás, no espaço ficcional que o autor consegue elaborar mais plenamente seus posicionamentos políticos, suas críticas e suas comparações entre a realidade dos Estados Unidos e do Brasil. Além disso, a criação de cenas romanescas e de cartas para personagens de sua obra anterior conferem mais uma dimensão ficcional à narrativa de viagem de Verissimo, constituindo uma das formas pelas quais o escritor periférico se apropria de um modo de representação do centro e o utiliza da sua própria forma, o que torna ainda mais transcultural sua obra, em particular, e o gênero, em geral.

Há, na maior parte das cartas, mais uma ficcionalização: o narrador cria Tobias, um interlocutor para os diálogos dos quais essas cartas são constituídas:

Fernanda: Você me pede que lhe fale das religiões dos Estados Unidos, e eu acho melhor fazer isso num diálogo em que procurarei dividir-me em dois. No fim de contas todos nós precisamos do nosso dr. Watson, e quando isso não seja para outra coisa mais séria, será pelo menos para que esse tolo imaginário faça perguntas acacias a fim de provocar nossas dissertações sublimes ou eruditas. Suponhamos que meu interlocutor se chame Tobias, e vamos ao diálogo. (VERISSIMO, 2007, 259).

Essas estratégias de ficcionalização podem funcionar como um vínculo com o leitor, além de conferir maior liberdade à narrativa de viagem de Verissimo – no caso da invenção de novos nomes para Mafalda, Carissa e Luís Fernando. Os inúmeros momentos em que a voz do romancista fala mais alto nesse livro tornam a apresentação de um país e de seu povo mais leve. Sua maneira de representar a si mesmo e a sua família, as situações por eles vividas e as pessoas que eles conheceram ao longo dos dois anos de Estados Unidos passa pela sua forma de ver a escrita: como uma forma de mudar o mundo, torná-lo mais tolerante e pacífico. É assim que o chefe da tribo dos Verissimo encara sua tarefa de mostrar ao Brasil os americanos e aos americanos o Brasil. Ainda que haja grandes trechos de discussão histórica e sociológica em *A volta do gato preto*, a apresentação desses pequenos ensaios é entremeada com eventos cotidianos familiares, considerações sobre aulas, alunos e professores e anedotas de atores e atrizes. Mesmo as porções ensaísticas do livro são, de alguma forma, amenizadas por sua configuração dialógica.

O fato de as cartas serem endereçadas a personagens conhecidos da obra romanesca de Erico Verissimo pode fortalecer o vínculo com seus leitores antigos, assim como chamar atenção de leitores novos para sua obra pregressa. Essa rede de relações intertextuais criada pelo romancista e que apontam para sua própria obra

parece inserir *A volta do gato preto* na sua série literária, unir o vivido pela família Verissimo ao criado pelo romancista, estabelecer mais liames do que cisões, mesmo dentro de sua obra literária.

O vínculo estabelecido com o leitor brasileiro não repousa somente na configuração narrativa e nas estratégias de ficcionalização dos eventos relatados, mas também na apresentação quase didática de aspectos da vida comum dos americanos, na tradução e definição de termos correntes no cotidiano dos Estados Unidos e na constante comparação da realidade americana com uma realidade mais palpável para o público brasileiro. Mais um exemplo dessas comparações, que parecem aproximar os Estados Unidos dos brasileiros, é a equiparação entre cidades e estados norte-americanos com “contrapartes” brasileiras. É o caso do Texas, cuja geografia, cultura e história são comparadas com o Rio Grande do Sul; de Nova Orleans, cuja miscigenação cultural e influência africana fazem que o narrador se lembre de Salvador da Bahia; e de Los Angeles, uma cidade ensolarada e de clima quente parecida com o Rio de Janeiro. Aqui podemos trazer um trecho de uma carta endereçada ao professor Clarimundo que carrega muito da visão de Erico naquele momento, imediatamente posterior às mortes da Segunda Guerra Mundial, e que também nega a atitude preponderante pelos *seeing men* dos relatos de viagem que moldaram a América e a África ao longo dos últimos séculos: Erico enfatiza mais as semelhanças entre os povos do que as diferenças, elevando uma ideia de identificação oposta aos relatos imperiais e exploratórios que deram origem ao gênero narrativa de viagem: “Meu caro Clarimundo, dos homens de ciência, dos homens de letras, de todos os homens, enfim, se exige cooperação e responsabilidade. *O mundo é um só*. Pois que seja um mundo justo, um mundo belo, um mundo decente.” (VERISSIMO, 2007, p. 408).

Conforme afirma Pratt, por trás dos relatos de viagem sempre está um sistema de pensamento. Não é

diferente em *A volta do gato preto*. Em diferentes momentos do livro, Verissimo faz cotejos entre os precedentes históricos e sociais que levaram os Estados Unidos e o Brasil a terem as realidades que tinham em 1943. Nesses cotejos, é possível entrever o pensamento do determinismo social, que ainda gozava de influência na década de 1940. É possível citar como exemplo o teor do capítulo “Os silêncios do General Barrows” (VERISSIMO, 2007, p. 212-216), no qual Verissimo relata sua participação em uma discussão sobre as ditaduras latino-americanas. Verissimo apresenta as diferenças raciais entre povos como uma das explicações possíveis para a proliferação de regimes autoritários nos países ao sul dos EUA. Esse pensamento, assim como a moldura oferecida pela política da Boa Vizinhança, subjacentemente conformam a representação da viagem de Verissimo, sua esposa e seus filhos aos Estados Unidos relatada na narrativa *A volta do gato preto*.

A fim de concluir este artigo, é relevante retomar alguns pontos da discussão proposta. Sinteticamente, transculturação é a apropriação realizada por parte de sujeitos subordinados de materiais culturais de sujeitos dominantes, realizada em uma zona de contato marcada pela hibridiz linguística, e o resultado dessa apropriação é autoetnográfico, uma vez que é marcado pela autorrepresentação dos sujeitos subordinados utilizando os termos do colonizador. Verissimo e sua família são provenientes de um país subordinado em relação ao seu país de destino na viagem relatada, um país que tem de lidar com representações exóticas de sua realidade. O romancista brasileiro tenta, ao longo dos seus compromissos como professor e conferencista, desfazer em alguma medida esses preconceitos.

O objetivo da narrativa resultante da viagem da família Verissimo aos Estados Unidos, no entanto, parece ser de apresentar aos leitores do Brasil a realidade comum da vida norte-americana, que ainda não era tão conhecida. A fim de apresentar essa realidade, o narrador se

porta de maneira explicativa e didática, em algumas vezes, irônica e romanesca, em outras. Também é comum no livro a comparação entre a realidade dos Estados Unidos e do Brasil, feita talvez a fim de que a compreensão de um país diferente se tornasse mais fácil e atingisse um maior número de leitores.

Em última análise, o papel de Verissimo na política da Boa Vizinhança, ainda que seja desprezado pelo próprio narrador quando pensa sobre a utilidade de um curso de literatura brasileira em tempos de guerra, foi importante na apresentação dos Estados Unidos para os brasileiros. Se hoje as explicações sobre o que é uma goma de mascar ou como se faz um hambúrguer podem parecer desnecessárias, em 1943, quando surgia Frank Sinatra, a televisão ainda não era uma realidade prática e os filmes em technicolor ainda eram uma raridade, as explicações didáticas do livro de Verissimo deviam ser iluminadoras e, mesmo, talvez possam ser vistas hoje como responsáveis por uma maior compreensão do modo de vida norte-americano durante a Segunda Guerra Mundial.

A visão de Erico ajudou naquele momento a moldar a realidade da vida norte-americana para seus leitores brasileiros, o que, enquanto efeito, se parece muito com o que fazem as narrativas de viagem estudadas por Pratt, subverte os sujeitos e os objetivos clássicos desses relatos. Os relatos de viagem escritos por europeus sobre partes do mundo não-europeu criaram e criam o sujeito doméstico e ligaram os leitores metropolitanos a empreendimentos expansionistas cujos benefícios materiais acabavam nas mãos de muito poucos (PRATT, 1992, p. 4), produzindo o resto do mundo para os leitores europeus com fins exploratórios e imprimindo no mundo inteiro uma marca negativa, de não Europa.

Isso se inverte na narrativa de viagem de Verissimo, uma vez que ele é um escritor periférico que vai para uma nação central e utiliza os modos de representação

da cultura dominante para representar a ela e a sua própria, modificando paradigmas e estabelecendo uma nova construção cultural por meio da literatura. Apesar disso, percebemos que esses modos de representação já moldaram sua *autopercepção* enquanto homem sul-americano, o que realça ainda mais os efeitos das narrativas canônicas de viagem sobre os sujeitos que elas descrevem e aos quais dão forma. Esse escritor, já marcado profundamente pelos modos de representação dos quais ele se apropria, tenta construir sua própria maneira de representar simultaneamente o país central em que ele viveu e o país periférico de onde ele partiu, acreditando no poder da literatura como matriz para pensar e reformular a realidade. Como romancista, Verissimo lançou mão de muitas estratégias narrativas e camadas ficcionais explícitas na construção de seu livro, dialogando com seu próprio país e seu próprio universo literário.

Apesar das diferenças entre relatos de viagem coloniais e expansionistas e a narrativa de Erico Verissimo, podemos dizer que ambas condicionam a percepção do objeto, a sociedade encontrada pelo viajante, pelos seus leitores, assim como a maneira pela qual os sujeitos domésticos veem a si próprios, em uma relação dialética entre o eu e o outro. E essa carga simbólica da literatura como uma arma para formar percepções acerca da realidade, podendo influenciar na maneira como se veem fronteiras nacionais, diferenças pessoais e sistemas políticos, é algo muito caro à ficção de Erico Verissimo como um todo, mas bastante presente em todas as páginas de suas narrativas de viagem. O chefe da tribo dos Verissimo, ao invés de dominar o país visitado com seus olhos imperiais, se coloca como um *outsider* para anotar as características mais cotidianas do país onde viveu, comparando-o com outras nações e com a sua própria, reelaborando-o ficcionalmente e tentando criar mais laços entre norte-americanos, europeus e brasileiros do que separá-los.

Referências bibliográficas

COSTA, Fabricio Santos da. *O papel social do escritor e a sociedade no papel, de Erico Verissimo*. 2012. 108f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira)–Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

PRATT, Mary Louise. *Imperial eyes: travel writing and transculturation*. Londres: Routledge, 1992.

SADLER, Darlene J. Good neighbor cultural diplomacy in World War II. Paper. *The Arts Diplomacy Festival*, 2012. Disponível em: <www.cultural.diplomacy.org/academy/content/pdf>. Acesso em: 15 dez. 2017.

VERISSIMO, Erico. *A volta do gato preto*. 18. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

**COEVOLUÇÃO
PERMITIDA**



Foto Betina Leme

a representação feminina

em machado de assis: helenas, embrião de capitu

Jean Fabricio Lopes Ferreira*
Andrea Czarnobay Perrot**

Resumo

Pretende-se, neste artigo, discorrer sobre as ideias de Machado de Assis presentes na representação feminina de Helena e de Capitu, personagens machadianas de fases distintas – cronologicamente – de sua obra, *Helena* (1876) e *Dom Casmurro* (1899). Para tanto, serão explorados os processos de construção das referidas personagens, bem como a relação desses processos com os preceitos da escola literária em vigor à época da escrita de cada romance e com o contexto sociocultural ao qual pertenciam. Assim, trabalhando com a ideia de Modernidade e revisando elementos da fortuna crítica sobre Machado em

* Graduando em Letras – Português, Inglês e suas respectivas Literaturas pela Universidade Federal de Pelotas. Bolsista PIBID/CAPES – Letras, UFPel. E-mail: jeanf.lopesf@gmail.com

** Doutora em Letras – Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professora Adjunta do Centro de Letras e Comunicação da Universidade Federal de Pelotas. E-mail: andrea.perrot.ufpel@gmail.com

Artigo recebido em 07/09/2017 e aceito para publicação em 21/12/2017.

relação ao tema, buscou-se traçar um panorama que retrate a representação feminina semelhante, tanto de Helena quanto de Capitu. Busca-se, sobretudo, mostrar que Helena já trazia em si elementos de Capitu, revelando que a obra de Machado de Assis pode e deve ser vista como um todo, e não cindida em duas fases.

Palavras chave

Machado de Assis; Representação feminina; Modernidade; Helena; Capitu

The female representation in Machado de Assis: Helena, Capitu's embryo

Abstract

In this paper it is intend to discuss the ideas of Machado de Assis present in the female representation of Helena and Capitu, Machado's characters from different phases - chronologically - of his work, *Helena* (1876) and *Dom Casmurro* (1899). In order to do so, the processes of construction of these characters will be explored, as well as the relation of these processes with the precepts of the literary school in force at the time of each novel's writing and the sociocultural context to which they belonged. Thus, working with the idea of Modernity and revising elements of the critical fortune about Machado in relation to the theme, it was sought to draw a panorama that portrays the similar female representation of both Helena and Capitu. It is aimed, above all, to show that Helena already had elements of Capitu, revealing that the work of Machado de Assis can and should be seen as a whole, and not, divided into two phases.

Keywords

Modernity; Women and Modernity; Machado de Assis; Female representation

Já é tempo de se começar a compreender a obra de Machado como um todo coerentemente organizado, percebendo que certas estruturas primárias e primeiras se desarticulam e se rearticulam sob forma de estruturas diferentes, mais complexas e mais sofisticadas, à medida que seus textos se sucedem cronologicamente.
(Silviano Santiago, 2000)

O século XIX e a mulher

O início do século XIX desponta como uma época de mudanças estruturais: a Revolução Francesa, ocorrida entre 1789 e 1799, influenciada pelo Iluminismo, surge para a população da França e, de forma ampla, para a população europeia, como uma alternativa frente às inúmeras crises econômicas e aos privilégios que o clero e a nobreza detinham em relação ao povo, o Terceiro Estado. A *Declaração dos Direitos dos Homens e dos Cidadãos*¹ estabelece-se como a principal herança da Revolução Francesa, mas garantia direitos básicos apenas aos *homens*, como o direito à vida, à propriedade e à liberdade; as mulheres não usufruíram desses direitos. Neste contexto, surgem as primeiras contestações sobre a supremacia masculina em relação às mulheres.

Outro importante acontecimento do século XIX é a Revolução Industrial². Com a expansão das indústrias, mulheres e crianças são forçadas a entrar no mercado, vendendo sua força de trabalho, pois o capital não mais escolhe sexo ou idade na sua exploração. A entrada precária da mulher no mercado de trabalho muda o paradigma de "mulher-mãe" e impõe a algumas

mulheres uma dupla jornada obrigatória: a de mãe e a de trabalhadora. Essas transformações no mundo respingaram no Brasil: Durante o século XIX a sociedade brasileira sofreu uma série de transformações: a consolidação do capitalismo, o incremento de uma vida urbana que oferecia novas alternativas de convivência social; a ascensão da burguesia e o surgimento de uma nova mentalidade – *burguesa* – reorganizadora das vivências familiares e domésticas, do tempo e das atividades femininas; e, por que não, a sensibilidade e a forma de pensar o amor. (D'INCAO, 1997, p. 223).

Em relação a essa nova forma de pensar o amor, abre-se espaço maior para a manifestação dos sentimentos vividos pelas mulheres. Em literatura, especificamente, as personagens femininas passam a ser descritas com maior profundidade sentimental, opondo-se às descrições físicas e de vestuário às quais eram limitadas.

Além disso, segundo Santiago *et alli* (2010), a sociedade brasileira do século XIX era patriarcal, muito ligada à religiosidade cristã, limitando a mulher ao ambiente privado, ou seja, sua casa, que estava sob o domínio dos homens. Esse era o pensamento norteador pela noção de uma “fragilidade” do sexo feminino. Mulheres não recebiam educação formal, eram educadas para ter os predicados de mãe e de esposa, como ser boa cozinheira, saber bordar e costurar etc. Tal era a posição ocupada pela mulher na sociedade burguesa europeia, que diferia, e muito, da estrutura social da “burguesia” brasileira, onde, aponta Roberto Schwarz (2000), havia uma dissonância entre os ideais burgueses (liberalismo) e a realidade de uma sociedade escravocrata.

A representação da mulher entre o Romantismo e o Realismo

As mudanças sociais no século XIX também afetam a Literatura. A Revolução Francesa e a Revolução Industrial mudam a ordem socioeconômica mundial. Nesse contexto, o Romantismo expressa, segundo Mannheim (*apud* BOSI, 1994, p. 91), “os sentimentos dos descontentes com as novas estruturas: a nobreza, que já caiu, e a pequena burguesia, que ainda não subiu: de onde as atitudes saudosistas ou reivindicatórias pontuam todo o movimento”.

Uma das temáticas presentes no Romantismo é a idealização do amor e da mulher. Segundo Bernardi (1999), a idealização da mulher é baseada na personificação da *donzela*: “jovem, passiva, formosa, meiga, à espera do casamento – símbolo da felicidade plena – que se realize”. De fato, a concepção geral nos leva a essa visão, que foi mais contemplada ao longo da produção romântica. Costa (1963), porém, afirma que duas imagens de idealização da mulher coexistiam: a mulher anjo e a mulher demônio.

A mulher anjo, a que purifica o herói, que o aproxima de Deus, que é a benfeitora, que o revigora moralmente, é a visão que se assemelha à da donzela apresentada por Bernardi (1999). Já a mulher demônio, por sua vez, é a que enfeitiça, que seduz, que leva à perdição: infiel, instável, caprichosa, imperiosa e cruel, é o extremo oposto da outra figura feminina retratada pela obra romântica, a mulher anjo, encarnação do bem e da virtude (COSTA, 1963). Mais adiante, neste artigo, veremos em Helena e em Capitu uma espécie de amálgama entre esses dois tipos de representação feminina.

As tendências mais tardias do Romantismo, principalmente o francês, começavam a fugir da forte subjetividade e individualidade que outrora carregavam. Suas aspirações passaram a inspirar a idealização da sociedade, em uma visão otimista. Portanto, as mazelas sociais deveriam ser combatidas, e é neste panorama

que alguns autores passam a se preocupar com o papel social da mulher e, de certa forma, a emancipá-la.

A condição social em que vivia a mulher: de submissão nas classes médias e de miséria nas camadas mais populares, a carência de leis protetoras da maternidade, o fato de viver a mulher cerceada pela proibição legal ou convencional do acesso a determinadas carreiras, constituem tema de protesto para os pensadores sociais e motivo ou pretexto para os escritores românticos que aspiram à redenção da mulher. (COSTA, 1963, p. 42).

Esta mudança de pensamento dentro da escola romântica levou a um processo histórico no âmbito da Literatura a fim de rever a representação feminina, abrindo espaço para uma nova visão de mundo e de sociedade que os escritores realistas trouxeram.

Valentine (1832), de George Sand, por exemplo, carrega as inquietações dos românticos franceses mais tardios. Os traços românticos se mantêm, é um romance que trata de um amor impossível entre Valentine, uma garota nascida em uma família aristocrática, e Benedict, um fazendeiro pobre. Estão presentes aí as críticas à hipocrisia e rigidez dos costumes do período de Reconstrução na França, como a prática de casamentos por conveniência, a proibição de casamentos entre diferentes classes sociais e a muitíssimo básica educação dada às mulheres – apenas para cumprir seus deveres como esposas.

Em oposição a essas ideias românticas, surge então, na segunda metade do século XIX, o Realismo, com temáticas carregadas de críticas sociais às instituições burguesas da nova sociedade industrial. Bernardi (1999, p. 106) assim o caracteriza: “É o período literário que corresponde a profundas modificações políticas, econômicas e sociais, em virtude do apogeu da era industrial e técnica”.

Incorporado a esse panorama, o papel da mulher frente à sociedade e suas instituições, principalmente o casamento, é questionado por autores realistas. Gustave Flaubert, com sua obra *Madame Bovary*, “inaugura” o Realismo e discorre sobre as consequências, para a mulher, da fuga das normas sociais e do enfrentamento a uma sociedade que ainda não aceitava uma independência feminina. O romance tornou-se um marco para o Realismo justamente por questionar os valores românticos e os falsos ideais da mulher conformada com seu destino. Emma Bovary, com seu ímpeto de ser feliz a qualquer custo, representou uma ameaça real aos padrões éticos e morais da sociedade burguesa de sua época.

No Brasil, considera-se que a “inauguração” do Realismo se dá com a publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em 1881, considerada também como o início da “fase madura” da obra machadiana, embora essa seja, atualmente, uma divisão contestada, como indica a epígrafe deste artigo, de Silvano Santiago: a obra de Machado de Assis deve ser vista como um todo. O autor se especializará em tratar mais profundamente temas presentes na sociedade da época, como a inveja, a luxúria, o egoísmo e a vaidade, que eram mascarados por uma “aparência boa e honesta”, de bom burguês, trabalhador honesto, dona de casa exemplar, conforme a norma social burguesa que comandava a sociedade fluminense do Segundo Reinado.

Nesta nova estética, de modo diferente ao do Romantismo, a representação feminina será outra: a ordem burguesa estava estabelecida, e os realistas a criticavam. Retratavam em suas personagens uma coletividade, fugindo de características pessoais e de individualidades. A idealização não era presente. Pode-se tomar Capitu por exemplo, quando caracterizada pela célebre frase de Bentinho “Capitu era Capitu, isto é, uma criatura mui particular, mais mulher do que eu era homem. Se ainda o não disse, aí fica” (ASSIS, 2012, p. 39), por meio da qual é possível perceber que a imagética da personagem fugia da fragilidade etérea do Romantismo e, por

consequência, de seus autores. Personagens alinhadas à estética realista mostravam-se figuras fortes, de características próprias e nada idealizadas, embora esta frase, dita por Bentinho, possa também ser considerada uma espécie de idealização.

A Mulher e a Modernidade

A nova ordem social instaurada após a Revolução Francesa e durante a Revolução Industrial não só influencia as artes como inaugura um novo momento na sociedade: a Modernidade. Ocorre um rompimento nunca visto na história da humanidade, como afirma Anthony Giddens (2002, p. 9):

As instituições modernas diferem de todas as formas anteriores de forma social quanto ao seu dinamismo, ao grau que interferem com hábitos e costumes tradicionais, e a seu impacto global. No entanto, essas não são apenas transformações em extensão: a modernidade altera radicalmente a natureza da vida social cotidiana e afeta os aspectos mais pessoais de nossa existência. A modernidade deve ser entendida num nível institucional; mas as transformações induzidas pelas instituições modernas se entrelaçam de maneira direta com a vida individual, e, portanto com o eu. Uma das características distintivas da modernidade, de fato, é a crescente interconexão entre os dois “extremos” da extensão e da intencionalidade: influências globalizantes de um lado e disposições pessoais de outro.

Assim, a Modernidade rompe com a norma vigente, enfatiza as potencialidades do “eu”, abrindo caminhos para possibilidades que não limitam a identidade social à tradição e aos dogmas sociais de um período específico. Assume-se uma flexibilidade do existir e do ser.

É neste período que as grandes transformações chegam às mulheres. A literatura vem como grande aliada dessa classe no século XIX, pois a identificação com suas representações em uma obra permitia ampliar o seu imaginário, estimular voos maiores, instigar a tomada do controle de suas próprias vidas, retirá-las do seu próprio isolamento (FREITAS, 2001).

Charles Baudelaire, em *Sobre a modernidade*, afirma que “a modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 1996, p. 25). Baudelaire ainda discorrerá sobre as mulheres, comparando-as a divindades, como inspiração para as melhores obras de arte e como objetos estranhos ao entendimento do homem. A beleza feminina e seus aspectos próprios da época – sua moda, sua maquiagem, sua postura – são exaltados pela modernidade. Esse aspecto é destacado por Baudelaire no trato da mulher como figura moderna, e será também fortemente presente na obra machadiana.

Machado de Assis representa com perfeição os conceitos da Modernidade. Suas obras alcançam retratar a sociedade do século XIX, seus medos, anseios, desejos, posturas, costumes e, mesmo assim, continua a ser atual e célebre em tempos pós-modernos. Os mesmos medos, as mesmas emoções continuam vigentes atualmente, continuam existindo como parte do eu.

Machado de Assis e a modernidade da representação feminina

Embora seja institucionalizada a classificação de romances, de seus personagens e de suas alegorias como pertencentes a um dado período literário (o que pode auxiliar a compreensão de uma obra), ao se tratar de Machado de Assis o cuidado com essa rotulagem é imprescindível:

Com efeito, embora tivesse os olhos assestados na realidade do seu tempo, Machado de Assis apenas aceitou das estéticas romântica e realista o que traziam de novo como visão certa e profunda dos conflitos da alma e da sensibilidade. Soube ser romântico quando o Romantismo esteve em moda, assim como transitou para o Realismo, mas num caso e noutro agiu com singular liberdade criadora, imprimindo às suas obras características únicas. (MOISÉS, 2001, p. 29).

O século XIX ainda se constituía de um profundo puritanismo em relação às mulheres e, se aqui tomamos Machado como um homem à frente do seu tempo, um legítimo moderno, um escritor que rompeu com as tradições e flexibilizou o “eu”, parece natural que essas concepções apareçam nos seus escritos. Se, nesse século, as questões femininas estavam surgindo, Machado soube dar voz a esse ideal de independência através de sua literatura e questionar a posição da mulher no-ventista. Freitas (2001, p. 16) afirma:

Machado de Assis escrevia sobre mulheres e para mulheres. Os amores e frustrações femininos eram temas constantes, inclusive a prostituição e o adultério – anteriormente inaceitáveis na literatura. Um verdadeiro modernista, Machado não acreditava na honra baseada na castidade, tendo nas entrelinhas de seu discurso chamado atenção para as necessidades e os direitos da vida afetivo-sexual de suas leitoras. Argumentava que a mulher devia receber instrução e não ficar completamente confinada à vida doméstica, tendo direito ao amor e à liberdade.

Helena: submissão e estágio embrionário de Capitu

Helena, obra aqui elencada para representar a produção inicial de Machado de Assis, nos conta a história de uma menina que foi criada e esculpida para servir e ser obediente, ou seja, interpretar o papel imposto às mulheres do século XIX: ser mãe cuidadosa, boa esposa, produtora e símbolo de um lar harmonioso.

A protagonista, desde o início da trama, tem suas ações coordenadas pela submissão a um senhor, seja ao conselheiro Vale, seja ao seu meio-irmão Estácio, por ser herdeiro de Vale. Esta postura de submissão pode ser exemplificada com o próprio ato de reconhecimento da heroína como herdeira do conselheiro Vale.

O conselheiro declarava reconhecer uma filha natural, de nome Helena, havida com Dona Ângela da Soledade. Essa menina estava sendo educada em um colégio de Botafogo. Era declarada herdeira da parte que lhe tocasse seus bens, e devia ir viver com a família, a quem o conselheiro instantaneamente pedia que a tratasse com desvelo e carinho, como se de seu matrimônio fosse. (ASSIS, 2010, p. 56).

Sidney Chalhoub (2003) nos apresenta uma interpretação bastante interessante da política de dominação comum à sociedade brasileira de meados do século XIX – época em que se passa a história de *Helena*. Em uma passagem na qual a personagem finge não saber montar para que Estácio lhe ensine e ela, portanto, possa cavalgar, Machado apresenta uma alegoria à situação de submissão de Helena a Estácio, da mesma forma que a égua que a heroína monta está subjugada à jovem amazona:

– Sim? – retorquiu Helena sorrindo –; estou quase a fazer-lhe a vontade. Não faço; prefiro admirar a cabeça de Moema. Veja, veja como vai se faceirando. Esta não maldiz o cativo;

pelo contrário, parece que lhe dá glória. Puderam! Se não a tivéssemos cativa, receberia ela o gosto de me sustentar e conduzir? Mas não é só faceirice, é também impaciência. (ASSIS, 2010, p. 84-85).

Uma outra passagem da obra reafirma e esclarece um pouco mais a ideia apresentada anteriormente:

- Fui procurar um livro na sua estante.
- E que livro foi?
- Um romance.
- *Paulo e Virgínia*?
- *Manon Lescaut*.
- Oh! ¶ exclamou Estácio. Esse livro...
- Esquisito, não é? Quando percebi que o era, fechei-o e lá o pus outra vez.
- Não é livro para moças solteiras. (ASSIS, 2010, p. 78-79).

É interessante mencionar que esse trecho adiciona uma certa astúcia na submissão plena que Helena apresenta já que, nas palavras de Santiago *et alli* (2010), “Machado já com o pé no realismo, nos dá uma personagem um pouco contraditória, pois Helena já possuía um pensamento a frente de seu tempo, e apresentava uma opinião mais realista do que romântica da situação em que vive” (p. 37).

Opinião esta que se torna mais pontual e interessante quando a personagem discorre suas impressões acerca do casamento, instituição que para os românticos era o grande final feliz para qualquer donzela.

- Oh! Nesse ponto a minha ignorância sabe mais do que a sua teologia. Que são minutos e que são meses? Paixões de largos anos, chegando ao casamento, acabam muitas vezes pela separação ou pelo ódio, quando menos pela indiferença. O amor não é mais que um instrumento de escolha; amar é eleger a

criatura que há de ser companheira na vida, não é afiançar a perpétua felicidade de duas pessoas, porque essa pode esvaír-se ou corromper-se. Que resta à maior parte dos casamentos, logo após os anos de paixão? Uma afeição pacífica, a estima, a intimidade. Não peço mais ao casamento, nem lhe posso dar mais do que isso. (ASSIS, 2010, p. 144).

Ainda sobre as opiniões de Helena e sua visão de mundo, pode-se adicionar a voz de Chalhoub (2003, p. 24) novamente:

A chave do problema, talvez a chave do livro, consiste em perceber que há na personagem Helena, apesar das aparências em contrário, uma visão de mundo que lhe é própria, e que não pode ser entendida se referida apenas à ideologia senhorial. [...] a protagonista decerto conhecia e compartilhava os significados sociais gerais que [...] reproduziam aquele universo de relações sociais; o fato crucial, no entanto, é que Helena, por sua posição ambivalente, está condenada a uma introyecção crítica dos valores e significados que organizam o mundo a partir do ponto de vista de Estácio.

Ou seja, Helena era submissa a Estácio, mas sua submissão era crítica; ela reconhece os valores da sociedade patriarcal na qual está inserida, mas não deixa de ter e de certa forma sustentar sua própria visão de mundo. A ideia de submissão acrítica também aparece; tomemos essa descrição da personagem que, embora como discutido anteriormente, já apresenta traços mais realistas, mas é ainda uma heroína romântica por excelência:

Era dócil, afável, inteligente [...]. Havia nela a jovialidade da menina e a compostura da mulher feita, um acordo de virtudes domésticas e maneiras elegantes [...]. Era pianista

distinta, sabia desenho, falava correntemente a língua francesa, um pouco a inglesa e a italiana. Entendia de costura e bordados e toda a sorte de trabalhos feminis. (ASSIS, 2010, p. 68-69)

Ora, esses traços não tão idealizados implantados em Helena serão reconstruídos e ampliados nas personagens que seguiram Helena na trajetória de Machado como romancista. Porém, neste artigo, focaremos apenas a personagem Capitu, pois ela pode ser encarada como a evolução de Helena, principalmente quando se leva em conta que a astúcia da menina de Matacalos já estava presente na filha postiça do conselheiro Vale. Astúcia que se estrutura e sistematiza nas formas como Helena consegue – ou ao menos tenta – impor sua visão de mundo, de forma subjetiva, inserida no sistema patriarcal e senhorial que está em funcionamento. Pois:

A chave de *Helena*, o romance, é a ambivalência de Helena, a personagem: ela está no interior da ideologia senhorial porque conhece e manipula bem os símbolos e valores que constituem e expressam tal ideologia; ela está fora das relações paternalistas devido ao fato de que consegue relativizá-las, e logo percebê-las claramente enquanto poder e, no limite, força ou imposição. (CHALHOUB, 2003, p. 46).

E Capitu revela ter a mesma habilidade, como nos mostra Chalhoub (2003): ainda moça, com seus 14 anos, ao saber que Bentinho seria enviado ao seminário, ela planeja, maquina formas de impedir que isto aconteça. Primeiro, há uma rebeldia, uma insubordinação que não era adequada a uma menina pobre, como se pode atestar pelo testemunho de Bentinho:

— Beata! carola! papa-missas. Fiquei aturdido. Capitu gostava tanto de minha mãe e minha mãe dela que eu não podia entender tanta explosão. [...] Quis defendê-la, mas Capitu não me deixou, continuou a chamar-lhe beata e carola [...]. Nunca a vi tão irritada como então; parecia estar disposta a dizer tudo a todos. Cerrava os dentes, abanava a cabeça... (ASSIS, 2012, p. 23).

A partir deste episódio de *Dom Casmurro*, podemos afirmar que a mesma lógica aplicada a Helena é aplicada a Capitu que, embora sutil como sua antecessora, é mais voraz, radical e, para os padrões da época, mais ousada e insurgente.

Capitu: a Modernidade

Em *Dom Casmurro*, romance publicado em 1899, Machado trata da progressão da mulher na sociedade da época, representada por uma das maiores personagens da Literatura Brasileira: Capitu. A personagem defende, em *Dom Casmurro*, a resistência aos padrões antigos e a mudança dos padrões da época, alicerçada pela presença de características como a “audácia” e a “inteligência”, como afirmam Santiago *et alli* (2010).

Capitolina, o nome de Capitu, é derivado de “capitólio”, cujo significado é “triunfo, glória, eminência, esplendor, magnificência”, características que vão contemplar Capitu, na sua fase adulta, em “sua nobre beleza e dignidade, seu cuidado em se vestir, suas ambições tanto intelectuais quanto sociais, captadas em seu desejo de aprender latim, inglês, renda, pintura, piano e canto” (CALDWELL, 2002). Diferentemente da Capitu menina, que “é, antes, uma menina pobre: veste chita, lava as mãos em água e sabão comuns, usa sapatos gastos e remendados com as próprias mãos” (*ibidem*).

Embora o próprio nome de Capitu demonstre uma mudança social na trajetória da personagem, uma mudança estrutural de comportamento não é tão amplamente construída. O *status* de “capitório” é alcançado por Capitu, mas a “menina pobre que veste chita” não se deixa deslumbrar com sua nova posição aristocrática. No episódio das dez libras na narrativa de *Dom Casmurro*, observamos uma Capitu que ama se vestir bem, possuir joias e ir a bailes; porém, continua econômica, ainda se põe em segundo lugar, é coadjuvante junto à família.

Em um dos ataques de ciúmes de Bentinho, sob a alegação de estar testando Capitu, ele afirma que a família passa por necessidades financeiras, e Capitu se coloca inteiramente em favor de sua família, mesmo com a falta de dinheiro.

- Não é muito, dez libras só; é o que a avarenta da sua mulher pôde em alguns meses, concluiu, fazendo tinir o ouro na mão. [...]
- Tive vontade de gastar o dobro em ouro em algum presente comemorativo, mas Capitu deteve-me. Ao contrário, consultou-me sobre o que havíamos de fazer daquelas libras
- São suas, respondi.
- São nossas, emendou.
- Pois você guarde-as. (ASSIS, 2012, p. 118).

Em síntese, Capitu é a personagem que simboliza a modernidade. Ela reproduz os costumes brasileiros cristão-burgueses familiares, entretanto, começa a se desengajar das amarras do passado. Capitu já mostra que a mulher que desenvolve sua habilidade de mãe e responsável pela família é também a mulher que se preocupa com sua vaidade e bem-estar e com sua intelectualidade, ela se propõe a ser como seu admirado Júlio César, “um homem que podia tudo” (CALDWELL, 2002, p. 77).

Capitu não achava bonito o perfil de César, mas as ações citadas por José Dias davam-lhe

gestos de admiração. Ficou muito tempo com a cara virada para ele. Um homem que podia tudo! que fazia tudo! Um homem que dava a uma senhora uma pérola do valor de seis milhares de sestércios! (ASSIS, 2012, p. 39).

É necessário, no entanto, voltar às noções de subordinação senhorial e paternalistas aplicadas a Helena na seção anterior. Capitu, tal como Helena, é produto dessa lógica, porém, pode-se dizer que esta exhibia certa vantagem sobre a dona dos olhos de ressaca: ela, mesmo pelo acaso, era rica. Capitu, por outro lado, era pobre, e sua sustentação de posição, na ordem social moderna e burguesa do Brasil do século XIX, vinha do patrimônio que seria adquirido através do matrimônio, situação não esquecida por Bosi em *Machado de Assis: O enigma do olhar*. Portanto, lutou para consolidar essa posição. Inteligente e astuta, mesmo dentro do sistema social em que vivia, sabia “a diferença entre compensação imaginária e realidade, e não tem apreço pelas primeiras”. (SCHWARZ, 1997, p. 24).

A astúcia de Capitu manifesta-se pelo entendimento que possuía da lógica senhorial. Ela, dependente de tal lógica, utiliza-se de outro dependente e aplica a lógica que aprisionara a si mesma. Induz Bentinho a utilizar de seu poder frente a José Dias, o agregado, como futuro senhor (e de quem José Dias, portanto, dependeria no futuro) para interceder junto ao jovem casal:

- Posso confessar?
- Pois, sim, mas seria aparecer francamente e o melhor é outra coisa. José Dias...
- Que tem José Dias?
- Pode ser um bom empenho.
- Mas se foi ele mesmo que falou...
- Não importa, continuou Capitu, dirá agora outra coisa. Ele gosta muito de você. Não lhe fale acanhado. Tudo é que você não tenha medo, mostre que há de vir a ser dono

da casa, mostre que quer e que pode. Dê-lhe bem a entender que não é favor. Faça-lhe também elogios; ele gosta muito de ser elogiado. D. Glória presta-lhe atenção; mas o principal não é isso; é que ele, tendo de servir a você, falará com muito mais calor que outra pessoa. (ASSIS, 2012, p. 25).

Ainda no episódio ocorrido no capítulo XVIII de *Dom Casmurro*, no qual Bentinho conta a Capitu a resolução de D. Glória em enviar o filho ao seminário (citado na seção anterior deste artigo), vemos o lado extremamente inteligente e racional. Com a cólera abrandada, passa a extrair as informações que podia de Bentinho e analisá-las:

Capitu refletia. A reflexão não era coisa rara nela, e conheciam-se as ocasiões pelo apertado dos olhos. Pediu-me algumas circunstâncias mais, as próprias palavras de uns e de outros, e o tom delas. Como eu não queria dizer o ponto inicial da conversa, que era ela mesma, não lhe pude dar toda a significação. A atenção de Capitu estava agora particularmente nas lágrimas de minha mãe; não acabava de entendê-las. Em meio disto, confessou que certamente não era por mal que minha mãe me queria fazer padre; era a promessa antiga, que ela, temente a Deus, não podia deixar de cumprir. Fiquei tão satisfeito de ver que assim espontaneamente reparava as injúrias que lhe saíram do peito, pouco antes, que peguei da mão dela e apertei-a muito. Capitu deixou-se ir, rindo; depois a conversa entrou a cochilar e dormir. (ASSIS, 2012, p. 24).

É interessante observar também que após seu estado de raiva e analisando o que podia da situação, Capitu trata de corrigir uma má impressão feita a Bentinho

sobre D. Glória, retomando seu papel dentro da lógica senhorial na qual estava inserida.

Podemos, então, entender que Capitu era senhora de si. E, como dito anteriormente, dotada de uma inteligência ímpar, sabia muito bem como transitar entre suas vontades e suas obrigações enquanto subjugada a uma ordem social. Seria ingênuo afirmar que Capitu quebrou essa ordem, pois apenas se adaptou a ela. É importante considerar, atestado isso, as palavras de Schwarz:

Isso posto, Capitu não é Capitu só porque pensa com a própria cabeça. Embora emancipada interiormente da sujeição paternalista, exteriormente a ela tem de se haver com essa mesma sujeição, que forma o seu meio. O encanto da personagem se deve à naturalidade com que se move no ambiente que superou, cujos meandros e mecanismos a menina conhece com discernimento de estadista. É como se a intimidade entre a inteligência e o contexto retrógrado comportasse um fim feliz, uma brecha risonha por onde se solucionassem a injustiça de classe e a paralisia tradicionalista [...] (SCHWARZ, 1997, p. 25).

Capitu compreende e satisfaz todas as características da individualização, precisamente por não fugir da realidade para a imaginação, por não se dar ao luxo de fantasiar. Esse é o grande encanto de Capitu, a naturalidade com que se move em um ambiente positivamente hostil. A portadora dos olhos de ressaca apresenta claramente a condição da mulher novecentista, está submetida ao já estabelecido, conserva o padrão; mas no seu discurso interior reservado, no seu pensamento, ela refuta o papel que lhe foi imposto na sociedade brasileira. Capitu é um exemplar de heroína feminina que transcende a definição da mulher esposa, mulher mãe e ao mesmo tempo o próprio estereótipo de mulher.

Considerações finais

Recorrer a modelos tomados das características recorrentes em obras de determinados períodos literários é uma posição perigosa ao se estudar Machado de Assis. Helena, heroína dos primórdios de sua produção romanesca, é projetada com grande idealização e cumpre seus requisitos para com a estética romântica. Assim como Capitu, personagem mais realista, nos é apresentada com uma verossimilhança maior e como objeto das críticas sociais que a estética do período prezava. A escrita de Machado transcende tais rótulos; suas obras apontam para a modernidade e, claro, por conseguinte, os elementos de construção estética de suas narrativas e de suas personagens seguem essa tendência.

A mudança institucional conhecida como Modernidade atinge a sociedade ocidental, porém mais importante atinge principalmente o *eu*, flexibilizando e autorizando pequenas revoluções individuais no discurso exterior e principalmente no discurso interior. As pequenas e significativas revoluções do discurso interior são o que mais trazem brilho às personagens machadianas, refletindo a própria postura moderna em Machado que trouxe quebras de correntes e estruturas que cerceavam a liberdade e o direito de ser e existir das mulheres novecentistas.

Em Helena personagem, já percebemos uma forte inclinação à ruptura de uma norma social, de uma tradição, de um regime hegemônico de dominação senhorial, porém de forma mais tímida, mais inexpressiva, ainda presa aos preceitos literários da época de sua confecção como personagem. Mas a semente havia sido plantada.

Ela floresceu em Capitu, muito mais enérgica, mais ambiciosa. Capitu era muito mais dona de si do que Helena, mais ousada em transgredir um sistema que a oprimia, e o fez com muita maestria. Ela desejava ser como Júlio César, o “homem que podia tudo”.

Capitu já era um embrião em Helena, a heroína inicial, que, por sua vez, continua a residir na menina de Matacalvalos. Juntas, transcendem – assim como a obra de Machado – as imposições estéticas que se lhes aplicariam.

Referências bibliográficas

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Jaguará do Sul: Avenida, 2012.

_____. *Helena*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

BERNARDI, Francisco. *As bases da literatura brasileira: histórias, autores, textos e testes*. Porto Alegre: Age, 1999.

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

_____. *Machado de Assis: O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.

CALDWELL, Helen. *O Otelô brasileiro de Machado de Assis*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

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

COSTA, Emília Viotti da. A concepção do amor e idealização da mulher no romantismo. *Revista Alfa*, Marília, v. 4, p. 29-56, 1963.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: PRIORE, Mary Del (org.). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997. p. 223-240.

FREITAS, Luiz Alberto Pinheiro de. *Freud e Machado de Assis: uma intersecção entre psicanálise e literatura*. Rio de Janeiro: Mauad, 2001.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

MOISÉS, Massaud. *Machado de Assis: ficção e utopia*. São Paulo: Cultrix, 2001.

SANTIAGO, Camila dos S.; SANTOS, Cláudia M.; FARIAS, Milaine S; MOTA, Ronara V. N. Mulheres machadianas: submissão e resistência. In: III SEPEXLE – Seminário de Pesquisa e Extensão em Letras, 2010, Ilhéus. *Caderno de Resumos do III SEPEXLE – Seminário de Pesquisa e Extensão em Letras*. Ilhéus, 2010, p. 26-39.

SANTIAGO, Silvano. Jano, janeiro Silvano Santiago com nota introdutória de John Gledson. *Teresa*, São Paulo, n. 6-7, p. 429-452, 2005.

_____. Retórica da verossimilhança. In: _____. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 27-46.

SCHWARZ, Roberto. *Dois meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. As ideias fora do lugar. In: _____. *Ao vencedor, as batatas*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. p. 10-31.

Notas

1 Documento culminante da Revolução Francesa, publicado em 1789, que definiu os direitos individuais e coletivos dos homens como sendo universais, ou seja, válidos em qualquer tempo e em qualquer lugar para qualquer homem.

2 Eric Hobsbawm considera que a Revolução Industrial teve início na Grã-Bretanha na década de 1780 e foi totalmente percebida por volta de 1830/40.



A GARGANTA DO INFERNO
Nina Mao

o espaço mineiro em a garganta do inferno:

ensaio sobre uma lenda de bernardo guimarães

**Gabriel Queiroz
Guimarães Hernandes***

Resumo

O presente artigo pretende demonstrar como, na lenda *A garganta do inferno*, de Bernardo Guimarães, a região mineira se articula em profundidade com a estrutura narrativa. Tal produção pertence a uma parte de sua literatura (contos, lendas e causos) que acabou se tornando desconhecida do público em geral. O espaço, no caso, é pensado não somente na dimensão específica de uma morfologia local, mas também como um meio cultural em que costumes, crenças e superstições são incorporados ao fluxo narrativo. Desse modo, a defesa central deste ensaio é a de que, resguardados certos limites históricos e da estética romântica, a obra do escritor ouro-pretense pode ser atribuída, como produto genuíno, ao sertanismo ou regionalismo romântico.

* Doutorando pelo Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP, é bolsista da Capes.
E-mail para contato: gabriel.hernandes@usp.br.
Artigo recebido em 05/09/2017 e aceito para publicação em 11/12/2017

Palavras-chave

Espaço; Lenda; Romantismo; Superstição.

The Minas Gerais setting in *A garganta do inferno*: an essay on a tale by Bernardo Guimarães**Abstract**

This article intends to demonstrate how, in the tale *A garganta do inferno* by the Brazilian Romantic writer Bernardo Guimarães, the Minas Gerais setting is deeply articulated with the narrative structure. The tale belongs to a segment of his production that is unknown to the general public. The space, in this case, is conceived not only within the specific dimension of a local morphology, but also as a cultural environment in which traditions, beliefs and superstitions are incorporated to the text. Thereby, this essay argues that, given the historical and aesthetic boundaries of Romanticism, the work of this Brazilian writer can be classified as a genuine product of the Romantic *sertanismo* or regionalism.

Keywords

Space; Tale; Romanticism; Superstition.

Breve consideração inicial

No Romantismo brasileiro é notória a preocupação de nossos ficcionistas em incorporar às suas obras elementos do ambiente nacional. Em especial, as ambientações preocupam-se em incorporar ao fluxo narrativo aspectos da flora e fauna locais, como modo de enraizar as ficções no espaço do Brasil e, além disso, demonstrar a particularidade de nossa terra e sua

riqueza natural. Em uma das obras mais emblemáticas do movimento, o romance *Iracema*, de José de Alencar, por exemplo, o ambiente está intimamente associado à descrição da personagem, e, além disso, as matas nacionais figuram em seus aspectos sempre agradáveis aos olhos do leitor, como modo de valorizar e idealizar o espaço pátrio.

Neste breve ensaio, pretendo discutir acerca de uma obra menor de nosso Romantismo, a lenda *A garganta do inferno*, da autoria de Bernardo Guimarães. O escopo do presente trabalho é tentar demonstrar como, nesse texto pouco conhecido do público em geral, a ambientação em Minas Gerais, em seus aspectos morfológicos, culturais, históricos e sociais, não assume mero papel de fundo da narrativa, mas enraíza-se em sua própria estrutura e em seus sentidos. Dessa forma, busco empreender uma leitura que vise mostrar que, longe de figurar o espaço mineiro como pano de fundo, esse texto do autor ouro-pretense incorpora a especificidade regional ao seu todo, configurando-se, portanto, como uma prosa regional.

Cabe ressaltar que o espaço mineiro, no contexto que trabalho neste texto, é considerado, também, em seu aspecto cultural, histórico e social. No que se refere ao aspecto da cultura, pretendo demonstrar a presença do imaginário do ouro e seu impacto na formação da mentalidade do mineiro, como elemento-chave do texto. Além disso, no que se refere ao aspecto histórico, como o enredo se articula com o tempo colonial e sua mentalidade. Por fim, no aspecto social, a presença das crenças e superstições populares como elemento presente e ao mesmo tempo incerto, o qual, por sua vez, culmina por imprimir à narrativa certo cunho que se aproxima do fantástico.

Regionalismo e crítica

O escritor mineiro Bernardo Guimarães, nascido em Ouro Preto no ano de 1825, e falecido na mesma cidade no ano de 1884, é um caso singular do nosso rol de autores românticos. De sua extensa e variada obra, que contou com produções de poesia, teatro, conto e romance, a publicação que lhe rendeu fama póstuma foi precisamente aquela que mais destoou das outras: o seu livro *Escrava Isaura*, que assumiu o formato de telenovela durante os anos de 1976-1977. Nesse romance a favor do abolicionismo, a trama situa-se em Campos dos Goytacazes, ambientação ímpar em sua ficção, tendo em vista que “o seu mundo predileto é o oeste de Minas e o sul de Goiás, onde se passam *O ermitão do Muquém*, *O seminarista*, *O garimpeiro*, *O índio Afonso*, *A filha do fazendeiro*, que constituem o bloco central e mais característico da sua ficção” (CANDIDO, 2006, p. 549-550).

Nessas obras, o foco das narrativas volta-se para um universo rural, no qual o ficcionista, por um dever de registro e para transmitir ao leitor das cidades a atmosfera campestre, deve apresentar ao leitor de seus textos alguns costumes dos locais representados, como é o exemplo da cavalhada em *O garimpeiro*, do mutirão em *O seminarista* e do batuque de *O ermitão do Muquém*. Nessa intenção de mimetizar as tradições regionais, a linguagem, conforme observou Alfredo Bosi, precisou

[...] superar em termos artísticos o impasse criado pelo encontro do homem culto, portador de padrões psíquicos e respostas verbais peculiares a seu meio, com uma comunidade rústica, onde é infinitamente menor a distância entre o natural e o cultural. (BOSI, 2013, p. 150).

Nesse viés de leitura, certa oscilação na escrita de Bernardo Guimarães é justificada pela tentativa de manter o padrão culto e, ao mesmo tempo, a fidelidade ao registro oral, tensão que, posteriormente, seria tão bem

desempenhada nas obras de Guimarães Rosa. Talvez seja nesse sentido que o escritor de Ouro Preto tenha optado por iniciar a narração de seus causos situando-os em rodas de conversa. Em *O ermitão do Muquém*, por exemplo, a história é narrada durante sucessivas paradas de uma viagem.

Nota-se nessas obras, portanto, a prevalência de histórias ambientadas na província, em detrimento de uma ficção cujo cenário é o espaço urbano, abarcando aventuras de cunho romanesco e em que excediam preocupações com o registro de linguajar e tradições, o que configura o princípio da classificação dessas produções como “regionalistas”. De acordo com Sodré (1964), essas características dos textos sertanejos se deram por conta da

[...] preocupação fundamental do sertanismo, que vem, assim, substituir o indianismo, como aspecto formal e insistente na intenção de transfundir um sentido nacional à ficção romântica. Tal preocupação importa em condenar o quadro litorâneo e urbano como aquele em que a influência externa transparece, como um falso Brasil. (SODRÉ, 1964, p. 323).

No viés dessa leitura, a prosa regional visaria a especificidade nacional e um plano de definição para a identidade do brasileiro. De fato, percebe-se, na corte fluminense da época, a recorrência desse processo de incorporação da cultura estrangeira por meio não somente de produtos e mercadorias, mas do acolhimento de um modo de vida europeu, feitos de um modelo civilizatório adotado pelo Brasil imperial que tendeu a repudiar os costumes e manifestações culturais de influência colonial, portuguesa e africana (cf. ALENCASTRO, 1997).

Dentre os autores e críticos que apontaram essa tendência, Franklin Távora, em seu prefácio ao romance *O Cabeleira*, condena a cultura do sul, pois, em

contrapartida a estes, “o norte ainda não [teria sido] invadido [...] pelo estrangeiro” (TÁVORA, 1876, p. 12). O que se busca, portanto, é a especificidade do nacional, conforme a tendência programática de nossos escritores românticos, a partir daquilo que seria próprio do Brasil e dos brasileiros, o que incluiria, nesse viés sertanista, as tradições regionais afastadas do litoral urbanizado e, conseqüentemente, europeizado.

A busca pela representação do espaço é permeada por fatores político-ideológicos que primam por certa necessidade de manter a fidelidade do registro desses locais, em seus aspectos qualitativos, morfológicos, mas, especialmente, naturais. Sobre essa tendência romântica, Guinsburg (2011) afirma que

[...] o movimento romântico efetua uma descida na escala metafísica, aproximando-se, ainda que por cima, idealisticamente, do mundo das ‘realidades’ no espaço e no tempo, mas não apenas das secas realidades racionais do universo físico-matemático, como outrossim as da multiplicidade qualitativa, tópica, fenomenal dos tempos característicos e dos espaço ambientais – não mais sagrados – revestidos de cor local. (GUINSBURG, 2011, p. 16).

Essa descida na escala metafísica de que fala o crítico refere-se, dentre outros aspectos, à preocupação descritiva em relação às particularidades locais (diferente da preocupação universalista da literatura clássica) revestidas e dotadas de importante carga cultural e histórica. As obras que seguiram essa tendência priorizaram um registro que transmitia, com certa atenção aos pormenores e ainda que idealizada, a “cor local”. Talvez tenha sido esse o motivo que levou Franklin Távora a criticar e afirmar, nas cartas que escreveu a José Feliciano de Castilho sobre as obras de José Alencar, que o escritor cearense escrevia “no seu gabinete de improvisador” (TÁVORA, 2011, p. 140).

Acerca desse ideário, Bernardo Guimarães foi considerado pelos críticos posteriores – dentre eles José Veríssimo – o iniciador da prosa regional justamente porque escreveu sobre locais por ele conhecidos. Basílio Magalhães, seu biógrafo, diz que “[...] excetuando-se *A escrava Isaura*, *A ilha maldita* e *O Pão-de-ouro* –, que presumo serem as suas produções de mera fantasia – todas as outras se desdobram em paisagens dele conhecidas a palmo, pintadas com tintas verdadeiras e traços fiéis” (MAGALHÃES, 1926, p. 139, ortografia atualizada).

No sentido contrário ao dessa perspectiva, alguns leitores e críticos do escritor mineiro também execraram o excesso de idealização do mato, a fim de ressaltar as qualidades das regiões descritas por Guimarães. Exemplo disso é o narrador de *Cidades mortas*, de Monteiro Lobato, que afirma que

No concerto dos nossos romancistas, onde Alencar é o piano querido das moças e Macedo a sensaboria relambória dum flautim piegas, Bernardo é a sanfona. Lê-lo é ir para o mato, para a roça – mas uma roça adjetivada por menina de Sion, onde os prados são *amenos*, os vergéis *floridos*, os rios *caudalosos*, as matas *viridentes*, os píncaros *altíssimos*, os sabiás *sonorosos*, as rolinhas *meigas*. Bernardo descreve a natureza como um cego que ouvisse contar e reproduzisse as paisagens com qualificativos surrados de mau contador. Não existe nele o vinco enérgico da impressão pessoal. Vinte vergéis que descreva são vinte perfeitas e invariáveis amenidades. Nossas desajeitadas caipiras são sempre lindas morenas cor de jambo.

Bernardo falsifica o nosso mato. Onde toda a gente vê carrapatos, pernilongos, espinhos, Bernardo aponta doçuras, insetos maviosos, flores olentes. (LOBATO, 1951, p. 11).

Como se nota em tais críticas que reverberaram por longo tempo no pensamento literário, a verossimilhança passa do crivo de uma aceitabilidade geral para uma representação que se atenha a especificidades do local registrado, o que se torna um parâmetro de valor para as obras do período. Talvez seja, sob esse viés, que Sodré tenha afirmado que os escritores do regionalismo romântico “caem naquela vulgaridade dos detalhes, naquele pequeno realismo da minúcia, naquela reconstrução secundária em cuja fidelidade colocam um esforço cândido e inútil” (SODRÉ, 1964, p. 324).

Sobre esse mesmo assunto, Antonio Candido afirma que “[...] Bernardo [Guimarães] capricha em *situar* as narrativas, com o agudo senso topográfico e social característico da nossa ficção romântica” (CANDIDO, 2006, p. 551). É nesse sentido que se enquadra, em meu entender, a sua história *A garganta do inferno*, na qual, defendendo, a morfologia, as superstições e o imaginário mineiro acerca do ouro se configuram como elementos estruturantes do próprio fluxo narrativo. Tais aspectos estão longe de figurar nessa produção como elementos “secundários” ou suposta “vulgaridade dos detalhes”; ao contrário, atribuem à lenda sua própria fonte de significação.

Cabe mencionar que, apesar de considerar a descrição um aspecto importante do texto, não coloco em discussão a questão da idealização do espaço, tendo em vista que, em um rápido apanhado dos qualificativos nas descrições, é possível perceber a presença dessa escolha lexical que dá um colorido agradável e, de certa forma, literariamente convencionado aos locais – tal qual condenado por Lobato. O objetivo desse ensaio não é discutir sobre essas escolhas formais, mas analisar o ambiente em sua relação com a estrutura narrativa, visando demonstrar a articulação de um espaço específico com a elaboração desse enredo e de seu sentido geral. Em outras palavras, o escopo é discutir como, nessa lenda, o espaço mineiro não pode ser

substituído por outra ambientação mais geral, já que é esse local particular que constitui o cerne, a “espinha dorsal” (se assim se quiser dizer) de toda a história.

Minas Gerais em *A garganta do inferno*

A lenda *A garganta do inferno* é situada no arraial de Lavras Novas, na então província de Minas Gerais. A narrativa conta o caso de Lina e sua mãe, a viúva Gertrudes, que moravam em uma casa muito humilde na referida localidade. A menina, no início, é ingênua e prometida em casamento a seu primo Daniel, um rapaz que considera como a um irmão. Certa noite, ao ter um sonho com uma gruta repleta de ouro e guardada por uma cobra de fogo, a filha fica maravilhada com a possibilidade de enriquecimento e conta à mãe sobre seu plano de procurar pela caverna encantada, sendo duramente repreendida por conta da figura obscura da cobra. Em outra noite, o réptil de seu sonho é substituído pela figura de um príncipe que, além de tudo, a deixa apaixonada.

Apesar das insistências e até mesmo de uma ameaça feita pela mãe para que abandonasse a ideia de ir atrás do ouro – afinal, para Gertrudes, o sonho se tratava de uma arapuca do Satanás –, Lina sai em busca da tal gruta. Ao encontrá-la, ela é surpreendida por um rapaz que relata ter tido um sonho semelhante ao dela; contudo, em vez de encontrar ouro na caverna, ele havia vislumbrado uma bela donzela. Encantado pela situação e pela beleza da menina, o rapaz a seduz argumentando que em sua casa havia todo o ouro que ela poderia sonhar. Ele, então, leva-a para sua morada, onde a menina permanece durante longo tempo sem avisar sua genitora.

No desenrolar da história, o jovem revela ser o filho do guarda-mor, um importante fidalgo e detentor de uma enorme riqueza em ouro, a qual mostra à sua amada

para impressioná-la. Com o passar do tempo, a mãe de Lina enlouquece, pois acredita que sua filha teria sido levada pelo diabo, visto que todos os meses uma pequena sacola com ouro (que ela jogava sempre em uma fenda chamada pelos locais de “garganta do inferno”) aparecia, inexplicavelmente, à sua porta, alimentando na mãe e nos moradores suspeitas de algum tipo de rapto ou pacto demoníaco.

A menina, por sua vez, passa longo tempo na casa do rapaz que a raptou, do qual recebe atenções e com quem vive um caso amoroso, e recebe a promessa de que, um dia, quando o pai do mancebo aceitasse, ela iria se casar com ele. Além disso, o jovem garante a Lina que sua mãe estava recebendo uma quantia suficiente de dinheiro para viver com tranquilidade a sua velhice. Depois de um tempo, ela começa a reparar que as atenções do jovem fidalgo vão lentamente se tornando frias e mecânicas. Ao descobrir que o rapaz estava noivo de outra, a moça o espera sair e, na calada da noite, rouba e joga todo seu ouro na referida garganta do inferno.

Ao voltar para casa, reencontra a mãe e fica triste ao notar o estado em que se encontrava a senhora. Em um ato de desespero, ela sai e revela à mãe que precisa atirar-se na garganta do inferno, que a chamava. Gertrudes, sem entender, vai atrás da filha e, depois de uma cena que oscila entre o fantasmagórico e a loucura, a menina se atira no buraco. Gertrudes, resgatada pelo jovem Daniel, morre nos braços do mancebo. Ao final da história, o filho do fidalgo enlouquece por ter perdido sua fortuna e, coincidentemente, comete suicídio ao saltar, também, na referida formação geológica. O povo, com medo daquela fenda obscura, decide soterrá-la com os mais variados objetos e, a mando do bispo, erige uma capela em cima do local.

Mediante essa breve paráfrase do enredo já é possível perceber que a morfologia da região apresenta suma importância para o enredo, pois embasa cenas-chave

para o fluxo narrativo. Em seu início, a lenda fornece uma breve descrição local. Ao partir dos elementos naturais e de alguns aspectos geomorfológicos, o narrador refere ao leitor a origem do povoado motivada pela busca de ouro e menciona a existência de uma capela:

Nessas risonhas eminências existem, ou existiram outrora, ricas jazidas auríferas que deram origem à afluência de povo e à fundação daquele pequeno povoado. Acha-se este à beira da esplanada superior, como que debruçado sobre os rochedos a contemplar as viçosas e ridentes veigas da esplanada inferior. Consiste em uma linda capelinha, a cuja frente se estendem duas linhas de casebres, formando uma larga rua irregular pelo espigão de uma pequena colina.

É nesse lugar que aconteceu, há de haver cousa de século e meio, a história que vamos contar. Cumpre entretanto notar que, na época a que nos reportamos, ainda ali não existiam nem a capela, nem o povoado. Havia apenas, dispersas pela montanha, algumas casas de mineiros e faiscaidores que vinham de todas as partes explorar aquele descoberto que ainda não contava muitos anos. (GUIMARÃES, 2006a, p. 147).

No trecho há um interessante jogo com o tempo da narrativa, que demonstra a passagem dos diferentes momentos históricos e no qual fica pontuada a importância das descobertas auríferas para a região. Após descrever esse espaço, o narrador anuncia que a sua história aconteceu aproximadamente um século e meio antes – portanto, durante o ciclo do ouro –, e que, na ocasião, não havia nem a capela, nem o povoado, somente algumas casas humildes dispersas pelas montanhas, sem o agrupamento em redor do edifício.

O final da lenda, ao leitor atento, imediatamente se relaciona com seu início, pois, ao soterrar a garganta

do inferno, um bispo manda um padre benzer a fenda e construir um templo em homenagem a Nossa Senhora dos Prazeres, que, como consta, seria a mencionada capela. Em seu prefácio da obra, Hélio de Seixas Guimarães (2006b) vê uma ironia na referência a Nossa Senhora dos Prazeres, pois foi a busca por prazer que levou a moça ao pecado e ao destino trágico. Ao tratar sobre os sermões de Monte Alverne para a ocasião dos festejos da referida santa, Frei Roberto B. Lopes, esclarece que

[...] os prazeres ou Nossa Senhora dos prazeres era festejada logo após a oitava da Páscoa. Através do panegírico ressuma toda a alegria pascal. Monte Alverne traça um esquema bastante simples sobre esta verdade: a alegria só pode ser aquilatada pelo sofrimento que a precedeu. (LOPES, 1958, p. 162).

A escolha da santa parece indicar não apenas uma ironia, mas uma oposição entre o percurso de vida da padroeira da capela e o da protagonista da lenda. Como se sabe, Nossa Senhora dos Prazeres pertence ao conjunto de cultos marianos, cuja figura central é, como o nome mesmo já indica, a Virgem Maria. O percurso de Lina, no entanto, é adverso ao da santa, pois, como Monte Alverne afirma, o caminho para os ditos “prazeres” de Nossa Senhora se dá logo após o sofrimento que o precede, pois o sofrimento nessa vida é o que garante a felicidade eterna no paraíso, ou seja, confirma-se a doutrina cristã na qual, nas palavras de Auerbach acerca de Santo Agostinho, a “intenção [do cristão] não era a de fugir ao mundo a fim de evitar os sofrimentos e as paixões, mas sim de transcendê-lo por meio do sofrimento” (AUERBACH, 2007, p. 79), enquanto que, na história da menina iludida, os prazeres levam inevitavelmente ao sofrimento e à condenação, o que corroboraria o sentido moral e didático da história.

Dessa forma, a descrição inicial associa-se ao final da narrativa, e a construção de um edifício tradicional é

relacionada a uma história de cunho moral-religioso, configurando uma lenda de origem, já que não só a gênese do templo é referida como também, em certa medida, do próprio povoado, pois, como notamos na descrição inicial, as casas se agrupam ao redor do lugar santo. Além de a narrativa conduzir o surgimento da capela e do povoado, pode-se perceber como a morfologia local assume um importante papel na constituição da estrutura da lenda, pois tanto a gruta em que Lina encontra o fidalgo quanto a própria fissura da garganta do inferno configuram formações geológicas típicas de certas regiões mineiras. Ao encontrar a gruta de seu sonho, o narrador descreve a seguinte situação:

Além do arroio, havia uma espécie de lapa, formada pela saliência de um enorme penedo que lhe servia de teto, e cujas paredes eram formadas por arbustos emaranhados, por uma rede impenetrável de cipós e trepadeiras. A entrada era pequena, e a lapa, escura e profunda. Qualquer homem teria medo de penetrar ali; mas Lina, ansiosa e anelante, dirigiu-se resolutamente para ela. (GUIMARÃES, 2006a, p. 158).

A gruta é descrita de forma franca (cf. tipologia de LINS, 1976), pois o fluxo narrativo é interrompido para a sua descrição e, além de ser um referente concreto e real, adquire, também, uma dimensão obscura, cuja atmosfera dá margem ao desconhecido, o qual, no entanto, não é levado em consideração pela protagonista. O espaço da caverna, em analogia com a essência da formação geológica em questão, no dicionário de símbolos, é referido como um lugar de “sentido adstrito ao termo do continente, fechado, oculto” (CIRLOT, 2005, p. 149). No entanto, além do sentido simbólico, esse tipo de elemento geográfico, no contexto da lenda, revela o seu aspecto fantasmagórico e dotado de certas características nebulosas que oscilam entre o local terreno e o de forças obscuras.

A descrição do sonho de Lina introduz o aspecto do macabro e de algum perigo, no qual natureza é luxuriosa devido à imagem da cobra e, na sequência, à relação que é estabelecida por Gertrudes entre o réptil e o pecado original.

– Oh! mamãe!... que coisa tão bonita!... Eu ia passeando por meio daquelas pedras grandes que lá estão em cima daquela serra, e, embaixo de uma delas, vi a entrada de uma lapa toda enfeitada de flores; a boca da lapa era como a latada de jasmim que eu tenho no quintal. Entrei; oh!... minha mãe... se por fora era tudo flor, por dentro tudo era ouro. O chão estava alastrado de folhetas e de areia de ouro; as paredes e a cobertura eram inteiriças de ouro. Fiquei assombrada; mas assim mesmo fui entrando, e enchendo o seio de ouro. Já não cabia mais; arregacei a saia do vestido, e fui enchendo, enchendo. Mas, minha mãe,... de repente dou com os olhos em uma serpente de fogo muito grande, que olhava para mim e parecia querer me engolir. Dei um grito, e acordei tremendo de medo. (GUIMARÃES, 2006a, p. 151-2).

A descrição da gruta no sonho de Lina revela, em partes, as ambições da menina e sua paixão pelo metal; além disso, relembra os mitos do Eldorado, lugar fantástico e repleto de riquezas, como na curiosa passagem do *Cândido* de Voltaire. Diferentemente da caverna real, no sonho, a descrição dissimulada (cf. LINS, 1976) refere-se ao lugar em seus aspectos atrativos e, ao mesmo tempo, perigosos. Essa descrição não é mero elemento acessório de figuração do local, mas um evento descritivo que confere narratividade à história (conforme defende, acerca da descrição literária, BAL, 2002) e corrobora o ensinamento moral da lenda, pois o faustoso da caverna é, em contrapartida, guardado por um terrível monstro.

Para Hélio de Seixas Guimarães (2006b), em sua introdução à coletânea de lendas do escritor mineiro, a relação entre a perda da inocência, o deslumbramento pelo luxo e a fraqueza de deixar-se seduzir são os fatores que motivam o castigo espiritual e físico de Lina. O interessante é que, no início do texto, o narrador apresenta um contraponto a essa paixão sensualista que seria o sentimento fraternal e puro de Lina por Daniel. Esse amor ingênuo e desinteressado era um tópico comum na época, especialmente por conta do recorrente interesse de nossos românticos pelo romance *Paulo e Virgínia*, de Bernardin de Saint-Pierre, que, em suma, conta a história do amor fraternal entre duas crianças em meio à natureza que é corrompido no momento em que a menina é introduzida na sociedade da época.

Na lenda do mineiro, a menina inocente seria corrompida não pela sociedade, mas pelos prazeres mundanos, pois se deixa seduzir pela luxuosidade, pelo sensualismo e pela riqueza que, indiretamente, encontra na gruta. Como já apontado anteriormente, o ensinamento moral-didático da narrativa apresenta a condenação da personagem por se deixar corromper. Cabe mencionar que, na época, a tendência de enxergar o mundo em polos antinômicos contribui para transmitir essa dualidade acerca da figura da mulher em que, de um lado, inocência, virgindade e humildade são consideradas elementos positivos e, geralmente, associados à santidade, enquanto os prazeres sensuais são considerados aspecto de negatividade e, geralmente, associados ao satânico. Na literatura da época, os exemplos pululam. No caso do romance *Lucíola*, de José de Alencar, os dois aspectos encontram-se presentes na personagem Lúcia que, se de um lado é uma cortesã impudica, cujo apelido nas festas é *Lucifer*, por outro, em seu processo de redenção espiritual, é referida por índices de pureza e brancura.

No enredo da lenda de Guimarães, a dimensão satânica transparece por meio de alusões a fenômenos

ocultos e inexplicáveis que, fatalmente, levam todos os personagens à desgraça. No entanto, o narrador parece manter certa distância dessa interpretação supersticiosa, pois, ao descrever a mãe de Lina, ele não deixa de informar ao leitor que Gertrudes havia tido uma boa educação, ainda que “imbuída de muitas superstições e preconceitos” (GUIMARÃES, 2006a, p. 148). Da mesma forma, a menina é referida como uma garota muito imaginativa e sonhadora, o que, em parte, parece sugerir que ela se deixou levar por sua própria imaginação. Apesar de atribuir alguns eventos ao caráter supersticioso do povo, a narrativa em si parece encaminhar uma ambiguidade que é essencial ao caráter fantástico do texto.

A ambiguidade encontra-se também no modo como o encontro dos dois amantes se dá. Ao mesmo tempo que se mostra um evento físico-natural, também revela um sentido sobrenatural e satânico. Nesse mesmo viés, o encontro do jovem fidalgo com Lina é um evento que oscila entre as dimensões onírica (ambos sonham com o encontro) e real (fruto da casualidade). O sonho demonstra-se premonitório da desgraça e os eventos são explicados por meio de acontecimentos mundanos.

A atmosfera evidentemente macabra e maravilhosa de *A orgia dos duendes* e *A dança dos ossos*, ambas de Bernardo Guimarães, cede para um enredo em que os aspectos fantásticos se transfiguram em elementos da realidade prosaica. O príncipe maldito se transfigura no fidalgo, a desgraça premonitória se configura na loucura das três personagens centrais, a cobra de fogo, na transgressão cometida pela menina e a gruta de ouro, na riqueza obtida por meio da exploração do trabalho escravo. Apesar dessas transfigurações e menções ao caráter supersticioso do povo, a narrativa é tensionada por uma aparente voz racional do narrador acerca das personagens envolvidas nos eventos relatados, o que, em certa medida, abre margem para pensar o texto do escritor ouro-pretense na chave de certa vertente do

fantástico, tal como a dos contos de Guy de Maupassant e de Théophile Gautier (ambos autores influentes no Brasil da época), em que forças obscuras e fatores psicológicos atuam em um campo de incertezas.

Os contos fantásticos, segundo a tipologia estabelecida atualmente, dizem respeito a uma narrativa em que elementos sobrenaturais aparecem no enredo, mas, apesar disso, não deixam de mesclá-los a uma situação mundana e real. O racional e irracional parecem se misturar nessas histórias, cuja narração parece explorar uma dimensão psicológica do medo e de forças ocultas na experiência humana. Todorov apresenta uma fórmula mais certa, pois, ao analisar o texto *O diabo apaixonado* de Cazotte, ele conclui que

Somos assim conduzidos ao âmago do fantástico. Num mundo que é bem o nosso, tal qual o conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar. Aquele que vive o acontecimento deve optar por uma das soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, um produto da imaginação, e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são. Ou então esse acontecimento se verificou realmente, é parte integrante da realidade; mas nesse caso ela é regida por leis desconhecidas para nós [...]. O fantástico ocupa o tempo dessa incerteza; assim que escolhemos uma ou outra resposta, saímos do fantástico para entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que não conhece as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural (TODOROV, 1969, p. 148).

A definição do fantástico reside no campo dessa incerteza entre um evento sobrenatural e real. Na continuação de sua argumentação, Todorov indica que há mais dois fatores essenciais ao gênero: que pelo menos algum personagem assuma a incerteza e que a história

não possui uma dimensão alegórica. Nesses casos, o texto de Guimarães não parece se adaptar bem à tipologia, pois a maioria dos personagens acredita no sentido sobrenatural da história, mas, como já apontamos, ela possui certo sentido alegórico, no que se refere à transposição dos elementos do sonho para os elementos da realidade, e a certo ensinamento moral que estaria presente nos significados dessa narrativa.

Apesar disso, na leitura que realizo dessa lenda, parece haver uma incerteza que se encontra entre a voz do narrador e os eventos que são por ele narrados, visto que, ao figurar Gertrudes como uma mulher supersticiosa e Lina enquanto uma menina de muita imaginação, uma margem é aberta para a contestação dos eventos sobrenaturais, tendo em vista que se pode afirmar que o oculto é fruto de credices populares nas quais o homem culto da cidade, detentor da razão do século sério do entendimento, não poderia acreditar. Contudo, ao mesmo tempo, essa voz que conta escolhe narrar essa história e se referir aos eventos estranhos que culminaram em seu trágico final. Cabe observar, ainda, que nesse texto de Guimarães essa dimensão da crença no satânico está intrinsecamente associada ao espaço provinciano e a um tempo colonial marcado pelas superstições.

No que se refere ao aparecimento do fantástico em *A garganta do inferno*, sua predominância se dá por meio dos sonhos premonitórios das personagens e do caráter obscuro da fenda e das grutas. Além disso, a população local reforça esse sentido por meio da superstição religiosa que se concretiza ao final na construção de um templo para soterrar o lugar “maldito”, o que, em si, já indica esse caráter ambivalente das credices, em que aquilo que era considerado fonte de malignidade é convertido em santidade. Os próprios elementos do sonho, contudo, indicam não somente aspectos psicológicos dos personagens, seguindo a sugestão do crítico Gérard Genette (1971) acerca das descrições balzaquianas, mas também conferem o próprio viés

fantástico da lenda e, em um misto de cultura erudita (registro da linguagem e afastamento do narrador) e popular (a superstição e os eventos narrados), apresentam imagens do diabólico.

Essa relação estabelecida entre o racional e o irracional é o que, em meu entender, constitui o cerne desse texto de Bernardo Guimarães, pois ao mesmo tempo que os eventos podem ser explicados por meio de coincidências e se adaptam perfeitamente às leis naturais, há uma parcela do sobrenatural que está constantemente presente. Apesar de não haver monstros, vampiros ou mesmo dragões reais na narrativa, o maravilhoso encontra-se, precisamente, através do encadeamento das ações que se pautam pela irracionalidade do sonho e da superstição. O elo entre Lina e o filho do guarda-mor, por exemplo, tem por motivo o sonho compartilhado por ambos, portanto ele é estabelecido por meio de uma coincidência cuja causa não pode ser explicada através da racionalidade científica.

No sonho de Lina, a gruta repleta de ouro é guardada por uma cobra de fogo que, no sonho póstumo de Gertrudes, transfigura-se em um dragão que devora sua filha. Tal réptil, enquanto símbolo das produções românticas, é uma presença marcante nas obras de diversos autores. Por exemplo, podemos lembrar o romance *Lucíola* de José de Alencar, no qual, ao descrever o desnudamento da protagonista perante Paulo, o corpo da cortesã, especialmente por conta de seus movimentos, é comparado ao da cobra. Ainda nas produções alencarianas, um evento singular marca o encontro de Berta, do romance *Til*, com o referido animal em seu quarto, no qual tanto o ofídio quanto a menina encaram-se como que encantados.

Além disso, no romance *O seminarista* uma jararaca brinca e não ataca Margarida quando bebê. O evento é referido pelo narrador como um “incidente que qualquer espírito supersticioso teria tomado por um sinistro agouro ou como um prenúncio assustador do

destino da menina” (GUIMARÃES, 2003, p. 18). No mesmo sentido, o narrador desse célebre romance de Bernardo Guimarães mantém relativa distância das superstições, pois menciona que, ao localizar a cobra, a mãe de Eugênio murmura uma oração, sobre a qual o narrador reflete:

É esta uma simpatia de que usam as nossas roceiras para tornarem as cobras imóveis e pregá-las por assim dizer em um lugar, e dizem que é de um efeito imediato e infalível. Talvez o leitor não creia nessas coisas que chamam abusões do povo; mas o certo é que, desde o momento em que a senhora Antunes pregou os olhos na cobra e começou a arrochar a saia na cintura, a bicha parou imediatamente e não se mexeu uma linha do lugar em que estava [...]. (GUIMARÃES, 2003, p. 21).

Conforme observa Hélio de Seixas Guimarães (2006b), essa atitude é típica das produções do escritor mineiro que oscila e mistura tons diversos em suas narrativas – ora incorporando o popular, ora justificando certa passagem ao leitor culto. No caso do seu primeiro romance, *O ermitão do Muquém*, o escritor mesmo nos adverte que a primeira parte de sua história será narrada em tom realista e que cederá a uma estética próxima à do modelo das produções indianistas, ou seja, idealizada. Em *A garganta do diabo*, essa oscilação se dá no nível da compreensão da própria lenda, pois os eventos podem tanto ser compreendidos em sua dimensão supersticiosa quanto na perspectiva da coincidência.

Além do elemento da morfologia e da crença, outro ponto importante do espaço de Minas Gerais na lenda diz respeito ao imaginário do ouro. Em suas produções literárias situadas no oeste mineiro, Bernardo Guimarães já aponta para a influência do ouro na mentalidade local. No pequeno conto *A cabeça de Tiradentes*, ambientado

em Vila Rica, por exemplo, o narrador explica em tais termos a suposta abundância de Minas Gerais:

Porque naquela época o ouro por essas montanhas como que brotava à flor da terra. O ouro era tão abundante, que os próprios pretos cativos, com as migalhas que escapavam das lavras de seus senhores, edificaram mais de um templo magnífico, que até hoje aí estão, e as pretas, quando iam às suas festas costumeiras, polvilhavam a carapinha com areia de ouro. (GUIMARÃES, s/d, p. 8).

O narrador desse conto de Guimarães tenta transmitir a experiência que marcou profundamente o espaço cultural mineiro enquanto local propício ao enriquecimento motivado pelo acaso. É nesse sentido que, em seu romance *O garimpeiro*, diversas quantias de ouro são descobertas e perdidas, configurando um espaço em que, a qualquer instante, uma fortuna pode ser oferecida pela terra.

Em *A garganta do inferno*, o ouro não é instrumento de enriquecimento, mas de perdição dos personagens centrais. A sua associação não está vinculada a uma missão do garimpo, porém à descoberta da luxúria pela personagem Lina e, no caso do jovem fidalgo, de seu caráter galanteador e corruptor da moça. Além disso, pertence ao imaginário coletivo, pois a própria origem daquela pequena povoação é referida em relação à descoberta de alguma lavra de ouro, visto que sua população era composta de “mineiros e faiscaadores que vinham de todas as partes explorar aquele descoberto que ainda não contava muitos anos de existência” (GUIMARÃES, 2006a, p. 147).

Nesse viés, também, as disparidades sociais são evidentes na lenda, pois, ao lado da pobreza extrema em que a comunidade vivia, o filho do guarda-mor vive no luxo e a partir do trabalho escravo e, portanto, alheio.

Ao insistir na busca pela tal gruta encantada, no entanto, nota-se certa condenação ao enriquecimento rápido, pois Gertrudes afirma à filha que: “a tua gruta de ouro ali está... olha, é aquele tear, e nada mais” (GUIMARÃES, 2006a, p. 155). Nessa fala é possível perceber a perspectiva burguesa do trabalho dignificador, em contrapartida ao enriquecimento através de meios escusos, e, no caso, obscuros e satânicos.

Ao mencionar todo o ouro atirado à garganta do inferno e que, na mesma medida, teria sido soterrado para a construção da igreja, o narrador não deixa de afirmar em tom de mistério que, após soterrar toda a fenda, Daniel escreve a letra “s” de “segredo”, e pergunta a seu leitor: “quem o descobrirá?...” (GUIMARÃES, 2006a, p. 198). No prisma da leitura realizada, acredito que esse final enigmático contemple não um, porém muitos segredos que foram enterrados: o destino do ouro (somente Daniel, dos vivos, sabia que as mulheres atiraram lá as riquezas), o segredo da própria superstição ou, talvez, em uma leitura um pouco mais percuciente, o próprio segredo místico dos sonhos em sua irracionalidade constitutiva.

Soterrando os espaços da garganta...

No presente ensaio, visei apresentar uma leitura de uma narrativa típica de Bernardo Guimarães. O objetivo geral desse artigo é revitalizar um pouco a crítica às produções literárias do escritor ouro-pretano que, como uma rápida pesquisa nas bibliotecas e trabalhos acadêmicos demonstra, não atrai tanto o interesse dos estudos mais recentes. Apesar disso, as obras do escritor mineiro são importantes para compreender o Romantismo e o século XIX, pois abarcaram uma diversidade de gêneros da época e contemplaram diferentes fases de nossa manifestação romântica. Dentre suas obras, o interesse desse artigo recaiu na lenda *A garganta do inferno*, texto que permanece praticamente desconhecido dos leitores contemporâneos.

Nessa lenda, ao lado do aspecto fantástico, que parece oscilar entre a superstição e o acaso, o interesse para a escrita desse artigo recaiu, especialmente, na relação entre certa concepção do autor acerca do espaço mineiro e o modo como essa ambientação se articula ao enredo enquanto fonte de narratividade. Conforme a argumentação desenvolvida, o espaço de Minas Gerais, em seus aspectos físico-topográficos, da cultura popular do período e do imaginário do ouro aparecem em peso e estruturam a própria lógica interna da narrativa. Desse modo, a linha argumentativa desse artigo buscou demonstrar que, longe de se configurar como um elemento acessório, a descrição e a localidade espacial dessa lenda caracterizam determinado modo de conceber o espaço mineiro, em seu aspecto literário, o que permite, por fim, atribuir a lenda, como um produto genuíno, ao nosso regionalismo romântico.

Referências bibliográficas

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Vida privada e ordem privada no Império. In: _____. (org.). *História da vida privada no Brasil* 2. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

AUERBACH, E. *Gloria passionis*. In: _____. *Ensaaios de literatura ocidental: filologia e crítica*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2007.

BAL, Mieke. Descrizioni, costruzione di mondi e tempo nella narrazione. In: MORETTI, Franco (org.). *Il Romanzo*. v. II. Torino: Giulio Einaudi, 2002.

BOSI, Alfredo. Sertanistas: Bernardo Guimarães, Taunay, Távora. In: BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 49. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

CANDIDO, Antonio. Um contador de casos: Bernardo Guimarães. In: _____. *Formação da literatura brasileira*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Centauro, 2005.

GENETTE, Gérard. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, Roland (org.). *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas*. Petrópolis: Vozes, 1971.

GUIMARÃES, Bernardo. A garganta do inferno. In: _____. *Lendas e romances*. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006a.

_____. *O seminarista*. 2. ed. São Paulo: Ediouro, 2003.

_____. A cabeça do Tiradentes. In: _____. *História e tradições da província de Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Garnier, s/d.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. Entre lendas e romances, o conto de Bernardo Guimarães. In: GUIMARÃES, Bernardo. *Lendas e romances*. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006b.

GUINSBURG, Jacob. Romantismo, historicismo e História. In: _____. (org.). *O Romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LOBATO, Monteiro. *Cidades mortas*. São Paulo: Brasiliense, 1951.

LOPES, Frei Roberto B. *Monte Alverne, pregador imperial: roteiro para um estudo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1958.

MAGALHÃES, Basílio. *Bernardo Guimarães: esboço biográfico e crítico*. Rio de Janeiro: Typographia do Anuario do Brasil, 1926.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

TÁVORA, Franklin. Carta II – Segunda série: Iracema. In: MARTINS, Eduardo Vieira (org.). *Cartas a Cincinato*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

_____. *O Cabeleira*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1876. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br>>. Acesso em: 15 ago. 2017.

TODOROV, Tzvetan. A narrativa fantástica. In: _____. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

entre vista

APERTE A
CAMPAINHA E
POSICIONE-SE EM
FRENTE À LUZ AZUL.



QUE OS MORTOS
ENTERREM
SEUS MORTOS
SAMUEL RAWET

ADAMA
Samuel Rawet

RAWET
O TERRENO
DE UMA POLEGADA
QUADRADA

Samuel Rawet
Contos e novelas reunidos

Os Sete Sonhos
SAMUEL RAWET

Samuel Rawet
CONTOS DO IMIGRANTE
2ª edição

DIALOGO
SAMUEL RAWET

LIVRARIA JOSE OLYMPIO EDITORA

Foto Eder Ahmad Charaf Eddine

fiel à literatura:

entrevista com andré seffrin,

organizador de contos e novelas reunidos,
de samuel rawet

Luciano de Jesus Gonçalves*

Nascido em Júlio de Castilhos, Rio Grande do Sul, e residente no Rio de Janeiro desde 1987, o crítico e ensaísta André Seffrin organizou cerca de 25 livros, dentre os quais, o *Dicionário de pintores brasileiros de Walmir Ayala* (Editora da UFPR, 1997), a *Antologia Poética de Foed Castro Chamma* (Imprensa Oficial do Paraná, 2001), as novelas *O desconhecido/Mãos vazias* e *Inácio, O enfeitado* e *Baltazar*, de Lúcio Cardoso (Civilização Brasileira, 2000/2002), os *Melhores poemas* de Alberto da Costa e Silva (Global, 2007), a *Poesia completa e prosa* de Manuel Bandeira (Nova Aguilar, 2009), *A poesia é necessária* de Rubem Braga (Global, 2015) e a *Poesia completa* de Cecília Meireles (Global, 2017). Um de seus últimos trabalhos, a *Caixa Rubem Braga – Crônicas* (Autêntica, 2016), uma coorganização em parceria com Bernardo Buarque de Hollanda e Carlos Didier, conquistou o

* Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo – PPGLB-USP, sob a orientação da professora doutora Eliane Robert Moraes, em pesquisa sobre a prosa degenerada de Samuel Rawet, coorientada pela professora doutora Rosana Kohl Bines, da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUCRIO. Professor do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Tocantins – IFTO. E-mail: ljg@usp.br.

Prêmio Jabuti, de 2017. Ao longo de 58 edições, a premiação se consagrou como uma das mais conhecidas e disputadas do mercado editorial brasileiro.

Com tantos escritores vinculados à sua trajetória profissional, o motivo dessa entrevista não poderia ser outro. É através da importante edição de *Contos e novelas reunidos*, de Samuel Rawet (Civilização Brasileira, 2004), que me aproximo do nome do pesquisador que, como se percebe nesta apresentação, tem se constituído no trabalho com o texto literário.

A organização do volume que reúne o conjunto da prosa publicada em livro do escritor Samuel Rawet (1929-1984), judeu polonês de ascendência judaica, naturalizado brasileiro aos sete anos de idade, contribuiu para a divulgação da obra do escritor e facilitou o acesso de pesquisadores e leitores interessados nesse *corpus*. Na entrevista, repasso essa relação do crítico com a obra de Rawet, além de outras circunstâncias e curiosidades sobre o trabalho editorial com esse autor ainda desconhecido de muitos, mesmo em cursos especializados. Mais que encerrar qualquer questão sobre Rawet, o trabalho e as respostas de Seffrin figuram como convites sedutores à leitura e ao estudo da obra rawetiana.

Ao concluir sua apresentação para a obra de Rawet, Seffrin (2004, p. 12) afirma que o escritor “[...] foi fiel a si mesmo até o fim”. Nesta oportunidade, retomo o epíteto da fidelidade para caracterizar o trabalho do crítico. Essa fidelidade tem se traduzido em projetos essenciais para a Literatura Brasileira. Muito gentil, Seffrin concedeu a entrevista via correspondência eletrônica, no mês de setembro.

Em que momento de sua formação como leitor literário entrou em contato com a obra de Samuel Rawet?

Li todos os livros de Rawet ainda na adolescência, e com o mesmo fascínio com que li todos os livros de Clarice Lispector, Dalton Trevisan, Luiz Vilela, Lygia Fagundes Telles, Hilda Hilst, Jorge Amado, Erico Verissimo, entre outros autores, todos tão diversos. E li todas essas obras de maneira quase sistemática, dos primeiros aos últimos livros, sempre para buscar uma ideia de conjunto.

O que o atraiu nos primeiros contatos com a ficção do autor, a ponto de afetá-lo e conduzi-lo para a leitura de toda a sua obra? E como surgiu o projeto para a reedição narrativa?

Em Rawet a irreverência e o estilo incisivo me conquistaram logo no primeiro momento. A reedição surgiu em outras circunstâncias, quando já me profissionalizava no meio literário.

Ao oferecer o projeto de *Contos e novelas reunidos*, a adesão editorial foi imediata? Em caso negativo, o que o senhor ouviu como justificativa para a não publicação da obra?

Não foi imediata, ao contrário, foi bem demorada e acidentada. As justificativas: autor brasileiro não vende, conto não vende, autor pouco conhecido dá prejuízo etc. Alguns editores nem retornavam ou recusavam a proposta com os lugares comuns de sempre. Ao longo dos anos 1990, tentei sem sucesso a Companhia das Letras, a Rocco, a Nova Fronteira e também a Civilização Brasileira/Record, entre outras editoras menos conhecidas. Logo em seguida, por sugestão de Lucia

Riff, tentei novamente a Civilização (era então editora da casa a Luciana Villas Boas, que me conhecia do JB) e, por sorte, nessa nova tentativa tudo se encaminhou com certa rapidez.

Em 1990, com o seu empenho, *Contos do imigrante* foi reeditado pela Ediouro. Ao que me parece, trata-se da terceira edição dessa obra, as outras seriam, respectivamente, de 1956 e 1972. Qual o significado dessa primeira retomada editorial quase dez anos depois da morte do escritor?

A terceira edição dos *Contos do imigrante* integrou uma grande coleção de literatura brasileira. Waldir Ayala, em meados dos anos 1980, foi chamado pela Ediouro para assumir a coordenação de novos títulos para a série Prestígio, de livros de bolso, e naquele período vários autores foram agregados ao catálogo da editora. Trabalhei com Waldir nessa época. Lembro das antologias poéticas de Fernando Pessoa, Mario Quintana, Ferreira Gullar, Lêdo Ivo, Marcos Konder Reis, Gregório de Mattos, romances de Lucio Cardoso, Guilherme Figueiredo, Octavio de Faria, entre vários outros nomes. Ainda outros estavam previstos, e seus livros foram preparados mas não alcançaram a impressão por motivos diversos, como as antologias poéticas de Raul Bopp, Lélia Coelho Frota, Hilda Hilst, Renata Pallottini e Foed Castro Chamma, as duas primeiras organizadas pelo Waldir, as três últimas sob minha responsabilidade. O meio editorial oscila muito, de modo que podemos considerar a terceira edição dos *Contos do imigrante* um golpe de sorte, uma reedição que no entanto repercutiu pouco. Não me recordo de alguma eventual nota de imprensa, a Ediouro muito raramente divulgava lançamentos na imprensa. O sistema de vendas da editora na época não dependia dessa divulgação.

Alguns jornais, revistas e suplementos literários ainda guardam contos inéditos do escritor. Há, inclusive, registros de uma coletânea concluída de novelas, *Jogos de Marte*, que seria a segunda publicação de Rawet em livro. O senhor teve conhecimento dessas obras durante a elaboração do projeto? Por quais motivos elas não integraram a reunião de *Contos e novelas reunidos*?

Tinha conhecimento de alguns inéditos, não todos. Mas sempre foi difícil, e ainda hoje é, encontrar editor interessado em investir no autor nacional, interessado em financiar pesquisas. No caso de Rawet, reunir os livros até então publicados era já uma tarefa inglória, seria arriscado falar em aumentar esse material.

As produções inéditas do escritor, no campo da dramaturgia e do ensaio (ao que incluiria a crítica teatral), são numerosas. Em sua opinião, esse material pode apresentar algum interesse editorial?

Alguns inéditos (em livro) foram agregados pela Rosana Bines no livro de 2008. Tomara novas coletâneas deem conta de grande parte do material inédito, tarefa para as novas gerações de pesquisadores. Quanto a interesse editorial por inéditos do autor, continua restrito. Para projetos especiais como esse, hoje contamos bem mais com leis de incentivo, sobretudo formas de patrocínio que possam viabilizar projetos com pouco apelo comercial.

É possível enumerar os fatores pelos quais um escritor forjado nos meios literários e editoriais, a *Revista Branca*, entre tantos outros exemplos de suplementos e periódicos literários, encontre tanta resistência em ser publicado e/ou reeditado?

Circunstâncias. Na vida como na literatura, dependemos de tanta coisa: círculo de amizades, contatos, oportunidades etc. Enfim, o que conta mesmo, no caso especial do Rawet, é a alta qualidade do que escreveu, o mais acontece por força das circunstâncias. O reconhecimento da obra de Rawet, um dos maiores escritores da sua geração, virá com o tempo. Como se costuma dizer, tudo é uma questão de tempo. E há casos que nem o tempo ajuda, infelizmente.

Em entrevistas e ensaios, Rawet sempre apresentou uma avaliação pessimista do mercado editorial brasileiro. Essa avaliação o impulsionou a apoiar o processo que Autran Dourado moveu contra a Bloch Editores. Esse processo ganhou outro acusante de peso com a entrada de Carlos Drummond de Andrade na disputa. A briga perpassou a década de 1970 e resultou numa avaliação positiva, por parte do Supremo Tribunal Federal, de dois recursos apresentados por Drummond. Com esse resultado, a empresa foi obrigada a pagar os direitos autorais aos três escritores em face da antologia *Literatura brasileira em curso*, organizada pelos professores Dirce Riedel, Carlos Lemos, Ivo Barbieri e Therezinha Castro, em 1968. O imbróglio provocou algumas alterações no mercado editorial nacional. É possível dizer que esse evento contribuiu para uma resistência das editoras em torno do nome de Rawet?

Talvez, mas a marginalidade de Rawet se definiu antes desse imbróglio. Rawet enfrentou dificuldades para publicar por conta da complexidade da obra e também por seu temperamento pessoal, fato que se agravou mais tarde. As edições dos *Contos do imigrante* por José Olympio (o grande editor dos anos 1930/1950) e *Abama e Diálogo* por GRD (Gumerindo Rocha Dórea, primeiro editor de Rubem Fonseca e tantos outros), somadas ao prêmio conquistado pelos contos de *Os sete sonhos*, tornaram Rawet uma figura conhecida nos meios

literários, havia um lugar para aquele novo contista que chegava com muita força, mas tudo isso antecedeu um processo de marginalização dramático que ele viveria sem trégua até o fim. E é bom que se diga: ele não foi o único autor brasileiro a enfrentar tais dificuldades. Poderíamos enumerar dezenas de autores importantes, ao longo do século 20, que publicaram seus livros com muita dificuldade ou não conseguiram e até destruíram ou perderam originais.

É concebível afirmar que a prosa de Rawet caminhe, principalmente nas produções após *Contos do imigrante*, para uma vertente degenerada, em que o *fundo* aponta para questões, digamos, mais baixas e corporais (como a palavra pornográfica, simples, espontânea e popular) e a *forma* para a mescla excessiva de gêneros literários?

Sim, e acredito que esse aspecto, num tempo em que as políticas do corpo ganham o palco, em que as fronteiras de gênero estão cada vez mais borradas, passe a facilitar a circulação de suas ideias e de sua criação. Sem esquecer que ficção e ensaio em Rawet se confundem e misturam, e têm um perfil único na ficção brasileira. Talvez ninguém tenha sido tão ousado quanto ele, nem Dalton Trevisan, nem Rubem Fonseca. Tanto que um de seus livros mais audaciosos (um tanto irregular em termos de qualidade) é *O terreno de uma polegada quadrada*, onde temos, decantado, um espectro temático exposto de maneira mais incisiva e livre que nos livros anteriores. Aspectos que afloram também n' *Os sete sonhos* e depois em *Ahasverus* e *Que os mortos enterrem seus mortos* (se bem me recordo, este último livro é o preferido de Flávio Moreira da Costa). E cabe uma recordação de juventude: um dia indaguei de Fausto Cunha qual seria o melhor Rawet, o Rawet mais Rawet, se assim podemos dizer. Diante da relutância de Fausto, sugeri os *Contos do imigrante* e ele foi

enfático em afirmar que não. Mas deixou em aberto a minha indagação.

Em algumas palavras, quais elementos compõem a ética e a estética de Samuel Rawet?

Talvez se possa dizer que ética e estética se encaminham sempre juntas na obra de Rawet, de tal forma se irmanam em quase tudo que escreveu. Como em Kafka, como em Tolstói – na obra da maioria dos grandes autores suponho que ética e estética sempre funcionam juntas. Quanto a elementos, é assunto que rende tese ou ensaio, ou ensaios.

A narrativa de Rawet ainda é capaz de chamoscar, ou “queimar com a faísca da linguagem”, na expressão dos professores Rosana Kohl Bines e José Leonardo Tonus (2008, p. 20), organizadores dos ensaios do escritor, o leitor do século 21?

Sim, como todo criador fora do comum, sua obra tem potencial para chamoscar novas gerações de leitores. O interesse por sua ficção é crescente.

Para finalizar, quero registrar a minha gratidão pela sua gentileza, disponibilidade e elegância durante toda a nossa interlocução. Antes de concluir a entrevista, o senhor teria algum conselho para quem deseja pesquisar a obra do escritor?

Mal começamos a conhecer a obra desse fenômeno chamado Samuel Rawet. É um campo aberto à pesquisa.

Referências bibliográficas

Para fins de organização e localização, seguem algumas obras e textos relacionados ao nome de Samuel Rawet que foram citados na entrevista:

KOHL BINES, Rosana; TONUS, José Leonardo. Prefácio: A palavra extrema de Samuel Rawet. In: RAWET, Samuel. *Samuel Rawet: ensaios reunidos*. Organização de Rosana Kohl Bines e Leonardo Tonus. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. p. 9-20.

RAWET, Samuel. *Contos e novelas reunidos*. Organização de André Seffrin. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

_____. *Samuel Rawet: ensaios reunidos*. Organização de Rosana Kohl Bines e Leonardo Tonus. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

SEFFRIN, André. Samuel Rawet: fiel a si mesmo. In: RAWET, Samuel. *Contos e novelas reunidos*. Organização de André Seffrin. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004. p. 9-15.

LEIA OS ²/₁

TEXTOS COMPLETOS

NA MESA DE

SINUCA

POR FAVOR

E DEIXE-OS

NA MESA



DETALHES DA EXPOSIÇÃO "O RIO DE MÁRIO [LAGO],
RUBEM [BRAGA] E JOÃO [ANTÔNIO]" (Nesta e na pág. anterior.)
Arte Sesc, Flamengo, Rio de Janeiro, 2015.
Foto Betina Leme

poesia

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. ¶
Etiam eget ligula eu lectus lobortis condimentum. Aliquam
nonummy auctor massa. Pellentesque habitant morbi tristique ¶
senectus et netus et malesuada fames ac turpis egestas. ¶

¶
Nulla at risus. Quisque purus magna, auctor et, sagittis ac, ¶
posuere eu, lectus. Nam mattis, felis ut adipiscing. ¶
Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. ¶
Etiam eget ligula eu lectus lobortis condimentum. ¶

¶
Aliquam nonummy auctor massa. Pellentesque habitant ¶
morbi tristique senectus et netus et malesuada fames ¶
ac turpis egestas. Nulla at risus. Quisque purus magna, ¶

¶
auctor et, sagittis ac, posuere eu, lectus. Nam mattis, ¶
felis ut adipiscing. Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur ¶
adipiscing elit. Etiam eget ligula eu lectus lobortis condimentum #



DA SÉRIE VITROLAS
Simone Guimarães

quatro poemas

de **Simone Guimarães**

Nascida em São Paulo, na região de Ribeirão Preto, em 1966, é cantora, compositora e instrumentista, com mais de 20 anos de carreira e 10 CDs gravados com grandes nomes da MPB. Começou sua carreira com Paulinho Jobim, depois apadrinhada por Milton Nascimento gravando com ele o CD Pietá. Concorreu ao Grammy Latino 2007 pela Melhor Canção Brasileira (Língua Portuguesa) com "Carta à amiga poeta", composição sua e de Francis Hime, do CD Flor de Pão. Tem parcerias também com Guinga, Antonio Carlos Bigonha e outros, e já teve músicas suas gravadas por Nana Caymmi e Maria Bethania.

CONTATO simoneguimaraes.prod@gmail.com

coisa

Cada palavra é um mar de coisas
E eu não sou poeta de palavras
Eu sou poeta de coisas
Poeta do ente
Do onto
Coprófago de coisa

Coisa "n'ondim" (na ondinha)
Coisa nenhuma escondida
"Ventim" pequeno "mei" do mato
Sou comedor de vento
Dançador de olho

Às vezes, é claro, uso a palavra.
Mas, com muito cuidado.
Palavra pra mim é coisa santa.

Gosto de coisa "pequeninha".
Trem
Lua
Rir
Pio
Rio
Mar
Ser
Tio
Cais
Lar
Lá
E
Cá

Tudo, assim, "pequeninho", eu gosto.
Tantas palavras trago nos bolsos
Às vezes as mãos acariciam coisas
Palavras nos bolsos das calças
E o rosto fica tomando
Serenidade e vento.
Ah pensamento!

Também sou procurador
Enfiar-me num buraco
Atrás da coisa nenhuma
É comigo mesmo!
Sou louca por coisas
E às vezes simplesmente
Não tem.

Muitas das vezes,
Só cabendo a cabeça,
num "buraquinho" assim
"pequeninho", eu entro.
Coisa de eu mesma não entender.

De enfiar os olhos e não ver nada,
Coisa nenhuma mesmo.
Nem "Sombração" perdida
Nem alma
Só a palavra nos bolsos
O assovio do vento
E as coisas que era bom, nada!
Só o sereno no rosto
E o vento

Não saber de nada
É coisa minha mesmo
Às vezes eu chego à casa
Com uma "coisama"!
Só o pó pra coar
A água pra ferver
Mais nadica de nada.

O mundo não tem mistério,
A coisa "tá" lá na sua frente
É só dá um passo e
Os outros passos vêm todinhos.
Coisa que não dá em nada não adianta.
É onde a gente fica procurando coisa
Que já esta perdida pra frente.
Não tem muita coisa, e
Tudo que tem taí.

DA SÉRIE VITROLAS
Simone Guimarães



não palavra

[Não-Palavra]

Uma estranha letargia
Enrijece o nada
O espectro anímico
da não palavra.

A anti-matéria da lava
Esculpindo sentidos
Caça incessante no nada.
Escavar na lava seca.

Efígies ainda em processo
Como ali contivesse versos
Palavras fossilizadas no tempo.
Desafio ossificá-las.

Remover a poeira e carvão
No diamante da escrita,
Na criação da palavra brita
Da não palavra que grita.

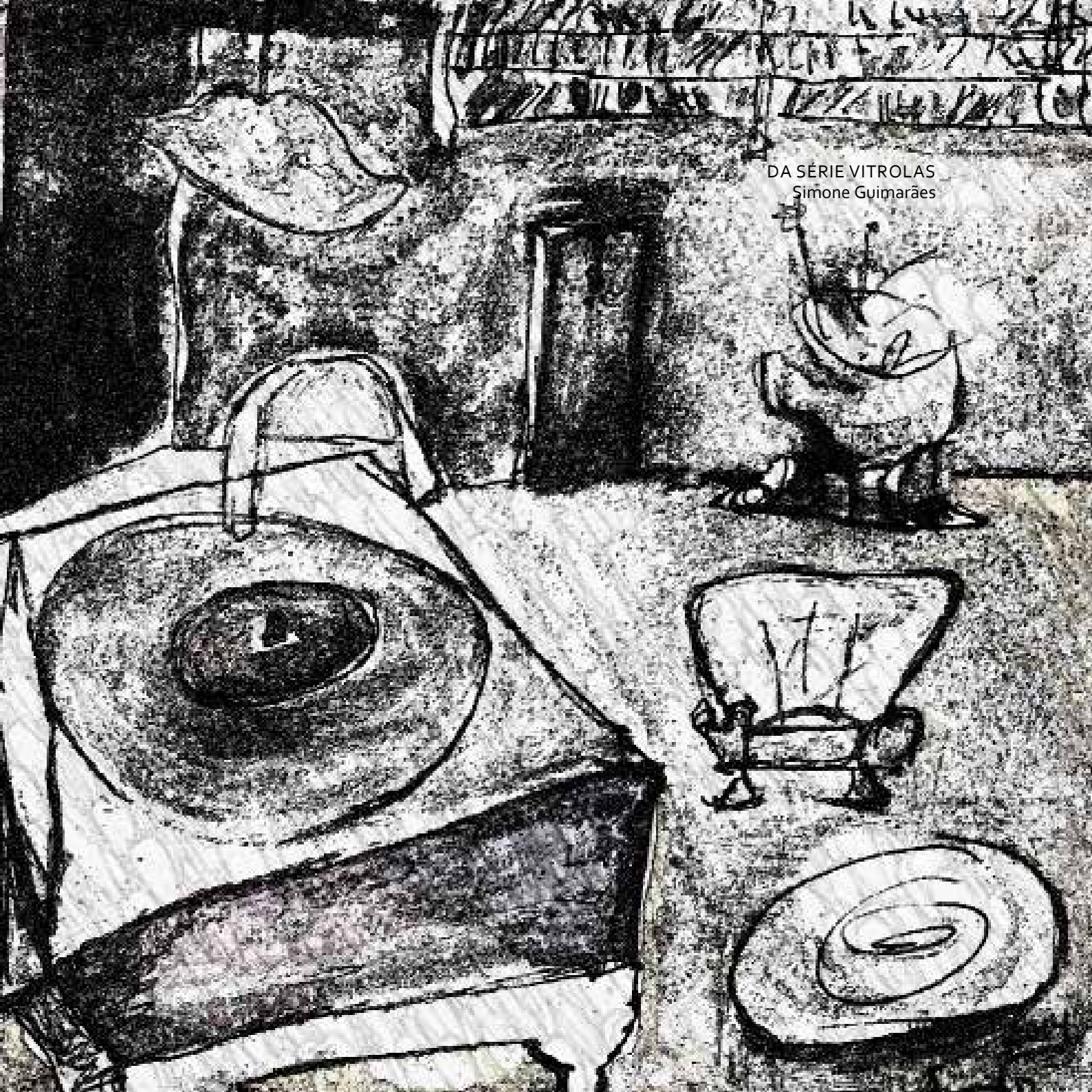
Inscrita já em minhas mãos
Derramo todo o sangue de letras
E a não palavra brota
No assoalho do chão.
[A palavra não]

[A palavra não]

De todas as belas palavras
Adoro a palavra não
Só não quero a não-palavra
escavando-se nos vãos.

A palavra "não", tem fim.
A palavra sim, "tem não"!
Só não quero a não-palavra
Escavando-se nos vãos.

Se você me quer é sim,
E se não me quer é não.
Só não quero a não-palavra
escavando-se nos vãos.



DA SÉRIE VITROLAS
Simone Guimarães

scannaprint

I

Agraciada arte que aceita com mãos renovadas,
imagens, acenos, estrondos e palavras de minha
percepção quase sempre indignada.
De quantos afazeres há no mundo,
o mais belo e o mais ilustre é estar perto de ti.

Devastadoras lutas, ao deitar-me contigo, travo.
Nessa perspectiva bruta,
falo de minha arte bélica, poética, retórica, ordenada.
Meu estranho foco sobre a ordem.
Regras. Meu aroma de significados.

Com meu lito oco de pouco eco na página,
Antes quero, mais que ler, encaixar palavras no vazio.
Canthus-cavos na'lma, que me elucidam a lito gênese
da morte e sua importância em meus atos.
Meus quadros, feito sonhos derramados pelas luas,
quero beijá-los, mais que entregá-los aos cotidianos mortos,
porque o tempo é o instante.

Lanço-me em tiras de aventuras,
com roupas inventadas em livros de banheiros,
leio palavras em balões.
Então eu sou o Batman, um Homem triste;
no desejo claro da noite, assistindo
a anti-aula de escuridão chechena,
na escola de Beslan,
no cinema em Denver.
Carandiru, Cinelândia.

Vou para a sala
ouvindo Leila e
olhando sem parar para
"O beijo" de Wesley Duke Lee.
Acomete sobre meus olhos
o metediço assimétrico da arte
que nunca deixa minhas mãos paradas,
onde meto-me escavo-me,
o calhariz se afunda e rompe.

II

Arte

Minhas identidades secretas, rupestres, quiméricas;
indiretas, auxiliares do espanto, na proporção necessária,
que atingem meu córtex cerebral e nesga meus frios suores.
De quem é este calor em minhas mãos, que não teu, minha
[mãe (Ars)?

Então vão os meus pensamentos em direção à rua.
Os novos povos nem se olham de uma longa.
Barcos na praia. Óleos boiando na superfície
Barcos na praia.
Movimento silencioso de ondas
a golpear-nos com seu mantra.
Numa longa procura;
o que não muda
és só tu minha mãe (Ars).

Minha mãe eterna,
eu me desconheço.
Preciso de ti para que minha face se desnude.

Há homens empedernidos que se locupletam
e acabam tendo melhor reputação que eu.
Penso em ter esta dureza de diamante que corta o vidro,
mas só o seu brilho me atinge em flagras.
Minha esperança não vem se não de tua mão amiga
Ars, poeisis.

III

Apenas muito raramente a fantasia invade minha consciência,
mas invade.

Por alguma causa: inconsequência, incongruência, náusea...
No mais, pisa sempre em mim a dor; elíptica, fálica,
como os gigantes monumentos pré-romanos.

Estou sempre com um pincel na mão querendo alcançar
o cume das igrejas.
Querendo medir o chão de rocas para saber o tamanho do céu.
Querendo preencher os sulcos algarvios e barrocos.
Eu sou uma espécie de "normal" do sexo comunista.
Estas posições extremas, emblemáticas, autênticas,
incômodas, bem substanciadas na oposição à que...(...)
Consideravelmente sempre contrárias ao pensamento raso se
[deve ao fato de...(...)]
Que tudo que se move em mim, especialmente nos dias de cansaço;
é porque tenho em ti, mãe, meu verdadeiro abrigo.

Aqui reúno então poemas num painel Scannaprint último tipo,
um fluxo constante, um devir.
O meu começo e o meu fim.
Eu apresento-lhe um lado laço-dialético
e uma quantidade pequena de idéias para que comecemos juntas a
trabalhar no meu novo espelho.
O meu semblante aurático.

Com provas, com demonstrações.
Vamos roer juntas a gravura dos nossos antepassados.

A partir de agora eu me separo pra sempre da natureza.
Eu quero um sentido novo para minha vida.
Uma técnica que represente tudo que eu tenho guardado.
Meus pensamentos, minha liberdade e tu, minha mãe (Ars),
estarão aos teus serviços.

Volto a mim pelo teu umbigo
e agora eu sou parte de ti,
porque liberto
o meu sentimento sublime de existir.
Amo-te, minha mãe.
Amo-te, sobretudo.

DA SÉRIE VITROLAS
Simone Guimarães



saliência

Acordo com as costas molhadas
A alma debaixo da chuva
Apanho frio nos vértices da noite
Acolho a palavra do rastro
Ortografia nas hortênsias
Recolho as palavras úmidas e amanheço

Com o músculo que salta das omoplatas.
A asa se move.
A Saliência.
Recolho as raspas de ar
E me encaixo num verso.



FAVELA, OI FAVELA!
Simone Guimarães

seis poemas

de **Luis Eduardo de Sousa**

Nasceu em São Paulo, em 1979. É integrante do Centro de Dramaturgia Contemporânea (CDC). Em 2012, o CDC iniciou em Portugal o projeto Capitãrias Dramatúrgicas, contemplado em edital do Ministério da Cultura (MinC). A iniciativa inédita de intercâmbio entre dramaturgos dos dois países foi coordenada pelo autor e diretor Samir Yazbek. Lançou, pela Editora Patuá, o livro de peças teatrais Às de Copas e Pretérito Imperfeito, da coleção "Palavras para Teatro".

CONTATO www.facebook.com/luis.eduardodesousa.79

OVOS DE PÁSCOA SÃO FEITOS NO INFERNO

Sangue coagulado no final da trilha
Crianças esquartejadas em hotéis da cidade
Moleques com pedras de crack na ressurreição

Ovos de páscoa são feitos no inferno.

Hoje é dia de visita
Barulho de ovos quebrando na vistoria
Mães chorando no pátio interno

Ovos de páscoa são feitos no inferno

A solidão é a adolescência do suicídio
Meus filhos não estão comigo
Vou decapitar o coelhinho da páscoa

Ovos de páscoa são feitos no inferno.

Jesus não morreu por mim
Não morreu por você
Não morreu pela sua T.v de plasma

Ovos de páscoa são feitos no inferno.

A falsa esperança de renovação
A falsa sensação de comemoração
Um pedaço de chocolate derretendo na sua boca

Vai ficar tudo bem...
Tudo bem.

pequenos lugares

Tem esses pequenos lugares na minha cabeça
Que preservam a minha sanidade
lugares que evitam a desordem e o caos

Eles separam
a lógica e a razão
realidade e a ilusão
escritor e o escrito
Sobriedade e a felicidade

Eles
(os lugares)
guardam tudo

Física quântica
Minha infância
Histórias em quadrinhos
Ex-namoradas

Minhas ex ficam num mesmo lugar
e se estapeam o tempo todo

assim me deixam em paz

Mas tem um lugar só seu
Vazio
Limpo
Recentemente pintado

Você disse que logo viria e traria louros para minha vida.

Espero
Espero
Espero

E o seu lugar se dilui
e todos os outros
também

Os habitantes fogem
como loucos do Asilo Arkham

Agora tem essa lacuna

dentro de mim

que chamam de solidão

e
tem esses vãos que separam

Os arranha-céus da cidade

Preenchidos por
Pombos
Gotas de chuva

e corpos vazios

que flutuam no ar.

geo

Para Drika Nery

Transitava pela terra de tempo geológico
pavimentada pela preguiça.

Sussurrava ali meias palavras
que não vestiam os seus pés.

Calçava precocemente
prefixos para realçar substantivos.

Comprava adjetivos
numa dessas promoções.

Muitas vezes...
Ficava parada por horas no farol
por não saber se o verbo era transitivo ou não.
Quando arriscou...
era direto.

Procrastinava verbos
como quem não quer lavar a louça.

Escrever não é colocar palavras no papel.

A escrita é a síntese.

De vogais que planam no ar,
consoantes que dão rasantes
e
idéias que
migram
migram...
longas distâncias
só para reproduzir.

rounds

Há um boxeador dentro de mim.

Ele parou de lutar.

Marco lutas e confirmo datas...
ele nunca comparece.

Há um boxeador dentro de mim.

Desistindo fácil demais.

Cai no primeiro round e reclama da dor.

Ele se encolhe.
Ele chora.
Ele joga a toalha.

Há um boxeador dentro de mim.
Que perdeu muitas lutas.

Lutas consecutivas com pesos mínimos.

O sino não para de tocar.

Há um boxeador dentro de mim.

Com ótimos
ganchos e cruzados
Disparando Jabs

Esquerda
Direita
Esquerda

Mas seus punhos enferrujaram.

Há um boxeador dentro de mim.

Que
Não fomento
Não levo nos treinos
Não dou disciplina.

Ele recebe vaias.

Deixou de ser admirado.

Há um boxeador dentro de mim.

Que quero que lute.

Mesmo agarrado nas cordas.

Balançando o seu corpo dilacerado
como uma carcaça no matadouro.

Que
o fatalismo venha
mas que não caia.

Ele ostenta
os olhos inchados
o nariz jorrando sangue
e o sorriso sarcástico
típico dos vencedores.

Há um boxeador dentro de mim.

1...2...3...

Há um boxeador dentro de mim.

Direita....esquerda...direita...

Há um boxeador dentro de mim.

Agora, com licença.

Preciso ir.

Eu tenho uma luta.

submundo particular

Havia uma pensão na Rua Vitória

Um apartamento gigante no sexto andar.

Cortinas, biombos e tijolos dividam as particularidades dos

[hospedeiros.

O banheiro e a cozinha eram os únicos lugares onde as fronteiras

[da privacidade se diluíam.

Onde as conversas fritavam com os ovos

E as confissões pairavam com o cheiro do café da manhã

Havia uma pensão na Rua Vitória

Onde...

Damas noturnas transitavam de lingerie nas tardes de domingo

Cantores de Bolero dormiam agarrados a uma garrafa de conhaque

Travestis penteavam perucas ao som de Like a Virgin

Mães solteiras procuravam alianças no vão do sofá

Bêbados dormiam nas escadarias entre o quarto e o quinto andar

Mães de Santo contavam moedas de previsões desesperadas

[de relacionamentos possessivos

Aeromoças loucas e nuas gritavam na Praça Julio Mesquita

Lúcifer em pessoa voltava para buscar os seus órfãos

Traficantes e Cafetinas choravam na Sessão da Tarde

Aleijados e Cegos corrigiam a ortografia da sua placa de anúncio
Um senhor sem nome organizava a sua coleção
[de identidades roubadas
Dançarinas com parceiros reptilianos se hospedavam após o
[Show de Calouros
Homens com fantasias infantis investiam em fichas de Fliperama
Homossexuais seminus pegavam sol em sacadas imperiais
Relações incestuosas gemiam sob a luz de Virgem Maria
Células desordenadas e contagiosas alteravam o curso da história
Havia uma pensão na Rua Vitória
Que de Vitória só havia o nome
Uma pensão
cuja dona
era uma senhora com os olhos vazios
observava o comportamento dos pombos
ouvia sinfonias de compositores mortos
tinha como companhia o seu sobrinho
Um garoto de óculos de nove anos de idade
que descobriu uma pilha de livros e gibis perto do banheiro
Ele lê incessantemente
enquanto sua infância
transita
em seu
submundo particular.

a árvore de taturanas

Me lembro que estudava numa escola que tinha uma árvore cheia de taturanas.

De vez em quando caía uma taturana em um aluno e o queimava.

Todos os alunos eram maiores do que eu.

A maioria me batia na hora do recreio.

Me refugiei embaixo de uma árvore cheia de taturanas.

Ninguém tinha coragem de ficar lá.

Ficava o recreio inteiro debaixo da árvore e só saía quando batia o sinal.

Fiquei anos fazendo isso.

Às vezes chorava sozinho porque ninguém falava comigo.

Até as professoras me ignoravam.

Fiquei com a fama do menino estranho das taturanas.

O esquisito.

Isolado.

Quieto.

Eu só tinha seis anos.

Hoje tenho trinta e um.

Não sei o que aconteceu com os alunos que estudavam comigo.

Sumiram.

Como se nunca tivessem existido

Agora tenho muitos amigos.

Sou dramaturgo, poeta e escritor.

Tenho um filho.

E ainda choro sozinho.

Não deixaram de me chamar de estranho.

O esquisito.

Isolado.

Quieto.

Nunca mais encontrei uma árvore cheia de taturanas.

Tudo bem.

Não preciso mais da árvore.

Logo, essas pessoas sumirão.

Como se nunca tivessem existido.



Akira Akiyama

www.facebook.com/AKIRA-129727354481087/

na via de são breton

André Luiz do Amaral

Nasceu em Florianópolis/SC, em 1986. É bacharel em Teologia pela Escola Superior de Teologia de São Leopoldo/RS, Mestre em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina e Doutorando em Letras pela UNESP/Campus de São José do Rio Preto. Publicou, em 2010, o livro de poemas experimentais "Fio no Pescoço" (Editora Katarina Kartonera).

CONTATO andreliteratura@gmail.com

Ilustração: Bruno de Oliveira Rodrigues tem 23 anos, é graduado em Letras pela UNESP/Assis e graduando em Tradução pela UNESP/São José do Rio Preto.

CONTATO brunodoliver@gmail.com

Diz-se: a poesia
como o amor
faz-se no leito

ou:

com as mãos
no muro
do beco
atrás
da igreja

no horizonte
transversal
do eixo
a língua/gem (e)

se projeta
lambe os beiços
abre os lábios
e revela
a haste mínima

(topografia sexual do verso:
onde os dedos
o ritmo
o alvo ao centro
tocado
das margens adentro)

ao mastro
amarrado
sobe e desce
em arco

bondage
o poema
cavalga

e crava unhas
nas costas

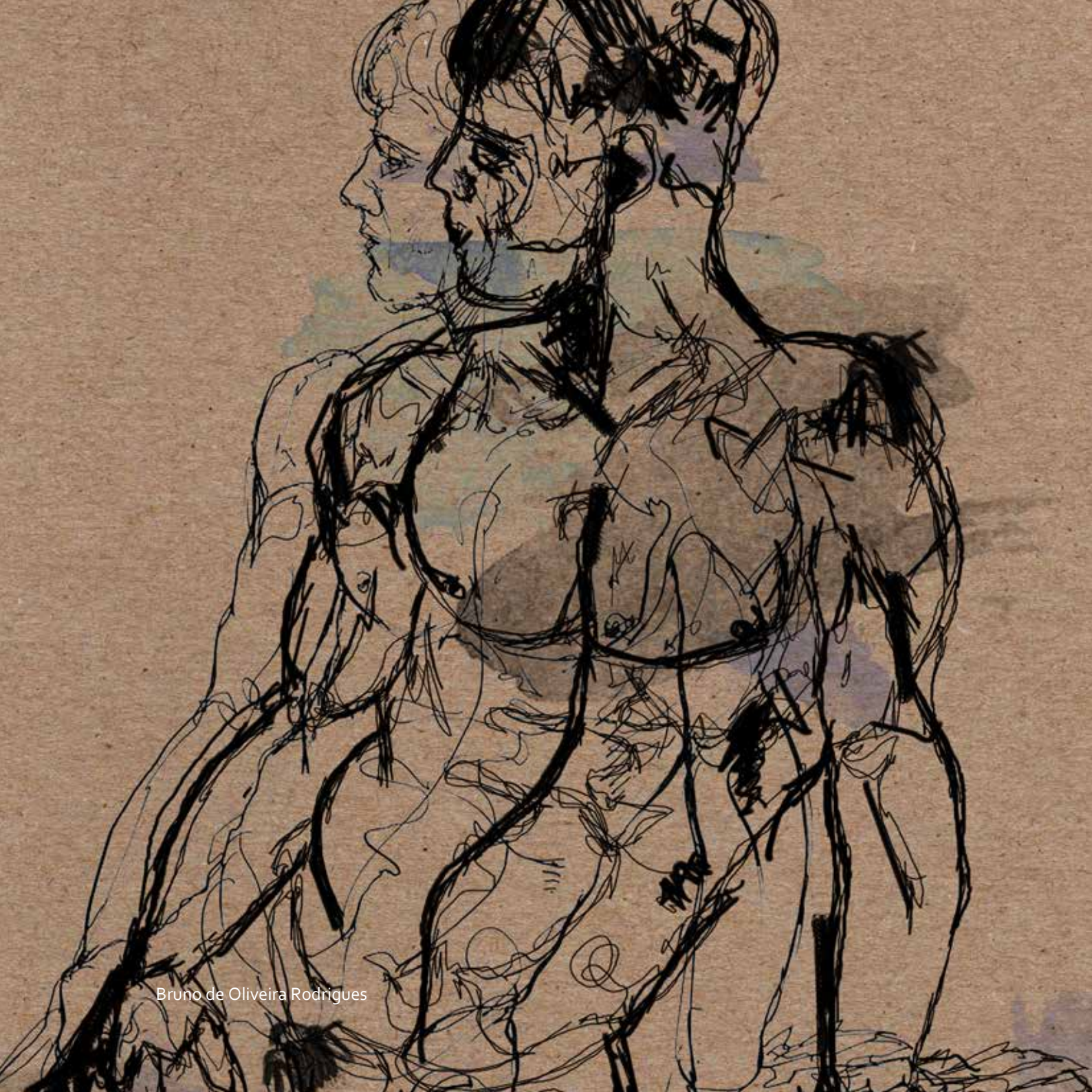
da palavra

espor(r)a
no seio

reveste-se
o corpo
de trajes sérios

lava-se ela
e fica
nua em pelo

já outro
à porta
a espera



Bruno de Oliveira Rodrigues

dois sonetos dos escombros

Diana Menasché

*Escritora, mestre em Letras Hispânicas
pela University of Massachusetts, Amherst.*

CONTATO dianamenasche@gmail.com

a partir de

a partir dos escombros, pedaços, trastes
ou traves... como criar um soneto
que não fira as pessoas feridas,
sem forças para ouvir poesia?

a partir dos fins, dos gastos desgastes
o gesto do soneto branco e preto
entre as devastadas avenidas
pedindo solidão, noite vazia...

tristes passagens antes coloridas
agora em cor de lágrimas duras
poema não dissolveu, entalou

e o que antes eram doces vidas
pede esperança em noites escuras
desde que a última luz se apagou

como

como falar de poesia, em
poesia, na poesia, quando
o edifício está sob escombros
simplesmente só há o que calar

porém o silêncio fala também
vai ensurdecendo, vai amando
espelho de si, estranho, assombros
até que um louco decide gritar

e de repente, compulsivamente
todos juntos alguma coisa dizem
enquanto juntos todos nada sabem

do que vai dito, o impaciente
comunicar-se idem, ibidem
mas isso é o que eu quis dizer meu bem

prosa

¶
¶
¶
Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Etiam eget ligula eu lectus lobortis condimentum. Aliquam nonummy auctor massa. Pellentesque habitant morbi tristique senectus et netus et malesuada fames ac turpis egestas. Nulla at risus. Quisque purus magna, auctor et, sagittis ac, posuere eu, lectus. Nam mattis, felis ut adipiscing. ¶

¶
Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Etiam eget ligula eu lectus lobortis condimentum. Aliquam nonummy auctor massa. Pellentesque habitant morbi tristique senectus et netus et malesuada fames ac turpis egestas. Nulla at risus. Quisque purus magna, auctor et, sagittis ac, posuere eu, lectus. Nam mattis, felis ut adipiscing. Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Etiam eget ligula eu lectus lobortis condimentum. Aliquam nonummy auctor massa. Pellentesque habitant morbi tristique senectus et netus et malesuada fames ac turpis egestas. Nulla at risus. Quisque purus magna, auctor et, sagittis ac, posuere eu, lectus. Nam mattis, felis ut adipiscing. Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Etiam eget ligula eu lectus lobortis condimentum. Aliquam nonummy auctor massa. Pellentesque habitant morbi tristique senectus et netus et malesuada fames ac turpis egestas. Nulla at risus. Quisque purus magna, auctor et, sagittis ac, posuere eu, lectus. Nam mattis, felis ut adipiscing. ¶

¶
Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Etiam eget ligula eu lectus lobortis condimentum. Aliquam nonummy auctor massa. Pellentesque habitant morbi tristique senectus et netus et malesuada fames ac turpis egestas. Nulla at risus. Quisque purus magna, auctor et, sagittis ac, posuere eu, lectus. Nam mattis, felis ut adipiscing. Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Etiam eget ligula eu lectus lobortis

condimentum. Aliquam nonummy auctor massa. Pellentesque habitant morbi tristique senectus et netus et malesuada fames ac turpis egestas. Nulla at risus. Quisque purus magna, auctor et, sagittis ac, posuere eu, lectus. Nam mattis, felis ut adipiscing. Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Etiam eget ligula eu lectus lobortis condimentum. Aliquam nonummy auctor massa. Pellentesque habitant morbi tristique senectus et netus et malesuada fames ac turpis egestas. Nulla at risus. Quisque purus magna, auctor et, sagittis ac, posuere eu, lectus. Nam mattis, felis ut adipiscing. ¶

¶
Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Etiam eget ligula eu lectus lobortis condimentum. Aliquam nonummy auctor massa. Pellentesque habitant morbi tristique senectus et netus et malesuada fames ac turpis egestas. Nulla at risus. Quisque purus magna, auctor et, sagittis ac, posuere eu, lectus. Nam mattis, felis ut adipiscing. Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Etiam eget ligula eu lectus lobortis condimentum. Aliquam nonummy auctor massa. Pellentesque habitant morbi tristique senectus et netus et malesuada fames ac turpis egestas. Nulla at risus. Quisque purus magna, auctor et, sagittis ac, posuere eu, lectus. Nam mattis, felis ut adipiscing. Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Etiam eget ligula eu lectus lobortis condimentum. Aliquam nonummy auctor massa. Pellentesque habitant morbi tristique senectus et netus et malesuada fames ac turpis egestas. Nulla at risus. Quisque purus magna, auctor et, sagittis ac, posuere eu, lectus. Nam mattis, felis ut adipiscing. ¶

COISA

CONTO DE TERROR

coisa conto de terror

Enrique Andres de Oliveira Aue

Escritor amador e estudante autônomo de literatura. Editor autônomo dos próprios textos (no projeto que chama de Edição Barata). Brasileiro, de família meio pernambucana, meio chilena. Nasceu e sobreviveu em São Paulo.

CONTATO edicaobarata@gmail.com

Almoçando num prato de sobremesa, pra engolir mais fácil e sair mais rápido. Imagino minha sogra:

– Um pratinho desse? Não, pega lá o outro, ali no, no coisa! Que senão não aguenta, o dia é longo!

Não: o dia é curto, dá tempo pra nada, pra coisa nenhuma. Termina com minhas demandas sempre incompletas. Almoço em pé já na porta pra sair. Esquecido de que tô comendo, tava calculando o troco pro salgado na estação, que vai ser hora de ter fome. Dependendo do ônibus às vezes nem dá tempo e só como de novo à noite. Refeição mesmo só amanhã. Amanhã a fome é enjoo, o estômago ruim. Amanhã – o que é amanhã? Nem sei se o que vivi ontem foi ontem no passado ou ainda é o que tô vivendo.

O dia é curto e não passa nunca.

* * *

Depois de trocar uns currículos por umas rejeições, paro numa padaria. Procuo emprego, mas olho pros salgados. Espio o serviço daqui: uns fulanos vêm, pedem alguma meleca, mancham pratos e os devolvem. E saem. Assim enche-se a pia e a caixa registradora.

– Oi, vocês estão contratando?

Não ouviu. Deixa pra lá.

Desemprego diz que meu tempo de vida não tá empregado em nada se não tenho profissão. Se não rendo dinheiro eu sou só um gasto, um prejuízo.

Pedi um salgado sem gosto, escolhi pelo preço. Tô sentindo uma coisa. Nem me vi comer, só sei quanto devo. Se eu não pagar e tiver que limpar os pratos, já é um emprego. Paguei, vou embora.

No caminho um artista, não sei se tava vendendo livros na rua, tentou me parar pra conversar sobre... nem sei. “Posso te mostrar uma coisa?” Nem parei. Tenho tempo pra coisa nenhuma.

Quero ter mais lugares pra ir antes de voltar pra casa. Lá as coisas nunca terminam de precisar ser pagas. Dá raiva ficar com fome. Porque, quanto tá o feijão? Tem alguns pagamentos pra chegar, já me adianto e somo tudo. Deu um valor que tô sem coragem de comparar com as contas. O dinheiro chega e eu pareço o carteiro, vem já tendo destinatário, que nunca sou eu, eu só repasso.

Vou comer só mais tarde. Um enjoo, uma coisa...

É de ferrar! Estar indo procurar emprego e ter tarifa no meio do caminho cobrando transporte. Economizei no refri e pago no bilhete... Não tô bem, aí a revolta cresce. Pular esta merda! Coloco o bilhete, certinho, e passo a catraca, deixo ela contabilizar mais um obediente.

Eu não sou nem capaz de peitar e o segurança já tem uma arma. Se preveniram muito antes duma revolução.

Na internet vi outro dia a presidenta falando. Agora é ex-presidenta, porque tá sendo substituída por um cara em quem ninguém votou. Ela tinha falado uma coisa, que “injustiça cometida é mal irreparável”. Aquilo era pra todo mundo aqui deste vagão. Todo mundo e eu também, faz tempo que tô injustiçado e irreparado.

Ontem eu senti. A coisa estranha na minha cabeça, na cara... Feita de ar frio, ar de madrugada. Como se fosse um caco de vidro de gelo furando minha cabeça pela cara, sem doer. Doer doer, não doeu. Terrível igual a dor, sem doer. Ameaçava doer, já cravada dentro de mim, ameaçava tirar o efeito da anestesia. Minha estação.

Tenho hora pra voltar.

* * *

O último currículo que entreguei: o cara nem pegou, fez assim com a mão, “Não, não, obrigado!” meio rindo. Como se fosse uma pegadinha minha, fez como quem diz “Não caio mais nessa”. Eu sou um mau negócio. Próximo estabelecimento:

– Tá difícil, com essa crise. Agora vamos ver se melhora, né? Por enquanto, a coisa aqui tá feia.

A coisa, pra mim, tá difícil também. Ele não vende porque tá todo mundo sem dinheiro, e tamo sem dinheiro porque quase ninguém arranja emprego. Mais um lugar que não me contrata, nem vou perder tempo nessa conversa.

Perder tempo – e eu ia usar esse tempo em quê? Essa vida é muito chata, uma coisa...

Como entendo a coisa de ontem? Tava no centro, e as ruas do centro são sempre desconfortáveis, uma merda, mas era só a merda cotidiana que todo mundo já conhece. O clima mudou: a coisa nublou uma parte, apagou minha percepção do meu lado direito, apagou minha orelha. Não era isso, mas era uma coisa – que parecia numa parte do meu cérebro, eu senti que era um canto da parte traseira. Não entendi que fosse assim, mas eu sabia essa coisa. Metade da minha cabeça, até da minha cara, meio apagadas. E tinha uma tonteira também. Só que não era isso, e nem tinha porquê – a coisa só era.

É assim uma coisa que, que é uma coisa que você sente. Não sei, devia ter sentido antes, não sei se acumulou, é terrível.

– Agora que a coisa me tocou, a vida é com a coisa. A coisa é impossível. Então a vida tem que acabar, que não quero mais sentir.

Não me acabei nem nada. Nem melhorei, mas, passou.

Agora, hoje. Voltei pra casa e deitei um pouco e já tá de noite. Tô acordando e nem tinha que ter dormido. Por que não podia, não sei. Desde que me tiraram o expediente, eu mesmo me tirei a folga. Todo descanso é prejuízo.

Falta de dinheiro faz pensar que todo o tempo que não vendo é mercadoria estragando. E o certo é gastar minhas horas de vida quase todas pra construir a vida dos outros e nunca a minha? Bom era meu tempo ser meu, eu fazer algo pra mim, eu cuidar é de mim, das minhas coisas, nem sei. Entendo isso, mas a sensação é mesmo que meu tempo tá estragando, que eu tô estragando...

Ontem, depois da coisa, a vida foi normal, apesar de coagida por um susto. A noite foi passável. Nenhum inferno até hoje. A coisa eu sentia próxima, mas adormecida.

– Coisa, vou te escrever. Você, que é invisível. Vou te dar nome e conseguir te controlar.

Muito tempo sem conseguir. Pra dizer disso não sei nem falar. Não conheço a coisa, e é isso que ela é.

O silêncio tem um som irritante. Um “z” com acento agudo. Sem vogal, mas contínuo, um metal vibrando, furadeira minúscula apontando meu tímpano direito. Silêncio sem tranquilidade. Não dá pra cuidar da coisa gostando, não é doença de estimação. Gastei a madrugada rabiscando um retrato da coisa: a descrição tosca não conta nada, e só serve pra eu mesmo relendo não entender e me descobrir um doido. O tempo zunindo e meus olhos espetando a noite. Não sabia se era seguro dormir. E se a coisa volta neu deitado? E se fosse fatal? Ainda não tinha me decidido... Lembrava que não podia, que tinha tarefas pra fazer hoje.

COISA
Thaís Nogueira Silva



– Alô?... Posso... Tô meio coisado. Mas, posso te buscar, sim. Depois explico.

Explico nada, nem entendo! Cato uma caneta igual a faca do suicida. Sedento, encurralo um papel: e tudo silencia. Na hora de dizerem, as vozes que me machucavam, na hora de dizerem para sempre em folha gravada aí calam a boca. Enquanto não, as bocas do silêncio dessa casa vazia comiam meu cérebro acordado.

Tô ruim, doente e nem sei. Escrevi até carta de despedida da vida e soube o que dizer. Nunca senti. Escrevi e pus ponto final na minha vida. E agora? Tocou o celular, era minha parceira. Chega tarde do trampo e pede pra eu encontrar ela no caminho. Contribuo como posso, fazendo e agindo coisas da vida – como agora? Minha cara é ridícula entre as pessoas vivas, a minha, a do assumido morto.

Não tenho condição nenhuma de sair de casa neste estado e já tô atravessando a avenida.

A cada pessoa que passa tenho que esconder minha cara. A coisa pregou no meu rosto, as garras enganchadas nas minhas pálpebras, como pode alguém chorar tanto, de onde tanta água?

Respiro esgoelado, tento acalmar, que não é pra eu ser visto assim.

Ando com muito cuidado. A coisa pairando em cima de mim. Cuidado pra coisa não romper e despencar dela uma tempestade desesperadora. Respirar, pisar no chão, olhar as placas – nada demais tá acontecendo de verdade.

A minha parceira. Vindo. Se encontrar no caminho, ela combinou. Já me viu. Vai dar tudo certo. É só ela não ficar preocupada.

Ficou.

– Que foi, meu amor? O que aconteceu?

Tô no chão, nem me vi sentar ou cair. Desgraçado como se fosse vítima duma tragédia, se tivesse me acontecido alguma coisa. E minha desgraça é justamente que não tenho motivo pra tristeza assim e acontece que sou triste assim. Parece que enquanto eu existir vou chorar, e chorar igual se vomita.

É, me aconteceu alguma coisa.

Nota do autor

O conto “Coisa” foi publicado de forma autônoma, em agosto de 2016, dentro do projeto de publicação literária chamado EDIÇÃO BARATA. O livro físico de “Coisa”, bem como outros livros da Edição Barata, podem ser comprados diretamente do autor.

Os livros são divulgados através da página da Edição Barata no Facebook, podendo ser encomendados na própria página ou pelo e-mail edicaobarata@gmail.com

Comentários e trocas de ideia sobre o conto também são muito bem-vindos!

COISA
Enrique Andres de Oliveira Aue

COISA
CONTO DE TERROR

COISA
O DE TERROR

EDIÇÃO
BARATA


o homem, meu deus, era coisa

João Paulo Bense*

“Coisa”, que a Opiniões ora publica, tem estrutura formal que dialoga com a produção ficcional mais recente. Os períodos são breves, e mimetizam uma linguagem vista, por exemplo, na internet, nas redes. O início do conto traz essa marca: “Almoçando num prato de sobremesa, pra engolir mais fácil e sair mais rápido” ou “calculando o troco pro salgado na estação, que vai ser hora de ter fome”. Desse modo, seja pelo dado imagético ou pelo caráter contemporâneo de um registro – com a forma nominal do verbo como uma legenda de *selfie* em redes sociais –, o leitor é jogado no texto como se familiarizado com essa linguagem, pois é marca do seu tempo.

Mas, ainda sobre a sua forma, o conto de Enrique Aue ganha mais por *forfait* que por *knock-out* – a expressão utilizada por Cortázar para ilustrar esse gênero¹. Não

* Graduado em Letras (FFLCH-USP). Defendeu seu mestrado sobre João Antônio recentemente. Foi aprovado. É orientando do Professor Augusto Massi. E-mail para contato: joao.bense@usp.br

que se retiraram os demais cavalos do páreo. É que “Coisa” explora o conto breve dentro do que seria a “tradição da ruptura”: não há fusão de gêneros, e a prosa, sem ser autobiográfica, polifônica ou ensaística, se adere ao que seria um conto genuíno. Isso porque perderia quem apostasse que Aue somente iria simular o raso de postagens e reproduções próprias destes novos veículos de comunicação de mídia: o autor costura seu texto por meio da antítese (“O dia é curto e não passa nunca”), prosopopeia e polissemia (“Desemprego diz que meu tempo de vida não tá empregado em nada se não tenho profissão. Se não rendo dinheiro eu sou só um gasto”). Sob uma camada superficial aparente, o autor destila uma técnica peculiar a que, sem riscos, se poderia chamar estilo. Não há propriamente fôlego maior – trata-se de um conto breve que soube explorar a forma desse gênero –, mas uma baforada que torna o leitor vencido com larga vantagem de cabeças, corpos.

“Coisa”, então, nasce de uma tradição do conto curto, e explora a forma para refletir um dado próprio dos dias de hoje: a coisa-homem. A caracterização do eu narrativo se dá como um ponto de partida: trata-se de um desempregado, cuja pressa em se inserir socialmente passa por suas ações, formulações as mais corridas, reflexões interrompidas. Os diálogos narrativos dessa introdução são curtos, e muitas vezes apenas imaginados. A sua característica de função fática tenta sopesar o verdadeiro silêncio entre as “coisas” humanas, um romper inócuo para o encontro do eu consigo mesmo. Mas o que se vê é coisa que, no entanto, reforça o ruído interior.

O protagonista vai assim, pouco a pouco, perdendo a própria humanidade. Começa por não ser respondido na inútil procura de emprego, responde a um seu igual do mesmo modo, pelo silêncio, ruído, pressa: o artista, outro que, à deriva, topa seu caminho, é da mesma forma ignorado pelo protagonista, porque este também “tem tempo pra coisa nenhuma”. A consciência

incipiente da reificação no eu irá assumir, por dentro dele, a forma de um mal-estar inominado:

O silêncio tem um som irritante. Um “z” com acento agudo. Sem vogal, mas contínuo, um metal vibrando, furadeira minúscula apontando meu tímpano direito. Silêncio sem tranquilidade.

O “terror” de que fala o título do conto seria a materialidade desse silêncio. Ele toma a forma de algo – a “coisa” – que primeiro se assume como “um caco de vidro de gelo” para, mais tarde, ser uma “prega” no rosto do eu, com “as garras enganchadas nas minhas pálpebras”.

E é aí que “Coisa” dialoga com um outro conto curto, “À deriva”, do uruguaio Horacio Quiroga [1878-1937] do livro *Contos de amor, de loucura e de morte* [1917]. Curto, divide-se em duas partes: a primeira narra da picada de uma jararacuçu e seus efeitos negativos no pé, na perna e em todo interior de Paulino, o protagonista; a segunda alcança o derradeiro ponto final da prosa, e vai da inesperada sensação de bem-estar, um processo descrito como se em oposição aos efeitos do veneno, à queda súbita, fatal. Uma “melhora da morte”, enquanto Paulino tentava, em vão, chegar a Tacurú-Pucú a fim de ser remediado contra a picada, bordeando a margem brasileira do Rio, durante seu monólogo sobre aqueles que, sem saber, ele para sempre deixaria.

Quiroga, “mestre do conto curto na América hispânica”, como defende o tradutor Eric Nepomuceno, cria nessa produção uma espécie de prosa em vertigem, do auge à degeneração daquele homem, e dessa “sombria energia” (QUIROGA, 2001, p. 70) a um pico que, de repente, culmina no corpo frio, inerte e à deriva, sobre as águas avermelhadas do Paraná. E isso sem abdicar dos recursos da linguagem literária: os significados de “picada” seria um dos exemplos: ora se trata da marca da víbora contra o pé de Paulino, ora um dado espacial do

próprio cenário pantanoso da ação (“Apressadamente apertou o tornozelo com o lenço e continuou pela pica-da até o seu rancho”).

“Coisa”, de Enrique Aue, lembra o conto do uruguaio ao descrever algo que se apodera de um homem por dentro. Os contos se aproximam não apenas pelo trato veloz com o gênero ou pela brevidade da ação. Conquanto haja essencial diferença de espaço – o do uruguaio se passa em uma zona rural; o conto do nosso “meio pernambucano, meio chileno” é urbano –, essa aproximação é possível também em razão da descrição de um mal que corrói um homem pelas entranhas, assunto a que ambos se propõem, ainda que o nominado veneno da cobra de Quiroga adquira no conto “Coisa” uma motivação que vai do nada a uma materialidade social.

Isso porque a degeneração física de Paulino, de um seu pé à cabeça (“A perna inteira, até a metade da coxa, já era um bloco deformado e duríssimo que arrebentava a roupa. O homem cortou a atadura feita com o lenço e abriu a calça com uma faca: o baixo-ventre transbordou inchado [...]”), é tratada em “Coisa” de modo inverso, e vai da venda do homem à sua prostração:

Tô no chão, nem me vi sentar ou cair. Desgraçado como se fosse vítima duma tragédia, se tivesse me acontecido alguma coisa [...]

E o eu irrompe em um choro. As relações se estabelecem novamente figuradas em sua falta. Como na conversa com a parceira, sempre pela chave da superficialidade: os diálogos são de novo incipientes, como se estabelecesse o cíclico irresoluto da vida. A passagem final, dúbia, encaminha o texto para uma espécie de consciência do “eu”, ainda que ele não possa nomear aquele tipo de oca epifania que o acompanha: “é, me aconteceu alguma coisa”, ainda anônima.

No todo, “Coisa” entra bem no jogo entre a brutalidade da vida exterior e a impotência íntima do protagonista, um refletido “lá fora” que se faz “aqui dentro”. Dessa vida não-vivida enquanto coisa, Aue evoca o que em Octavio Paz seria marca da humanidade: o tempo. Se para o ensaísta, o homem na História “é sinônimo de queda”, tal que “cada minuto é único e diferente porque está separado, cindido da unidade” (PAZ, 2013, p. 27) – o que o eleva da animalidade –, “Coisa” narra o sem tempo, amanhã e ontem iguais. Daí que o bicho, meu deus, já não era um homem. É coisa.

Referências Bibliográficas

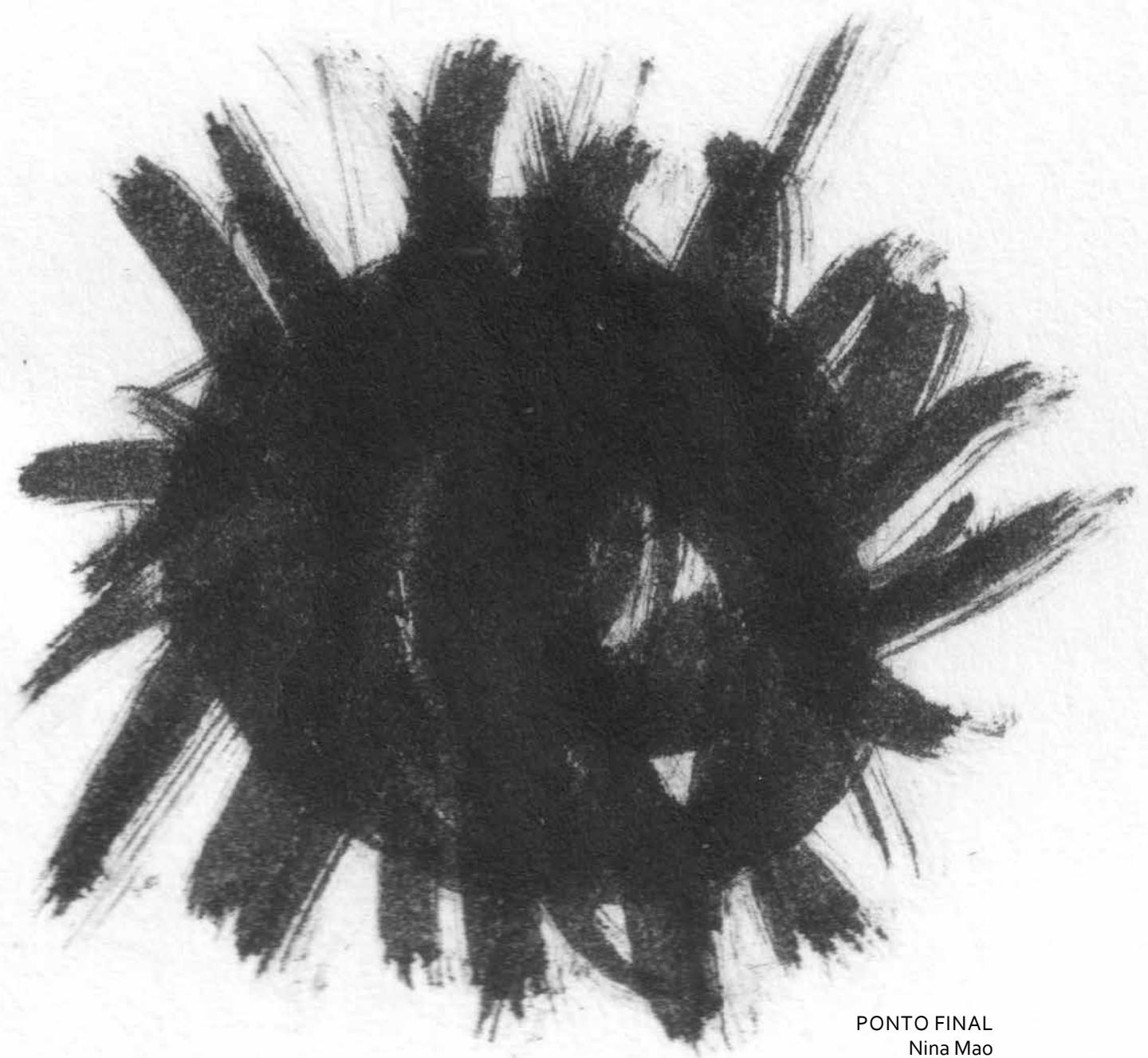
CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: _____. Valise de cronópio. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. Organização de Haroldo de Campos e Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2006.

PAZ, Octavio. A tradição da ruptura. In: _____. Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

QUIROGA, Horacio. À deriva. In: _____. Contos de amor, de loucura e de morte. Tradução e prefácio Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 2001.

Notas

1 “Um escritor argentino, muito amigo do boxe, dizia-me que nesse combate que se trava entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por knock-out”. (CORTÁZAR, 2006, p. 152).



PONTO FINAL
Nina Mao

Título: *Opiniões – revista dos alunos de Literatura Brasileira*

Ano: 2017

Número: 11

Formato: 21cm x 21cm

Fontes: Corbel (Jeremy Tankard) e Opiniões (Cláudio Lima)

Número de páginas: 196