

**Ceciliando tempos, florbeliando sensações:
a metapoesia na literatura moderna luso-brasileira**

Ederson Luís Silveira¹
Moisés Gonçalves dos Santos Júnior²

RESUMO: O presente trabalho propõe analisar a obra “Viagem”, da poetisa Cecília Meireles, contrapondo-a a alguns sonetos da poetisa portuguesa Florbela Espanca, visando ressaltar como tais poéticas revelam vestígios sobre a consciência do fazer poético no discurso metalinguístico de ambas as escritoras. Desta forma, as experiências reflexivas expressas pela poesia buscam promover a desalienação dos sujeitos de seus mundos particulares em direção aos anseios e sentimentos universais da humanidade.

Palavras-chave: Poesia; Metapoesia; Cotidiano.

ABSTRACT: The present work proposes to analyze the work trip, the poet Cecília Meireles, opposed to the sonnets of the Portuguese poet Florbela Espanca, for pointing out how such poetic reveal traces of consciousness of poetic speech metalinguistic of both writers. In this way, the reflective experiences expressed through poetry seek to promote the desalination of the subject of their private worlds towards the wishes and feelings of universal humanity.

Keywords: Poetry; Metapoesia; Everyday.

No início era o meio... Preâmbulos dos tecidos sobre as reticências do texto

Eu tinha vontade de fazer como os dois homens que vi sentados na terra escovando osso. No começo, achei que aqueles homens não batiam bem. [...] Eu já sabia também que as palavras possuem no corpo muitas oralidades remontadas e

¹ Mestrando em Linguística pela Universidade Federal de Santa Catarina-UFSC, pós-graduando em Ontologia e Epistemologia, graduado em Letras Vernáculas pela Universidade Federal do Rio Grande-FURG (RS), membro da Associação Brasileira de Linguística Aplicada – ALAB, membro do FORMATE/GESTAR-Grupo de Estudos em Territorialidades da Infância e Formação Docente da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia-UESB. E-mail: ediliteratus@gmail.com

² Mestrando em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júnior de Mesquita Filho- UNESP- Assis, graduado em Letras-Português/Literatura pela Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP) e membro do grupo de pesquisa Vertentes do Insólito Ficcional. E-mail: moises_jr3@hotmail.com

muitas significâncias remontadas. Eu queria então escovar palavras para escutar o primeiro esgar de cada uma. Para escutar os primeiros sons, mesmo que ainda bígrafos. Comecei a fazer isso sentado na minha escrivaninha. Passava horas inteiras fechado no meu quarto, trancado, a escovar palavras. Logo a turma perguntou: o que eu fazia o dia inteiro trancado naquele quarto? Eu respondi a eles, meio entressenhado, que eu estava escovando palavras. Eles acharam que eu não batia bem. Então, eu joguei a escova fora. (BARROS, 2008, p. 21)

Para Todorov (2013), a arte desperta nos seres humanos a saída da individualidade e a entrada no universal que nos une enquanto seres humanos culturais e situados no tempo e no espaço. Lendo poemas, portanto, podemos entrar em contato com as angústias e anseios de outras épocas para que os seres humanos do passado dialoguem conosco, porque existe a possibilidade da (des)construção através do ato de leitura que parte de experiências e historicidades singulares que vêm a somar ao texto literário enquanto dispositivo de instigação que lança luzes ao homem sobre si e sobre seu andar sobre a Terra. Se para Max Weber o homem é um animal preso a uma teia de significados que ele mesmo teceu, a literatura é um dos modos de (re)encontrar a sabedoria que os povos anteriores à contemporaneidade adquiriram ao longo dos anos.

A partir de um eixo aproximativo que se torna possível entre as poetisas temos enquanto solitária nas letras portuguesas, à margem dos experimentos linguísticos dos modernistas, Florbela, assim como Cecília³ (uma das expressões mais significativas da literatura brasileira) exemplos de ressonâncias da importante presença dos “poetas malditos” franceses Baudelaire, Valéry, Rimbaud e Mallarmé. Dos decadentistas e precursores da modernidade, as poetisas herdarão o discurso metalinguístico (ou metapoético), importante elemento da arte contemporânea que se torna espaço frutífero de reflexão crítica sobre o próprio estatuto da arte.

Dessa forma, o leitor tem em mãos um texto que visa instigar e acima de tudo convidar à leitura das obras de Cecília Meireles e Florbela Espanca, para encontrar nelas as possibilidades que aqui estão e ainda outras problematizações além destas que estão inseridas no presente trabalho de investigação.

³ Para fins didáticos, nas vezes em que Florbela Espanca e Cecília Meireles forem mencionadas no presente trabalho, optou-se pela utilização do primeiro nome de cada uma das poetisas.

Neste contexto, cabe então o alerta para que não se perca a literatura em meio à disciplinarização das formas, como bem advertiu Todorov (2013) no clássico “A literatura em perigo”, sob pena de não trabalhar a estética dos textos e transcender a forma, deixando espaço para a catarse que os poemas acrescidos de cuidado e elaboração criteriosa podem proporcionar. Desse modo, este é um texto para que os leitores, ao sabor do poema de João Cabral de Melo Neto (1968), entrem em sintonia e até mesmo em discordância para ir aos poucos entre tessituras e nós que nos constituem enquanto seres dotados de curiosidade, a tecer juntos várias manhãs.

Cabe aqui destacar que o texto que aqui se apresenta não tem a pretensão de ser definitivo ou único, ou ainda acabado. Compreendendo com Derrida (2005) a incompletude constitutiva de tudo aquilo que se escreve, queremos que este texto seja, portanto, um dispositivo que instigue novas ideias e reflexões. Neste sentido, as possibilidades de interpretação aqui emitidas não devem ser consideradas únicas e irrefutáveis, mas passíveis de intervenção, dentro dos limites daquilo que o texto possibilita advir da superfície e das camadas mais intrínsecas, (quase) ocultas que toda leitura implica (ECO, 2004).

2. Tecendo a(s) viagem(s): Cecília Meireles - entre a metapoesia e os interstícios

Especificando neste estudo, temos os poemas no bojo dos textos considerados literários, que se caracterizam entre outros elementos, através do ritmo, de tal forma que podemos afirmar que o ritmo é sua “alma”. Para adquiri-lo é preciso um trabalho todo empenhado em (des) construir a linguagem contida nas palavras, através de sua seleção e combinação, somando-se a isso a combinação de sons em disposição melódica, para acentuar a função poética da linguagem.

Se voltarmos à Grécia Antiga, veremos que a poesia já era constituída de textos próprios para serem cantados, então os instrumentos tinham que combinar com a elaboração de texto a ser recitada sem que se deixasse de lado a constituição melódica que sua composição possibilitava através do recital. Era tarefa das poetisas e dos poetas dispor seu texto de maneira mais adequada de modo a possibilitar sua adaptação para música posteriormente. Desse modo, alternavam-se sílabas longas e breves, que resultavam em

trechos repletos de melodia, próprios para serem tornados canções. Assim, podemos dizer que havia o canto suave das composições banhadas de subjetividade; o canto forte e guerreiro das narrativas épicas, acompanhadas de tubas e tambores; o canto dos coros em textos dramáticos. Cabe aqui ressaltar que a separação entre poesia e música ocorreu no final da Idade Média, assim, foi necessário o uso de recursos linguísticos para manter o ritmo, a musicalidade.

No entanto, mesmo depois dessa separação entre poesia e música, permanece a tradição de incutir musicalidade e ritmo aos poemas escritos. E o livro “Viagem” (MEIRELES, 1982), de Cecília Meireles é um exemplo disto. Tanto que na poesia está muito presente a questão do canto. A poetisa é aquela que vai dizer a que veio e suas palavras soam como uma canção contínua, fugaz e efêmera como a vida que levemente passa por entre as linhas.

Enquanto a poesia de Vinícius de Moraes é um canto apaixonado pela criação presente no mundo circunstancial, a de Cecília volta-se para o impalpável universo dos sentidos, das intuições, das sensações e das percepções mais sutis do próprio corpo, fadado a extinguir-se, restando à poetisa o encanto pelas essências imortais. A consciência de que tudo é efêmero e fugaz leva-a a buscar o impalpável, transcendente e metafísico.

Não é de se admirar que o tempo seja um de seus temas mais frequentes. A transitoriedade da vida, as efêmeras experiências humanas resgatando perdas por meio da memória, da imaginação e da “viagem” abstrata rumo ao misticismo e à interiorização de ambientes metafísicos são tema recorrentes dessa consciência da brevidade das coisas.

Cecília Meireles iniciou-se na literatura participando da corrente espiritualista sob a influência das poetisas e dos poetas que formariam o grupo da revista “Festa”, de inspiração neossimbolista. Posteriormente, afastou-se destes artistas sem perder as características intimistas, introspectivas. O livro “Viagem” é uma das obras que compõem o período de sua maturidade poética. Trata-se de uma viagem interior, ao âmago da existência, onde a poetisa olha na face da morte e lhe observa delicadamente em estado de contemplação, viagem banhada em misticismo e suavidade para interiorizar a linguagem humana das perdas e frustrações além da banalidade cotidiana.

A partir dos elementos destacados anteriormente, torna-se possível perceber que transfigurar a realidade é uma das funções da literatura. Ela existe para nos lembrar que a vida

é fugaz, escorre entre os dedos e é preciso ter consciência da morte na próxima esquina, não com olhar paranoico, mas com olhar suave de quem tem ciência de que o morrer é tão parte do processo vital quanto viver. E a vida passa, efêmeras são as vivências e os contornos do que (des)faz as linhas do tempo, também fugaz e contínuo.

Ao trazer consigo a influência também de filosofias religiosas orientais, compondo o quadro de poetas e poetisas do modernismo que compreenderam uma corrente espiritualista, Cecília Meireles tem sua lírica marcada por uma linguagem fluente e doce, de contornos delicados a partir da sensibilidade feminina de ver o universo. Seus textos esbanjam suavidade e leveza derramada em versos musicais, curtos e repletos de imagens.

Dessa forma, a linguagem poética de Cecília tem forte teor simbolista, o que faz dela renovadora desta corrente a ponto de ter sua linguagem caracterizada como pós-simbolista. Seus textos também contêm certo tom de lamento, de contemplação além do intelectualismo engajado típico dos modernistas. O crítico Darcy Damasceno analisa a forma pela qual a poetisa percebe o mundo e o materializa em poesia:

O conjunto dos seres e coisas que latejam, crescem, brilham, gravitam se multiplicam e morrem, num constante fluir, perecer ou renovar-se e, impressionando-nos os sentidos, configuram a realidade física, é gozosamente apreendido por Cecília Meireles, que vê no espetáculo do mundo algo digno de contemplação- de amor, portanto. Inventariar as coisas descrevê-las, nomeá-las, realçar-lhe as linhas, a cor, distingui-las em gamas olfativas, auditivas, tácteis, saber-lhes o gosto específico, eis a tarefa para a qual adentra e afina os sentidos, penhorando ao real sua fidelidade. Esta, por sua vez, solicita o testemunho amoroso, já que o mundo é aprazível aos sentidos; a melhor maneira de testemunhá-la é fazer do mundo matéria de puro canto, apreendendo- o em sua inexorável mutação e eternizando a beleza precívél que o ilumina e consome (DAMASCENO, 1985, p.19).

Diversas vezes, Cecília Meireles, seguido procedimentos intimistas, distancia-se do real em direção à sombra, aos contornos não definidos, deslocando-se ao encontro de ausências e aproximando-se do nada. Existe na obra mencionada uma atmosfera de sonho, excetuando-se os aspectos duros do mundo demonstrando fantasia, solidão e padecimento. Aí se encontra a ideia de que aquelas e aqueles que escrevem poesia também são aquelas e aqueles que padecem, já que a poesia não se reduz à expressão de sentimentos dos que se tornam artífices do labor poético, mesmo que em alguns textos esta marca esteja presente, o que torna a literatura atemporal é o encontro com outros mundos e lugares, porque traz em si

esta característica de uma arte que não terminou de dizer o que tinha para dizer (CALVINO, 1993). E se para as pessoas “comuns” existe a possibilidade do grito, a poesia então passa a ser o grito transfigurado. Eis aqui uma poesia em que o protagonista principal é o tempo que possibilita a inscrição e a (re)configuração dos sentidos possibilitados no encontro com o outro nas instâncias de recepção com o fazer poético em outros lugares além daqueles possíveis na época em que os textos foram escritos.

A relação com a morte ocorre de modo natural, trata-se de encarar a face de frente daquela que é vista como indesejável. Revelando uma intimidade docemente apreendida em contínuas reflexões entre o efêmero e o eterno, que se para os outros constituem aprendizagem dolorosa, para Cecília, que não se espanta com as perdas, não o é, traz consigo a noção de transitoriedade como algo natural e vital para a existência de seus poemas. Assim, “Viagem” inicia-se com um “Epigrama nº 1” (MEIRELES, 1982, p.13) que diz:

Pousa sobre esses espetáculos infatigáveis
uma sonora ou silenciosa canção
flor do espírito, desinteressada e efêmera,
Por ela os homens te conhecerão;
por ela, os tempos versáteis saberão
que o mundo ficou mais belo, ainda que inutilmente,
quando por ele andou teu coração.

O tema da metapoesia é frequentemente abordado pela poetisa. Dessa forma, as construções empregadas nos versos destacam o teor dos textos: silenciosos, ou visando o silenciamento para falar do essencial, a canção que restará dos contínuos esforços da poetisa em falar do efêmero. Isso sem perder a sonoridade, embriagados de desinteresse sobre as relações com o real, já que alforriados dele e repletos de efemeridades, o que já antecipa o tema recorrente da transitoriedade nos poemas de Cecília.

Os tempos versáteis também acentuam a questão das movências nas situações humanas, repletas de percursos e retornos ou reformulações. O espectro da morte aparece nas entrelinhas quando o mundo, apesar de ser percebido como algo revestido de beleza, não o deixa de ser inutilmente belo, já que a noção de finitude humana existe. Assim, o coração da poetisa revela a imagem de profunda intimidade com os textos sugerida por Drummond. Essa relação com os interditos e com o essencial poético revela-se no interior nos textos de Cecília Meireles sutil e silenciosamente.

E após esta apresentação segue-se outro poema, "Motivo" (MEIRELES, 1982), um de seus poemas que mais lançam luzes quanto à reflexão sobre o próprio ato de escrever. Nele, o momento da criação poética eterniza-se, dá plenitude ao sujeito-lírico que encontra seus pares: as coisas fugidias, o vento, o "sangue eterno da asa ritmada", isto é, da poesia, que o transporta para o universo da sensibilidade e imaginação.

E se o eu - lírico chega a declarar "Eu canto porque o instante existe" é porque este é "irmão das coisas fugidias". E a aparente anulação de sentimentos: "Não sou alegre nem triste... não sinto gozo nem tormento" (MEIRELES, 1982, p.14) vem reafirmar a noção de transitoriedade, já que todo sentimento é tão efêmero e passível de mutação quanto a própria existência.

Temos também no poema "Discurso" (MEIRELES, 1982) a busca incessante, por parte do eu-lírico, do sentido do canto, expresso inclusive pelo termo discurso, que intitula o poema. A poetisa, através da voz do eu-lírico, aparece aqui como uma andarilha, e sua busca fracassa justamente por causa da constante mudança das coisas e os operários de Babel, em direção à metaforização das línguas com as quais a poesia pode se manifestar ou ainda o fato de que a poesia pode ser tão inapreensível naquilo que exige da poetisa que muitos desistem frente aos obstáculos de construir edifícios-poemas:

Venho de longe e vou para longe:
Mas procurei pelo chão os sinais do meu caminho
E não vi nada, porque as ervas cresceram e as serpentes andaram.

Também procurei no céu a indicação de uma trajetória,
Mas houve sempre muitas nuvens.
E suicidaram-se os operários de Babel.
(MEIRELES, 1982, p. 17)

E na "Anunciação" (MEIRELES, 1982, p.16), pede-se (os textos de Cecília Meireles nunca ordenam, apenas pedem, sugerem) "Toca essa música de seda, frouxa e trêmula, que apenas embala a noite e balança as estrelas noutra mar.". Neste caso, a linguagem não é agressiva, é sugestiva, serve para desfigurar a própria palavra, dar ares de entonação suave e frouxa, como as coisas que se quer cantar. E em "Discurso" (MEIRELES, 1987, p.17), aparecem os discursos metafísicos e espiritualistas, como "procurar no céu a indicação de

uma trajetória”, pois no ato da criação, a poetisa pode vir a estar desorientado, como podemos verificar através dos versos seguintes:

Se eu nem sei onde estou,
Como posso esperar que algum ouvido me escute?
Ah! Se eu nem sei quem sou,
Como posso esperar que alguém venha gostar de mim?

Em “Longe e fora das horas” (MEIRELES, 1982, p.18), numa linguagem que extrapola os limites do cotidiano fugaz ao mesmo tempo em que o retrata, temos o mundo exterior voltado para a contemplação do estado interior da própria poetisa, que coloca as percepções sensoriais e emoções acima do diário banalizado. O ritmo suave da poesia revela pássaros de voz clara, aproximando o ato de escrever do ato de cantar. E o ritmo, principal característica da música torna-se também da poesia, já que “Um poeta é sempre irmão do vento e da água:/ Deixa seu ritmo por onde passa.” (MEIRELES, 1982, p.17)

Também a tristeza e a questão do amor desiludido aparecem na obra aqui analisada, como em “Fadiga” (MEIRELES, 1982, p.77), onde o eu- lírico está cansado por ter sofrido. Mesmo o pesar pode amenizar quando nos debruçamos sobre ele. Pois está ali, dito que “é mais belo esse heroísmo triste de amar uma coisa que existe só para morrer, afinal!...” Já que o coração estava acostumado a querer sempre mais que a vida, sem limite ou medida, o tempo tratou de ser ríspido e amargo, e nunca ninguém ouviria aquele coração chorar. De repente, descobre-se que o amor não mais existe, que se perdeu por não querê-lo mais. Nestas circunstâncias, ao eu- lírico resta a fadiga e o consolo de tentar dormir.

Ainda sobre as marcas do fazer poético ceciliano, pode ser destacada aqui também a aparição de epigramas em torno dos poemas, cuja função aponta para o ato de situar o leitor quanto ao teor dos assuntos que se seguem. Trata-se de uma composição poética breve que expressa um único pensamento principal a ser ressaltada em espaço delimitado pelo pequeno tamanho que foi criado na Grécia Clássica e, como o significado do termo indica, era uma inscrição que se punha sobre um objeto - uma estátua ou uma tumba, por exemplo (MOISÉS, 2004). São treze no total, como cortes na superfície do texto, como se fossem costuras unindo um conjunto de poemas a outro, uns trazendo abordagens sobre os sentimentos, o temporal e as vivências humanas. Neste contexto, a preocupação quanto ao sentido de ser poetisa é muito

recorrente, não basta apenas cantar, é preciso saber o porquê, para que os textos não silenciem após a leitura, para que abram janelas ignoradas ou que passam despercebidas na turbulência cotidiana.

Em relação ao conteúdo imagético evocado através dos poemas, a autora esbanja fluidez em elementos que marcam essa noção de transitoriedade e consciência de que tudo passa, e as ideias da poetisa não bastam para representar, restando-lhe às vezes a própria contemplação do nada, do vazio, pois as coisas inevitavelmente se movem, em ritmo incessante, podendo modificar o significado a todo instante. E para revelar esse movimento constante e a fluidez do tempo que vaza pela narrativa dos versos, temos as figuras do mar, das ondas que chegam na areia, do vento (e a figura do vento é constante nos poemas, talvez por caracterizar muito bem esse caráter das coisas de não se saber de onde vem e perder-se em explicar para enfim desaguar nos rios do nada absoluto). Temos também a desilusão e a melancolia. E a felicidade no “Epigrama n. 2” (MEIRELES, 1982, p.23) que surge como uma espécie de inspiração para que os homens possam medir o tempo, através da intensidade com que as coisas ocorrem...e terminam...e começam...num eterno fluir.

És precária e veloz, Felicidade.
Custas a vir e, quando vens, não te demoras.
Foste tu que ensinaste aos homens que havia tempo,
E para te medir, se inventaram as horas.

Felicidade, és coisa estranha e dolorosa.
Fizeste para sempre a vida ficar triste:
Porque um dia se vê que as horas todas passam,
E um tempo, despovoado e profundo, persiste.

3. Florbela Espanca: o amor, a dor, a paixão e a poesia num só canto

A voz feminina de Florbela D’Alma da Conceição Espanca (1894-1930) ecoa na poesia de língua portuguesa como uma das expressões revestidas de singularidade em relação ao pioneirismo das mulheres nas letras, tornando-se a escolhida para ter essa “alma nova” tão almejada e reivindicada pelo “segundo sexo”, recuperando aqui os termos da obra homônima de Simone de Beauvoir.

Ressignificando os malogros e desterrados de sua biografia nas teias de seus versos, Florbela cantará o amor, a morte, a dor, a melancolia, temas recorrentes da estética romântica, e através de um “lirismo finessecular”, nas palavras de Trevisan (2007), afastar-se-á cada vez mais dos vanguardismos e experiências inovadoras da linguagem que despertavam o interesse dos escritores portugueses no início do século XX, refugiando suas poéticas nos sentimentos e sensações mais íntimos da alma humana.

Florbela se valeu de inúmeras outras fontes e aproximações literárias na composição de seus versos, desde contemporâneos como Mário de Sá Carneiro, Fernando Pessoa e a corrente saudosista do neogarretismo, passando por referências explícitas a Antônio Nobre, Antero de Quental, Eugênio de Castro, Camões (sobretudo a influência da lírica camoniana e da forma clássica soneto), além do simbolismo pessimista de Camilo Pessanha. Os estudos de Rodrigo Paiva (1995, p. 14) ajudam-nos a compreender a linhagem estética e a ausência de uma classificação única na poesia de Florbela Espanca: “Aparentada a clássicos e românticos, saudosistas, simbolistas e modernistas, Florbela Espanca marca o seu lugar, naturalmente integrada à família do melhor lirismo português”.

Fazendo um breve retrospecto, cabe aqui mencionar que, neste contexto, Charles Baudelaire, sob o signo do moderno, será o primeiro escritor a refletir teórico-poeticamente sobre o fazer literário, reescrevendo o legado romântico de Edgar Allan Poe e Nerval em poesia e pensamento, e que se estenderá à lírica dos posteriores. Como exemplo ilustrativo, vale evocar à luz o poema baudelariano “Projetos para um Epílogo”, em que a poetisa proclama a criação poética um ato de transformação por excelência, autoafirmando-se um ser diferenciado, o químico das palavras que, da lama, faz gerar o ouro.

Na esteira do escritor de “As flores do mal”, e apreendendo a “teoria das correspondências” por ele desenvolvida, Rimbaud prossegue as formas e técnicas introduzidas, juntamente com Valéry e Mallarmé, este último em especial, pois engendrará uma poesia sobre a própria criação poética, onde consegue fundir beleza e autocrítica existencial e artística. O metapoema “O leque”, datado de 1887, utiliza metaforicamente o objeto leque para referir-se à poesia futura, ideal. Conforme Trevisan (2007, p. 32),

o uso do leque supõe um movimento de esvoaçar. Desse modo, o leque relaciona-se como um instrumento de libertação da forma, como um símbolo do vôo que o

poeta empreende em direção à poesia. A palavra gera possibilidades infinitas de expressão.

Assim, no diálogo perene com os clássicos e os modernos, Florbela Espanca cantará em suas líricas a consciência da poetisa como ourives das letras, lapidando seus sonetos na autorreflexão e crítica do próprio ato de escrever, todos com um tom intimista, melancólico e transcendente característicos da sua poesia. Em “Ser poeta” (presente na obra *Charneca em Flor*), como fica explícito no título, o eu-lírico enumera uma série de formulações da missão de ser poetisa.

Ser poeta é ser mais alto, é ser maior
Do que os homens!
Morder como quem beija!
É ser mendigo e dar como quem seja
Rei do reino de Aquém e de Além Dor!

É ter mil desejos o esplendor
E não saber sequer que se deseja!
É ter cá dentro um astro que flameja,
É ter garras e asas de condor!

É ter fome, é ter sede de Infinito!
Por elmo, as manhãs de oiro e de cetim
É condensar o mundo num só grito!

E é amar-te, assim, perdidamente...
É seres alma, e sangue, e vida em mim
E dizê-lo cantando a toda gente. (ESPANCA, 1994, p. 134).

Para Florbela, a poetisa é visto como um ser situado acima dos homens por falar de sentimentos nobres, embora se deixe envolver na torrente de seus próprios desejos, sensações e sentimentos, como na passagem “Morder como quem beija!”, em que, por meio de atos contrários, revela a poetisa um ser apaixonado. Tanto em Florbela Espanca como em Cecília Meireles, o fazer poético está intimamente relacionado ao ato de amor ou dor, ou seja, às emoções vivenciadas pelo eu-lírico dos poemas.

Nesse soneto, a presença constante de pares antitéticos, como “ser mais alto” X “ser mendigo”, “mil desejos o esplendor” X “não saber sequer que se deseja”, entre outros, bem como das anáforas e da pontuação sugestiva evocam Camões e a árdua e complexa tarefa em definir o amor no clássico soneto “Amor é fogo que arde sem se ver”. Como o poema camoniano, o soneto de Florbela Espanca esboça a missão de definir algo tão difícil como o

amor, o ser poetisa, que para o eu-lírico distanciado, é algo grandioso, contraditório, transcendente, sublime. Na impossibilidade de apreender a essência do ofício da poetisa, sintetiza no último verso do primeiro terceto a metáfora do ser poetisa: “É condensar o mundo num só grito!”.

Em “Tortura”, um dos sonetos do famoso *Livro das mágoas* (1994), o eu-lírico identifica o processo do fazer poético como intimamente ligado às representações da dor humana. Nos versos, é visível a lamentação e tortura de uma voz poética que sofre a impossibilidade de expressar todos os sentimentos e sensações por meio da palavra, palavra que não consegue apreender de modo integral a plena significação dos sentimentos, beirando ao inefável, que por sua vez gera o silêncio, na tentativa precária e vã dizer o indizível, que vaza pelas beiradas dos encarceramentos verbais, escapando ao dizer.

Tirar de dentro do peito a Emoção,
A lúcida Verdade, o Sentimento! -
E ser, depois de vir do coração,
Um punhado de cinza esparso ao vento!...

Sonhar um verso de alto pensamento,
E puro como ritmo de oração!
E ser, depois de vir do coração,
O pó, o nada, o sonho dum momento...

São assim ocos, rudes, os meus versos:
Rimas perdidas, vendavais dispersos,
Com que eu iludo os outros, com que minto!

Quem me dera encontrar o verso puro,
O verso altivo e forte, estranho e duro,
Que dissesse a chorar, isso que sinto!!
(ESPANCA, 1994, p. 120).

Trevisan (2007, p. 85) argumenta que “Parece haver, assim, um descompasso entre a rica interioridade que busca se ver a si mesma em forma poética e a inquietante insatisfação quanto à fatura formal”, e nessa dissonância entre o sentir e expressar, acaba personificando as palavras “Emoção”, “Verdade” e “Sentimento”, que perdem a sua natureza e acabam por transcender seu significado. Além de constatar os limites da linguagem para pintar as cores dos sentimentos, o eu-lírico atesta no verso “Com que eu iludo os outros, com que minto!” o caráter ilusório e criativo de sua arte, mentira que se torna verdade na universalidade das

emoções, e que ecoa, tomadas as devidas proporções, ao poema “Auto Psicografia”, de Fernando Pessoa, onde a poetisa afirma ser um fingidor.

Dessa forma, a imagem da flor, tão cultivada em Cecília como símbolo de sua escrita, é também metaforizada por Florbela no poema “Charneca em Flor”, soneto que abre o livro homônimo da poetisa.

Enche o meu peito, num encanto mago,
O frêmito das coisas dolorosas...
Sob as urzes queimadas nascem rosas...
Nos meus olhos as lágrimas apago...

Anseio! Asas abertas! O que trago
Em mim? Eu oiço bocas silenciosas
Murmurar-me as palavras misteriosas
Que perturbam meu ser como um afago!

E, nesta febre ansiosa que me invade,
Dispo a minha mortalha, o meu burel,
E já não sou, Amor, Sórora Saudade...

Olhos a arder em êxtases de amor,
Boca a saber a sol, a fruto, a mel:
Sou a charneca rude a abrir em flor!
(ESPANCA, 1999, p. 113)

Se os outros sonetos analisados aproximam a reflexão crítica do ato de escrever ao amor e à dor, respectivamente, neste último poema que analisamos para contrapormos à metapoesia ceciliana, o fazer poético liga-se ao florir, interseccionando-se aos signos da natureza (rosas, asas, sol, fruto, mel, flor) e do corpo feminino (peito, olhos, bocas), que acabam por conferir ao soneto certo sensualismo, numa escrita que amálgama desejo, pulsão e paixão sensual (TREVISAN, 2007).

Nos poemas florbelianos, percebe-se muito recorrente uma certa contraposição entre as vivências internas, quase sempre dolorosas, e o surgimento, quase enigmático, de algo belo, a partir dessa interioridade devassada pelo sofrimento. Em “Charneca em Flor”, a partir do próprio título, vislumbra-se esse processo constitutivo do ser, mas que não é permanente. Além disso, é possível perseguir no poema esse caráter enigmático com que o eu lírico vivencia a transfiguração da própria dor. Expressões como “encanto mago”, “frêmito”, “bocas silenciosas”, “palavras misteriosas”, “febre amorosa”, “êxtase de amor”, apontam para uma experiência que parece transcender o âmbito de compreensão do eu lírico, tomado por algo incontrolável, que promove a vivência da criação poética e também do êxtase amoroso [...]

Nesse sentido, esta conotação erótica que permeia o poema parece também apontar para uma dualidade entre vida e morte; a febre ansiosa que acomete o eu lírico garante-lhe ressurgir como sujeito profundamente atento a seus sentidos (TREVISAN, 2007, p. 97-98).

Seja através do amor, da dor ou da paixão sensual, Florbela Espanca consegue atingir a plenitude do discurso metalinguístico por meio de seus versos, refletindo criticamente sobre a natureza de ser poetisa e da poesia enquanto expressão da alma humana. Se Baudelaire é o químico que da lama gera o ouro, Espanca é a “feiticeira”, a grande bruxa das palavras, que da charneca faz germinar o flor lírica da poesia portuguesa feminina no raiar dos séculos (no encontro entre o século em que as poesias foram concebidas e os que vieram depois)...

Preâmbulos de parágrafos (in)conclusos...

A transitoriedade enquanto algo do qual não se consegue escapar é o eixo norteador dos poemas de Cecília Meireles aqui mencionados, marcados principalmente pela herança simbolista, entre outras. Cabe acentuar que, mesmo que elementos como a desilusão e a melancolia estejam presentes nos textos desta poetisa, os sentimentos, sensações aparecem regulados pela consciência da transitoriedade existencial, que faz da morte um elemento do percurso efêmero da vida. A existência, para a poetisa se pauta na percepção de percursos, retornos e reformulações tecidas sobre o véu do fazer poético que revela o contínuo movimento das coisas, pessoas, estados e sensações em ritmo incessante, sendo esta mutação do mundo inevitável e a transitoriedade percebida como algo natural. Em alguns momentos, a reflexão sobre o fazer poético revela a preocupação com a recepção dos textos como no poema “Discurso”, na retificação de que a poesia se sustenta na ordem do não-esvaziamento após a leitura, fazendo reverberar na abertura de janelas, através da escritura, que antes passariam despercebidas pelos leitores no âmbito das turbulências cotidianas.

Em Florbela, o amor, a morte, a dor, a melancolia tornam-se matéria de poesia e a presença de estruturas formais como o soneto revelam a herança camoniana, por exemplo, entre outras heranças. Por causa da ausência de uma classificação única de seus textos devido à versatilidade com que se apresentam (PAIVA, 1995), os textos de Florbela aqui mencionados têm sua aparição marcada por contradições, deslocamentos, angústias do

encontro da intimidade com a elevação de sentimentos nobres, que alça a poesia a um lugar extraterreno, resultando na desconstrução da dor humana. Sob este viés, a dor não tem sua aparição nos poemas como algo passível de ser inserida na transitoriedade da existência, mas a partir da inquietante insatisfação da poetisa na busca de algo belo, a partir desta interioridade devastada pelo sofrimento (TREVISAN, 2007).

Se Cecília vai revelar o fazer poético a partir da preocupação com a recepção de seus textos, situando a atividade daquelas e daqueles que escrevem poemas enquanto seres que deixam seu ritmo onde passam (“Discurso”), em Florbela o fazer poético está ligado às limitações da linguagem. Para a segunda poetisa, escrever está associado ao inevitável encontro com os limites do dizível, já que não se pode dizer tudo, temos assinalada a impossibilidade de expressar tudo através das palavras. Enquanto as vivências representadas nos poemas de Cecília aqui mencionados apontam para o encontro com a fluidez e transitoriedade da existência, em Florbela, as vivências internas quase sempre são dolorosas e é a partir delas que se busca o encontro com a beleza, na busca da transfiguração da dor. Assim, em Florbela podemos afirmar que temos a presença de contradições que vão se revelar elementos importantes do fazer poético, já que ela reflete sobre o processo constitutivo do ser, marcado pela contradição.

Dessa forma, em Cecília o delineamento das dores se dá mediado pela noção de transitoriedade, de efemeridade, em que a morte, que em Florbela é o contrário da vida, em Cecília vai ser apresentada como parte do fluxo existencial. Em Cecília, é preciso fazer do mundo matéria de canto porque este é apazível aos sentidos; em Florbela, temos assinalada a busca do encontro com o belo a partir da transfiguração das vivências internas quase sempre dolorosas.

Para além dos poemas de Cecília persiste um olhar de tristeza transformada em beleza diante da incessante finitude dos acontecimentos e a fragmentação do próprio fazer poético e um incessante sussurro destinado a alimentar os leitores com a belos espécimes poéticos de misticismo e magia elaborados com cuidado e maestria. Viajamos pelas veredas do tempo, sem saber que o próprio tempo somos nós mesmos e nosso cotidiano transfigurando-se. Em Florbela Espanca, a metalinguagem nos conduz aos anseios da alma humana que dialoga com leitores e tempos em espaços distantes daquele em que o texto foi concebido.

Se Ítalo Calvino (1993) uma vez disse que um clássico é aquele que não terminou de dizer o que tinha para dizer, temos então corroborado nesta afirmação o diálogo entre livros e leitores e entre autores e temas que retomam o fluir do que nos torna humanos e poetizáveis. É assim que emerge no cotidiano a literatura com o intuito de superar nossas vivências e receios, a partir do estranhamento que provoca no leitor o encontro com coisas e situações que ele antes não perceberia ou vivenciaria sem a intervenção do texto literário.

Finalmente, cabe aqui destacar que a razão que associou a literatura à representação da realidade foi durante muito tempo até a atualidade contestada pela crítica literária, para a qual a literatura, mais do que representar, produz realidade. Dessa forma, através de um movimento de duas faces, a literatura está marcada pela ficcionalização da realidade, mas não se esgota nisso, já que não se esgota no ato representativo, ultrapassando-o. Isso porque inúmeros significantes aparecem e se deslocam no texto no encontro com leitores e lugares múltiplos através da potencialização da linguagem escrita, lida e transubstanciada em diversas épocas e situações. O efeito disso, do labor das poetisas, resulta, portanto, em versos banhados em puro lirismo e com o ritmo da vida que escorre das páginas do livro para a vida que pulsa no livro-leitor.

Referências bibliográficas

BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008.

BAUDELAIRE, Charles. *Flores do Mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Trad. Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

DAMASCENO, Darcy. “Poesia do sensível e do imaginário”. In: *Cecília Meireles- obra poética*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguiar, 1985.

DERRIDA, Jacques. *A Farmácia de Platão*. Trad. Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

ECO, Umberto. *Os limites da Interpretação*. 2ª ed. São Paulo Perspectiva, 2004.

- ESPANCA, Florbela. *Sonetos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.
- MACHADO, Ana Maria. *Balaio, livros e leituras*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- MEIRELES, Cecília. *Viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. *Obra poética*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.
- MELO NETO, João Cabral de. A educação pela pedra. In: _____. *Poesias Completas*. Rio de Janeiro: Ed. Sabiá, 1968.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- NÍCOLA, José de. *Painel da literatura em língua portuguesa*. São Paulo: FTD, 2003.
- PAIVA, José Rodrigues de. *Estudos sobre Florbela Espanca*. Recife: Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 1995.
- PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1990.
- TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Trad. Caio Meira. 3ª. Ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.
- _____. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. São Paulo: Editora UNESP, 2013.
- TREVISAN, Silvia Helena Miguel. *A metapoesia na obra de Florbela Espanca e Cecília Meireles*. 2007. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-27112009-120226/>> Acesso em 20 de jun. 2014.

ENTRE DOIS MUNDOS
O intelectual brasileiro e as experiências fora do lugar

Maria Laura Muller da Fonseca e Silva¹

RESUMO: Na tentativa de perceber como diferentes culturas se cruzam e como o intelectual brasileiro, ao se deslocar, se relaciona com o lugar de origem e, concomitantemente, com o espaço do trânsito, este artigo analisará trajetórias geográficas de intelectuais brasileiros até o século XX. Com ênfase em Murilo Mendes, o estudo procurará verificar como tais espaços foram capturados nos discursos desses artistas. Justifica-se o estudo do trânsito de intelectuais, pois representa muito da biografia coletiva e contribui para a construção da identidade nacional.

Palavras-chave: Intelectuais. Trânsito. Identidades. Cultura Brasileira.

ABSTRACT: In an attempt to understand how different cultures intersect and how the Brazilian intellectual, to move, relates to the place of origin and, concomitantly, with the space of transit, this article will examine geographic trajectories of Brazilian intellectuals until the twentieth century. With an emphasis on Murilo Mendes, the study will seek to determine how such spaces were captured in the speeches of these artists. Justifies the study of the movement of intellectuals, as is much of the collective biography and contributes to the construction of national identity.

Keywords: Intellectuals. Transit. Identities. Brazilian Culture.

Introdução

É necessário pensar o pensamento.
Murilo Mendes

Neste artigo, um tipo especial de deslocamento será analisado: o trânsito do intelectual nascido em espaços considerados periféricos - como é o caso do Brasil - para outros tidos como centros de cultura - como a Europa. Ao abordar esse tema, o estudo procurará verificar a hipótese de que, até o século XIX, tais intelectuais foram agentes de transformação local, mas, a partir do século XX, foram também promotores da cultura e da literatura brasileira no exterior, reformulando a relação com a matriz cultural que os formou.

¹ Doutoranda em Estudos Literários (Universidade Federal de Juiz de Fora, MG) - bolsista CAPES.

O estudo de deslocamentos dessa natureza relaciona-se com a identidade da nação e, segundo Beatriz Sarlo, no ensaio “Intelectuais”, “a biografia intelectual, sem dúvida, tem muito de autobiografia coletiva”, sendo, ao mesmo tempo, “exercício de memória e construção hipotética de alguns sentidos do nosso passado” (SARLO, 1997, p. 141). No Brasil, especificamente, onde a história se escreve também sob as questões do Imperialismo europeu, pensar na figura do intelectual é também refletir sobre a literatura brasileira.

De acordo com Maria Luiza Scher Pereira, deslocamento é a “condição permanente do intelectual moderno, e isso é duplamente observável no caso do intelectual periférico, como o latinoamericano” (PEREIRA, 2009, p. 123). Diferente do intelectual metropolitano, que se reconhece a partir de um espaço referenciado como centro de cultura, o intelectual periférico percebe o centro e a margem ao mesmo tempo e busca transitar entre esses dois espaços, na maioria das vezes capturando-os de modo dialético.

Em uma posição intermediária entre dois mundos que algumas vezes são percebidos de forma conflitante, em um “entrelugar antropofágico”, de acordo com Silviano Santiago, o intelectual brasileiro se coloca entre a assimilação e a expressão de autenticidade. Em outras palavras, está na base dupla e sempre presente no Brasil, entre a “floresta e a escola” (ANDRADE, 1972, p. 4), como propõe Oswald de Andrade em seu Manifesto.

Considerando que os deslocamentos de intelectuais e artistas foram constantes no Brasil desde o momento em que se formou uma elite local, a primeira parte desse artigo, denominada “Identidades em formação e as primeiras experiências fora do lugar” abordará, através de significativos exemplos calcados na obra crítica de Antonio Candido, trânsitos do Período Colonial e do Período Imperial, com o intuito de exemplificar a convivência dialética de nossos primeiros intelectuais com valores da matriz europeia portuguesa e com valores locais.

A seguir, tais trânsitos serão diferenciados daqueles que ocorreram no século XX e será levantada a hipótese de que, a partir deste século, as emigrações sofreram sensíveis modificações, alçando o intelectual brasileiro a uma condição alegórica de intermediador de culturas, com ações que contribuíram para dar maior visibilidade à cultura brasileira. Como estudo de caso do trânsito de um intelectual do século XX, a segunda parte deste artigo, denominada “Peregrino europeu de Juiz de Fora” - cujo nome faz referência a um verso de

Drummond -, focalizará o poeta brasileiro Murilo Mendes, em articulação com sua produção literária.

Assim, o estudo procurará mostrar que ele empreendeu deslocamentos que desenham uma trajetória voltada para a busca de espaços considerados como centros de cultura, porém, se diferenciou em muitos aspectos dos deslocamentos dos intelectuais brasileiros que o precederam, especialmente no que diz respeito à relação com Portugal, como será pontuado. Além disso, atuando como Adido Cultural do Itamaraty na Europa, lecionando Cultura Brasileira em Roma, fazendo conferências e publicando antologias e textos que agregavam autores europeus com brasileiros, Murilo favoreceu também a divulgação da literatura brasileira no exterior, com certo pioneirismo, tal qual outros artistas e intelectuais de seu tempo.

Compreender a experiência de deslocamento do intelectual periférico, recorrendo a conceitos oriundos dos campos da teoria e das críticas literária e cultural, é também um modo de evidenciar como a literatura interage com questões de seu tempo e de contribuir com os Estudos Culturais no que diz respeito à identidade nacional brasileira em contextos significativos de trocas culturais.

1. Identidades em formação e as primeiras experiências fora do lugar

Largo espaço de terras estrangeiras
E de climas inóspitos e duros...
Segui no pensamento as andorinhas,
Nos invejados voos! – procuravam,
Como eu também, nos sonhos que mentiam,
A terra que um sol cáldo vigora.
Gonçalves Dias, “Saudades”

Na obra *Formação da Literatura Brasileira*, Antonio Candido apresenta, já nos primeiros capítulos, sua concepção da literatura brasileira como um sistema e propõe que tendências universalistas, voltadas para a matriz europeia, especialmente a portuguesa, e tendências particularistas, voltadas para peculiaridades brasileiras, conviveram em nossos textos de modo dialético. Devido às circunstâncias históricas de nossa colonização, o trânsito de intelectuais entre a colônia e a metrópole foi constante e contribuiu para conjugar essas tendências, que a princípio parecem se contrapor.

Localizando o que denomina “tomada de consciência de elite brasileira” (CANDIDO, 2000, p. 172), Candido analisa as Academias Literárias do século XVIII, especificamente a Arcádia Mineira, referindo-se a “certos intelectuais ilustrados” (CANDIDO, 1997, p. 24) que a compunham. Tais homens se deslocaram entre a colônia e a metrópole, eram “poetas, eruditos, sacerdotes que exprimiam a maturidade da inteligência brasileira aplicada ao conhecimento e à expressão do País” (CANDIDO, 2000, p. 172).

Cláudio Manuel da Costa e Tomás Antônio Gonzaga ilustram bem esse tipo de intelectual. O primeiro, nascido em Mariana, mas formado intelectualmente em Coimbra, expressa em sua poética alguma tensão entre a “escola e a floresta”, ou seja, sua formação intelectual na Metrópole e sua formação afetiva na Colônia, que não se articulam com facilidade. A estrofe “Torno a ver-vos, ó montes; o destino / Aqui me torna a pôr nestes outeiros, / Onde um tempo os gabões deixei grosseiros / Pelo traje da Corte, rico e fino” (FILHO, 2002, p. 78) revela oposição entre a Colônia e a Metrópole e certa contradição vivenciada pelo poeta, dividido entre a civilidade do mundo urbano e a simplicidade da vida local.

Já o segundo, Tomás Antônio Gonzaga, tem um trânsito mais amplo: nascido no Porto, morou na Bahia, onde estudou em colégio jesuíta, “ingressou na Universidade de Coimbra em 1761 e fixou moradia em Vila Rica (atual Ouro Preto) até a Inconfidência Mineira, atuando como Ouvidor Geral de Vila Rica” (GONZAGA, 2006, p. 16). Gonzaga sentia-se português e, diferente do que expressa a poética de Costa, sua sensibilidade não entrava em choque com sua formação intelectual. Ele desempenhou funções políticas na colônia e a conciliação da formação europeia com a percepção das necessidades locais revela-se, entre outros textos, no discurso de sátira política contra os desmandos de Luís da Cunha Meneses, governador da capitania de Minas Gerais de 1783 a 1788 (tratado no texto literário *As Cartas Chilenas* como Fanfarrão Minésio).

Os versos de *As Cartas*, contudo, apesar de criticarem o administrador local, não deixam de dar préstimos ao rei de Portugal. Apesar disso, Candido, no ensaio “Literatura de dois gumes”, afirma que *As Cartas Chilenas* podem ser consideradas uma “reação intelectual da elite” (CANDIDO, 2000), p. 167) que, posteriormente, se envolveu no processo da Inconfidência Mineira. De fato, os versos, em tom moralizador e ilustrado, articulando o

pensamento iluminista, apreendido na Metrópole, com a problemática da colônia, criticam Fanfarrão por ser um líder irracional e egoísta, em defesa de uma administração esclarecida.

Voltados à restrita elite intelectual brasileira do século XVIII, textos como esse expressam uma função ideológica de assimilação cultural metropolitana. Além disso, sabe-se que a literatura colonial foi muitas vezes imposta pela Metrópole e que os valores desses primeiros autores “radicavam na Europa e para lá se projetavam, tomando-a inconscientemente como ponto de referência e escala de valores” (CANDIDO, 2000, p. 148). Mas, em compensação, parodiando Antonio Candido, quando a cultura europeia imposta estabelecia contraste com o primitivismo reinante, permitia intelectuais como Costa e Gonzaga criarem um mundo de liberdade que “preservou a existência da literatura, neutralizando o perigo de absorção pelo universo do folclore; e, ao fazer do escritor um cidadão da República universal das letras, tornou-o fator de civilização do País.” (CANDIDO, 2000, p. 177). Assim, o contato com a metrópole, em migrações pendulares, muitas vezes ressignificadas pela linguagem, permitia, nos textos desses primeiros intelectuais, um deslocamento entre culturas distintas e possibilitava a adaptação criativa da cultura europeia à brasileira.

Já no século XIX, com a organização de uma imprensa nacional, a criação de Escolas de Ensino Superior, a fundação da Biblioteca Nacional e a notabilidade de outros eventos promovidos pela vinda da família real portuguesa, o Brasil assistiu a uma maior difusão de atividades públicas e de reuniões sociais. Nesse ambiente, ampliaram-se os casos de jovens pertencentes a uma elite local que completaram seus estudos em Coimbra. Gonçalves Dias, por exemplo, compôs o texto mais representativo do nacionalismo romântico brasileiro (“Canção do exílio”) fora do seu lugar de origem, justamente onde completou seus estudos de Direito e teve contato com escritores românticos portugueses de seu tempo, tais como Almeida Garret, Alexandre Herculano e Castilho. De volta ao Brasil, “ocupou cargos políticos, como o de Oficial de Negócios Estrangeiros, e foi nomeado professor de Latim e História do Brasil no colégio Pedro II” (DIAS, 1997, p. 156).

Como os dados indicam, tanto no século XVIII quanto no XIX, nossos intelectuais se orientaram por um processo dialético: incorporação da matriz portuguesa e diálogo permanente com a construção de uma identidade e de um país. Além disso, a constante

circulação entre a Metrópole e a Colônia dava, ao homem que se deslocava, certa posição diferenciada em nossa sociedade. Alçado à condição de intelectual, após uma temporada de estudos em Portugal, o indivíduo parecia alcançar certos atributos que, nesse ponto de vista, colocavam-no em condição de desempenhar funções políticas e didáticas no Brasil, sendo formador de opinião. Silviano Santiago, no ensaio “Atração do Mundo”, explica que a formação do intelectual brasileiro no século XIX se relaciona diretamente com o almejar de “valores universais” (SANTIAGO, 2004, p. 37).

Quais seriam, porém, as modificações que podem ser percebidas entre os deslocamentos apresentados até o momento, que dizem respeito ao período colonial, e aqueles verificados a partir do século XX? As diferenças se constroem em função de contingências histórico-sociais, políticas e culturais e têm como consequência a mudança de rota, uma vez que, para o artista brasileiro, o centro cultural deixou aos poucos de ser Portugal.

Eric Hobsbawn, em *A era dos extremos*, explica que “a metade do século XIX marca o começo da maior migração dos povos na História” (HOBSBAWN, 1995, p. 210) e esses fluxos em direção a certas cidades relacionaram o fenômeno da urbanização à migração. Assim, desde o fim do século XIX, algumas cidades modernas se configuraram como destino de muitos deslocamentos, e, conseqüentemente, objeto de crítica e de discurso literário. Além disso, o período entre guerras no século XX gerou transformações profundas e os intelectuais buscaram novos caminhos de reelaboração, em íntima relação com os novos espaços urbanos e com novos contextos sociais e políticos que se apresentavam. De acordo com Renato Cordeiro Gomes, agora a metrópole capitalista “converte-se em constante estímulo para a modernidade e as vanguardas encontraram aí o lugar ideal para produzir e confrontar propostas” (GOMES, 2008, p. 37).

Malcolm Bradburry e James McFarlane, em *Modernismo Guia Geral*, falam em uma “geografia do Modernismo” (BRADBURY, 1989, p. 75) e, excluindo cidades portuguesas, que eram o principal espaço de formação acadêmica dos intelectuais brasileiros até o século XX, identificam outros lugares que impulsionaram múltiplos deslocamentos, incluindo cidades norteamericanas entre as europeias. O fato de certos espaços terem se configurado como polos irradiadores de arte fez com que estes ambientes possibilitassem trocas culturais e

fluxos intensos de deslocamento, sendo atrativas para artistas e intelectuais de espaços periféricos, como o Brasil.

Tarsila do Amaral, por exemplo, em busca de aprimoramento artístico, completou seus estudos em Barcelona, na Espanha, no Colégio Sacré-Coeur. Oswald de Andrade, em 1912, viajou à Europa pela primeira vez, visitando vários países, como Itália, Alemanha, Bélgica, Inglaterra, França e Espanha, incorporando a seu discurso muito das vanguardas europeias. Ao se deslocar, o artista e intelectual brasileiro do século XX não buscava mais a legitimação de sua posição através do respaldo de uma metrópole nem a assimilação cultural. Naquele momento, o trânsito refletia o desejo de inserção nas vanguardas e de experiências culturais diversificadas nessa “geografia do Modernismo”. Dessa espécie de nova cartografia artística também fazem parte os deslocamentos de Murilo Mendes, que serão analisados a seguir.

2. “Peregrino europeu de Juiz de Fora”

Não importa: transforma-se o
amador na coisa amada. E, sendo
qualquer cidade mais coisa que
uma mulher (...), por virtude do
muito imaginar, eis-me
transformado.

Murilo Mendes

Natural de Juiz de Fora, MG, com aproximadamente 20 anos, Murilo Mendes mudou-se para o Rio de Janeiro, então capital do Brasil, de onde assistiu, à distância, à Semana da Arte Moderna. Neste primeiro deslocamento, o poeta estabeleceu seus primeiros contatos artísticos e, portanto, sob esse aspecto, sua trajetória era ascendente. Um grafito escrito por Murilo Mendes em 1964 indica o que a transferência para o Rio de Janeiro significou: “Neste Rio áspero físico / Nomeei-me poeta...” (MENDES, 1995, p. 633). É perceptível que ele mesmo reconhece o fato de que estar no Rio de Janeiro foi condição fundamental para ser nomeado, efetivamente, poeta. Pode-se afirmar que é o Rio o local da afirmação do poeta e da construção do intelectual.

Como participante de uma nova geração literária – a geração modernista –, Murilo, naquele momento, sentiu necessidade de se rebelar contra a tradição, buscando uma independência no sentido artístico. A filiação ao movimento modernista brasileiro, em

princípio, foi um caminho poético estratégico e ele demonstrou estar inserido nesse processo, pois, na obra *História do Brasil*, procurou refletir sobre nossa identidade a partir da retomada do tema da colonização. Esse dado é relevante posto que evidencia a relação de Murilo com o referido movimento e com Portugal. O ano de 1932 data a primeira e única publicação do livro *História do Brasil*, com ilustrações de Di Cavalcanti. As poesias murilianas que compõem esse livro, todas satíricas e humorísticas, estavam de acordo com a influência que a geração de 22 exerceu sobre ele, principalmente no que diz respeito ao sentimento antilusitano, à subversão da ordem, ao questionamento de valores pré-estabelecidos e à rebeldia em relação à tradição cultural brasileira.

O próprio nome do livro corrobora com isso e o discurso sobre o nacionalismo desenvolvido nesse período tinha o propósito de retomar a nossa história e tentar recontá-la através da ironia, como afirma Mônica Velloso no artigo “As raízes ibéricas do Modernismo Brasileiro”

... a ideia de matriz cultural remetia a um outro universo de valores: arcaico, provinciano, violento ... Essa imagem de Portugal e dos portugueses encontrava-se amplamente diluída no Rio de Janeiro (...) O fado, a nostalgia e o sentimentalismo piegas são descartados como herança cultural (VELLOSO, 1999, p. 64).

Esse processo de instauração de nossa modernidade passa pela negação da memória colonial, com a qual os intelectuais do modernismo têm uma relação problemática. O procedimento artístico da época é natural, porque, no processo de colonização, Portugal é o agente. Na eleição de outros espaços, em detrimento de Portugal, percebeu-se, nessa geração literária, um anti-lusitanismo que descartava perspectivas tradicionais – que seriam herança portuguesa – e apelava para o humor e o deboche, na reflexão sobre a nossa identidade. Portugal representaria, nessa perspectiva, o avesso da modernidade.

Portugal estava em uma posição paradoxal com relação ao restante da Europa nas primeiras décadas do século XX, pois foi um país simultaneamente colonizador e colonizado. Mesmo os movimentos das ciências sociais, que nasceram nos países considerados desenvolvidos no fim do século XIX e início do XX, não geraram transformações significativas na sociedade portuguesa. Boaventura de Souza Santos explica essa situação da seguinte maneira:

Os começos exaltantes da geração de Coimbra foram asfixiados pela mesma (e sempre diversa) repressão censória que, com algumas interrupções, havia de dominar os cem anos seguintes da nossa bloqueada modernidade (SANTOS, 2001, p. 55).

Percebe-se, no campo intelectual e artístico, uma atitude conservadora, segundo indicam as palavras supracitadas. Esse posicionamento impedia sistematicamente a proliferação da arte modernista nesse país, formando um circuito fechado de cultura. Isso viria a agravar-se com o governo de Salazar, de nítida influência fascista que, como toda ditadura, suprimiu a arte moderna por considerá-la corrosiva para a tradição que se queria permanente.

Em consonância com as contingências do início do século XX, a poesia de Murilo em *História do Brasil* elege a irreverência para estabelecer sua crítica e explora a exposição histórica para encontrar sua inovação nas letras. Assim, temos:

Quando o almirante Cabral
Pôs as patas no Brasil
O anjo de guarda dos índios
Estava passeando em Paris (MENDES, 1995, p. 144).

No fragmento acima, Murilo faz um julgamento satírico dos portugueses colonizadores, representados por Cabral. Nesse sentido, a expressão “pôs as patas” revela o quanto ele rejeita a posse da terra. Em seguida, a referência a Paris completa a atitude típica dessa época: a eleição da França em detrimento a Portugal. Além disso, o índio é tematizado, mas não de modo idealizado, sim como vítima, o que aproxima o livro da tendência de Oswald e Mário de Andrade.

Em outro poema, sobre o padre Anchieta, Murilo se refere à pedagogia da colonização em nosso país da seguinte maneira:

O padre era mesmo bom,
Não era padre, era santo (...)

Tenho uma pena bem grande
De saber que ele ensinou
Somente os índios espertos;
Que não estendeu o ensino
À colônia portuguesa (MENDES, 1995, p. 150).

Aqui, ele compara de modo crítico os índios aos portugueses, dando a entender que esses são “pouco espertos”. Além disso, a expressão “colônia portuguesa” acaba diminuindo a

relação entre Brasil e Portugal e invertendo a posição dos dois países no processo histórico, já que a colônia, para Murilo, deixa de ser o Brasil. Textos como esses demonstram bem o discurso irônico, a tese do livro de poemas e o quanto Murilo, nesse primeiro momento, rejeitava elementos específicos de nossa herança portuguesa.

Porém, percebemos que o contato com as vanguardas permitiu também que o aprofundamento literário de Murilo fosse desencadeado em novas direções. Assim, a rebeldia inicial não o impediu de se relacionar de novas maneiras com a tradição cultural, pelo contrário, acrescentou inovações e possibilitou um diálogo permanente com as variadas manifestações artísticas de todas as épocas.

Sobre isso, Laís Corrêa de Araújo, no livro *Murilo Mendes*, afirma: “... não se acomodara, não se amoldara definitivamente a nenhum dos grupos modernistas, embora devesse, naturalmente, a sua liberdade criativa às aquisições do movimento” (ARAÚJO, 1972, p. 47). Em sua ânsia de apuro e atualização permanentes, não se conteve nos limites do seu país de origem, atingindo, em sua poesia da maturidade, um alto grau de universalidade, como ele mesmo afirma: “Múltiplo, desarticulado, longe como o diabo / Nada me fixa nos caminhos do mundo” (MENDES, 1995, p. 97).

Reportando-nos ao que foi apresentado até o presente momento, podemos entender com facilidade porque Murilo suprimiu *História do Brasil* de sua obra completa, justificando que destoava do conjunto. Era de se esperar que ele abandonasse as ironias sobre nosso passado colonial, tão enfatizadas nesse livro, em favor de temas que se identificassem mais com sua nova experiência. O próprio autor acaba esclarecendo sobre isso ao declarar: “Não sou meu sobrevivente, e sim meu contemporâneo” (MENDES, 1995, p.25).

A relação de Murilo com Portugal se alterou por um processo intelectual. A partir do mundo, e não do Brasil, Murilo *re-conheceu* a tradição lusitana, chegando, inclusive, a escrever a obra *Janelas Verdes*, que, em prosa poética, discorre sobre espaços portugueses. Por exemplo, Lisboa, nesse momento, torna-se metonímia de Portugal, pois Murilo a recria no livro, afirmando sua admiração: “Lisboa é consabidamente bela” (MENDES, 1995, p. 1408).

Já casado com a artista portuguesa Maria da Saudade Cortesão, filha do historiador português Jaime Cortesão, entre 1952 e 1956, conforme indica sua biografia, presente na antologia poética organizada pela editora Nova Aguilar, Murilo foi Adido Cultural do

Itamaraty em capitais europeias, chegando a fazer uma Conferência na Sorbonne sobre Jorge de Lima, que falecera em 1953. Quatro anos depois, partiu definitivamente para a Itália, país que se tornou sua segunda pátria, substituindo Sérgio Buarque de Holanda como professor de Cultura Brasileira na Universidade de Roma.

A mudança para a Itália em 1957, além de colocá-lo em contato com a fonte da cultura ocidental, também lhe proporcionou o desenvolvimento intelectual e o desenraizamento que foram determinantes para alterar sua relação com o Brasil e, conseqüentemente, com Portugal. O desenraizamento torna-se explícito quando, em resposta ao “Questionário de Proust”, falando sobre onde gostaria de morar, respondeu: “No Rio com menos calor, em Florença com menos ruído; em Madrid ou Lisboa, em outras circunstâncias” (MENDES, 1995, p. 51).

Podemos afirmar que ele elegeu a Europa como lugar de moradia e de produção artística e intelectual e desejou relacionar-se com o “velho continente”, superando a ancestralidade cultural e renunciando a alguns aspectos da geração modernista de 1922, como expõe Luciana Stegagno Picchio, no texto *Vida-Poesia de Murilo Mendes*: “... num mundo que, contudo, lhe pertencia e ao qual ele pertencia por afinidades, por eleição...” (PICCHIO, 1995, p. 24).

Em suas poesias, Murilo apresenta-se como um intelectual com grande sentimento cosmopolita: “Fiquei sem tradição nem costumes nem lendas / estou diante do mundo / deitado na rede mole / que todos os países embalaçam” (MENDES, 1995, p. 88). Outro poema que explicita uma sensação de desenraizamento e o permanente trânsito cultural é “Mapa”: “Estou no ar (...) / Sempre em transformação” (MENDES, 1995, p. 117). Por outro lado, sobre sua chegada a Roma e o estabelecimento de relações com artistas e intelectuais europeus, escreveu: “Instalando-me em Roma, logo contactei escritores e artistas. Fui visitar De Chirico (que, a convite de Ungaretti, assistira na universidade à minha aula inaugural)” (MENDES, 1995, p. 1271).

Sabe-se que o emigrado sempre conviverá com duas realidades, a nacional e a estrangeira. Assim, em resposta ao questionário de Laís Corrêa de Araújo, por exemplo, Murilo declarou o seguinte: “Espero voltar um dia ao Brasil. Nunca me esqueço de que minhas raízes, transplantadas de Portugal, da Grécia, da França e de Israel (...) estão aí” (MENDES, 1995, p. 48). Sendo assim, é possível verificar uma permanente relação com a

pátria de origem. Esta percepção interessa a este artigo, pois, deseja-se levantar a hipótese de que, associada à busca pela inserção no espaço europeu e de construção da imagem do intelectual cosmopolita, também houve uma contribuição de Murilo Mendes para a internacionalização da cultura brasileira na Europa.

Boaventura de Souza Santos faz um questionamento que é relevante acerca da identidade cultural dos artistas que se deslocam no século XX, como Murilo. No livro *Pela mão de Alice*, ele diz que artistas europeus “raramente tiveram de perguntar pela sua identidade, mas os artistas africanos e latinoamericanos, a trabalhar na Europa (...) foram forçados a suscitar a questão de identidade” (SANTOS, 2001, p. 135).

Como foi demonstrado anteriormente, durante quatro séculos, ao se deslocar para Portugal, o artista e intelectual brasileiro passava a desempenhar no Brasil uma atividade política ou acadêmica, ganhando reconhecimento nacional. Murilo, entretanto, é um dos primeiros brasileiros a desempenhar a atividade intelectual articulada com funções literárias, acadêmicas e diplomáticas na Europa e a atuar na promoção da cultura brasileira no exterior.

Isso pode ser evidenciado por meio de sua atividade na Universidade de Roma, de conferências que proferiu e de outras realizações, como organização de antologias poéticas, catálogos de exposições com participação de artistas brasileiros, italianos e portugueses, contribuições para diversas revistas e periódicos e produção artística. Seu reconhecimento no exterior pode ser percebido através das diversas traduções de seus livros para outros idiomas e do Prêmio Internacional da Poesia Etna-Taormina, que lhe foi conferido em 1972.

É significativo perceber que, em 1965 e 1966, Murilo publicou o livro *Retratos-Relâmpago*, que circulou especialmente na Itália e foi em parte publicado em revistas portuguesas e italianas, dedicado ao crítico literário brasileiro Antonio Candido. Para a professora Terezinha Maria Scher Pereira, os chamados “livros-coleção” de Murilo Mendes, entre os quais se inclui *Retratos-Relâmpago*, “estão repletos de referências afetuosas e de admiração intelectual” (PEREIRA, 2002, p. 83).

Incluindo retratos de poetas e homens de letras, de artistas plásticos e músicos, o livro homenageia personalidades europeias, representativas de uma matriz tradicional, como Dante e Victor Hugo, e outras relacionadas às vanguardas, como Max Ernest, Picasso e Magritte. Porém, muitos artistas brasileiros figuram entre os nomes retratados, como Tarsila do Amaral,

Villa-Lobos, Raimundo Correa, Castro Alves, Euclides da Cunha, Raul Bopp e Cornélio Pena. Ao selecionar autores brasileiros entre aqueles que desejava referenciar, Murilo acabou por apresentar certos nomes nacionais a um determinado público europeu, facilitando um trânsito cultural e o contato com a literatura brasileira no exterior.

De acordo com Luciana Stegagno Picchio, Murilo interessava-se por “tudo o que é novo em arte e em literatura, na Europa como no Brasil. E o novo não é necessariamente de hoje” (PICCHIO, 1995, p. 29). Como se vê, a experiência de estar fora do lugar impunha-lhe uma necessidade de negociação entre culturas e acabava por promover também um fluxo inverso de informações, da margem para o centro. Assim, além, da produção artística, a atuação de Murilo como professor de Cultura Brasileira na Universidade de Roma merece ser considerada com atenção. O Museu de Arte Murilo Mendes (MAMM) possui algumas correspondências que trazem dados relevantes sobre sua atividade intelectual e acadêmica.

As coleções de artistas e intelectuais significam muito na perspectiva da investigação acadêmica. Assim, atentar para as marcas deixadas nas margens permite, à análise literária, empreender uma espécie de viagem pelo arquivo, seguindo pistas, por exemplo, em correspondências. Sobre essas questões referentes ao estudo do acervo, Maria Luiza Scher Pereira afirma que esse tipo de trabalho

(...) resgata um procedimento investigativo em geral desprestigiado pela crítica literária mais consolidada academicamente nas últimas décadas, a que prestigia quase que exclusivamente o texto literário. A contribuição que a metodologia de trabalho com acervos e com coleções pode dar ao estudo do poeta, de um momento do modernismo brasileiro, e até ao estudo da construção dos discursos de interpretação do Brasil pode e deve incluir a reflexão sobre as coleções deixadas por Murilo Mendes (PEREIRA, 2002, p. 16).

Esse estudo pode revelar, dentre outras coisas, a marca de afetividade, o gosto pessoal, a vivência da subjetividade e a convivência entre os artistas e os intelectuais. As cartas enviadas por Murilo Mendes a Antonio Candido, por exemplo, são significativas nesse aspecto por revelarem muito de sua atividade acadêmica e intelectual na Itália.

Em dezembro de 1957, Murilo escreveu o seguinte a Candido: “Temos recebido sempre o suplemento do Estado de São Paulo (...). O suplemento é sempre interessante e

informativo e nos traz um pouco do ar do Brasil”². A preocupação em estabelecer contato constante com o Brasil e manter-se informado sobre o que acontecia aqui se revela nesta correspondência. Nota-se que o sentimento identitário permanece, mesmo na mobilidade. A memória do lugar de origem e o sentimento de pertencimento acabam sendo indissociáveis do discurso.

Na correspondência enviada em abril de 1958³, Mendes agradece a contribuição de Candido para a revista que organizava em homenagem ao 70º. aniversário de Ungaretti e comenta também sobre o texto enviado pelo poeta Manuel Bandeira. A correspondência aponta para uma atitude que parece ser constante em Murilo: a promoção de um diálogo entre culturas distintas, relacionando o Brasil e a Europa efetivamente. Estando na Itália, Mendes mantinha contato com certas personalidades brasileiras que lhe interessavam por afeto e eleição e abria espaço para que esses artistas e críticos contribuíssem em publicações europeias.

Além desses dados, fornecidos pelo MAMM, a bibliografia de Murilo Mendes, presente na antologia organizada pela editora Nova Aguilar, contém informações a respeito de atividades acadêmicas, dentre as quais merece destaque a conferência pronunciada no Circolo Filologico de Milão, em 1957, cujo nome foi “Aspetti della cultura brasileira” e a publicação de 1960, da revista *Scuola e Cultura nel Mondo*, denominada “Um poeta brasileiro contemporâneo: Jorge de Lima”, que também se relaciona com a literatura brasileira e é um trabalho de ampliação da recepção, ou seja, da divulgação de nossa literatura e de fomento de um público leitor de textos brasileiros na Europa, mesmo que no meio acadêmico.

De acordo com os dados elencados, os primeiros intelectuais brasileiros, em esforço dialético, foram fator de civilização do país e de adaptação criativa da matriz europeia. Porém, a partir do século XX, novos modos de se deslocar se configuraram e Murilo Mendes representa bem a modernidade e os novos trânsitos culturais que se desenharam.

² A citação se refere à carta de Murilo Mendes para Antonio Candido, escrita em dezembro de 1957, com comentários sobre o suplemento do jornal Estado de São Paulo. A correspondência, que foi consultada para este estudo em dezembro de 2013, faz parte do acervo do Museu de Arte Murilo Mendes (MAMM), disponibilizado para pesquisas.

³ Correspondência de Murilo Mendes para Antonio Candido, enviada em abril de 1958, solicitando que o crítico brasileiro escrevesse um texto para homenagear o 70º. Aniversário de Ungaretti. A carta faz parte do acervo do Museu de Arte Murilo Mendes (MAMM) e foi consultada para este estudo em dezembro de 2013.

Conclusão

Como este estudo procurou demonstrar, tomando como referencial teórico, a princípio, os estudos de Antonio Candido, a atitude de deslocamento, percebida em dados biográficos dos primeiros intelectuais brasileiros, foi, em geral, motivada pela assimilação cultural, porém também representou uma estratégia dialética de estabelecer diálogo literário com a metrópole. Ao se deslocar, o jovem brasileiro passava a desfrutar de uma posição intelectual privilegiada no Brasil, sendo agente de transformação local.

Considerando exemplos significativos, foi possível perceber que, a partir do século XX, a “atração pelo mundo” de que fala Silviano Santiago, outro referencial teórico deste artigo, permaneceu motivando muitos de nossos artistas e intelectuais. Os deslocamentos nesse referido período, fomentados pelo Modernismo, contudo, trouxeram como novidade mudanças em relação à matriz cultural portuguesa, que deixou de ser a principal referência de nossos autores em suas trajetórias geográficas e artísticas.

Ainda no século XX, Murilo Mendes, todavia, como outros artistas de seu tempo, em seus deslocamentos, desempenhou atividades acadêmicas e intelectuais na Europa, com evidente pioneirismo, desfrutando de uma posição de reconhecimento social fora de sua pátria. Também reestabeleceu o diálogo com a tradição cultural portuguesa, chegando a escrever o livro *Janelas Verdes*, no qual revisita espaços portugueses com afeto e admiração. Além disso, em sua atividade acadêmica em Roma, procurou favorecer algumas inversões de fluxo, pois abriu espaço para certa representatividade brasileira no exterior. Esse novo tipo de intelectual, de que Murilo Mendes é um exemplo, favoreceu os trânsitos culturais e a internacionalização de nossa literatura a partir do século XX.

Referências

ANDRADE, Oswald de. *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. [S.l.]: Antologia de Textos Fundadores do Comparativismo Literário Interamericano, 2001. Disponível em <<http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>>. Acesso em 06 ago. 2014.

ARAÚJO, Laís Corrêa. Murilo Mendes. In: *Poetas Modernos do Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1972.

BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James Walter. *Modernismo guia geral*: trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 8. ed. Belo Horizonte, Itatiaia, 1997.

DIAS, Gonçalves. *Os melhores poemas de Gonçalves Dias*. São Paulo: Global, 1997.

FILHO, Domínio Proença. *A poesia dos inconfidentes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994

GONZAGA, Tomás Antônio. *Cartas Chilenas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HOBBSAWN, Eric J. *A era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*: trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa*. Volume único - org. Luciana S. Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

PEREIRA, Maria Luíza Scher. Tempos de Murilo – II. Visita ao acervo do poeta: as obras e as margens. In: : *Ipotesi-* Revista de Estudos Literários da UFJF. Juiz de Fora: EDUFJF, v.6, n. 1, p. 11- 19, jan./jun. 2002.

_____. *A jangada e o elefante e outros ensaios: exercícios de crítica literária e de literatura*. Juiz de Fora: UFJF, 2009.

PEREIRA, Terezinha Maria Scher. “Poética e amizade”. In: *Ipotesi-* Revista de Estudos Literários da UFJF. Juiz de Fora: EDUFJF, v. 6, n. 1, p. 81-85, jan/jun, 2002.

PICCHIO, Luciana Stegagno. Vida-Poesia de Murilo Mendes. In: *Poesia Completa e Prosa*, Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

SANTIAGO, Silviano. O entrelugar do discurso latino-americano. In: *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, p. 9-26, 2000.

_____. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Pela mão de Alice o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 2001.

SARLO, Beatriz. *Paisagens Imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação*: trad. Rubia Prates e Sérgio Molina. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

VELLOSO, Mônica. As raízes Ibéricas do Modernismo Brasileira. In: *Ipotesi - Revista de Estudos Literários da UFJF*. Juiz de Fora: EDUFJF, v. 3, n.1, p. 59-72, jan./jul. 1999.

Modernismo e identidade nacional: uma relação entre as propostas estéticas de Mário de Andrade e Almada Negreiros e uma autoconsciência específica da modernidade.

Daniel Marinho Laks¹

RESUMO: O objetivo do presente trabalho é discutir as propostas estéticas do modernismo de Mário de Andrade e Almada Negreiros enquanto experiências específicas da autoconsciência de uma modernidade particular, da pertença a um período de viragem temporal. Esta experiência de despedida de um passado pela autoconsciência histórica de um novo presente foi fundadora, em ambos os países, das respectivas identidades nacionais.

Palavras-chave: Mário de Andrade; Almada Negreiros; Modernismo; Identidade nacional; Autoconsciência da modernidade.

ABSTRACT: The objective of the present work is to discuss the aesthetic propositions of the Modernism by Mário de Andrade and by Almada Negreiros as experiences of the self-consciousness of a particular modernity, of the belonging to a period of temporal shift. This experience of parting with a past by the historical self-consciousness of a new present was, in both countries, founder of the respective national identities.

Keywords: Mário de Andrade; Almada Negreiros; Modernism; National identities; Self-consciousness of modernity.

Sou brasileiro. Prova? Poderia viver na Alemanha ou na Áustria. Mas vivo remendadamente no Brasil, coroadado com os espinhos do ridículo, do cabotinismo, da ignorância, da loucura, da burrice para que esta Piquiri venha a compreender um dia que o telégrafo, o vapor, o telefonio, o Fox-Jornal existem e que a SIMULTANEIDADE EXISTE. (ANDRADE, 1960, p. 266).

Portugal que com todos estes senhores conseguiu a classificação do país mais atrasado da Europa e de todo o Mundo! O país mais selvagem de todas as Áfricas! O exílio dos degredados e dos indiferentes! A África reclusa dos europeus! O entulho das desvantagens e dos sobejos! Portugal inteiro há de abrir os olhos um dia – se é que a sua cegueira não é incurável e não gritará comigo, a meu lado, a necessidade que Portugal tem de ser qualquer coisa de aseado! (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 645).

¹ Daniel Marinho Laks é doutorando pelo programa de pós-graduação Literatura, Cultura e Contemporaneidade da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), sob orientação do professor Alexandre Montauray Baptista Coutinho.

Os dois extratos escolhidos como epígrafe do presente trabalho caracterizam uma relação de forte tensão entre os autores e o meio cultural em que estavam inseridos. Conforme as duas citações demonstram, as visões estéticas propostas por Mário de Andrade e José de Almada Negreiros estavam, desde o início, relacionadas às imagens intensamente críticas das respectivas situações nacionais. Almada Negreiros, conhecido como um dos mais agressivos adeptos da nova estética modernista proposta pelo grupo do *Orpheu* e Mário de Andrade, um dos protagonistas da intensa ruptura estética que se desenvolveu publicamente a partir da Semana de Arte Moderna de 1922, exprimiam, cada qual à sua maneira, a importância da experiência moderna na arte e a necessidade de fundamentar este projeto modernizador num contexto especificamente nacional. Assim, além da defesa da necessidade do emprego de técnicas vanguardistas, há, na obra de ambos desde o período inicial, indicativos de que o embate empreendido visava fazer com que os respectivos conterrâneos revissem as bases da própria identidade nacional. O projeto de utilizar a arte como potencializadora da renovação da experiência nacional aponta para a ideia de que as possíveis clivagens e aproximações entre o Modernismo brasileiro e o Modernismo português engendrados por Mário de Andrade e Almada Negreiros revelam a elaboração de um discurso modernista, em ambos os casos, que tivesse em conta as suas situações nacionais específicas.

O presente trabalho não é o primeiro a relacionar o Modernismo brasileiro e o Modernismo Português. É mandatório reconhecer também, que tampouco representa a primeira tentativa de indagar sobre possíveis associações entre Mário de Andrade e Almada Negreiros. Entretanto, os estudos comparativos sobre a obra dos dois escritores espelham-se nas suas relações com o modernismo produzido nos centros europeus. No presente trabalho pretendemos estabelecer um improvável confronto de singularidades entre Mário de Andrade e Almada Negreiros, ao privilegiar o estudo da produção estética desses dois escritores aparentemente incomparáveis porque radicalmente individuais. Os estudos que se imbuíram anteriormente na tarefa de comparar a produção intelectual de Mário de Andrade e Almada Negreiros apontam para um amplo campo de investigação e de problemas que ainda requer investimento de estudo. Investigações anteriores (SARAIVA, 1986, p. 15; ALENCAR, 2006, p. 09) apontam inclusive para uma escassez de pesquisas centradas no esclarecimento das relações entre os trabalhos dos artistas envolvidos nos movimentos modernistas nos dois

países. Para Saraiva, esta carência de fontes se torna ainda mais grave porque “é certo que os Modernismos foram momentos culminantes das culturas dos respectivos países no século XX.” (SARAIVA, 1986, p. 15). Kenneth Jackson (1978) ressalta a participação do brasileiro Ronald de Carvalho na organização da revista *Orpheu*, bem como a sua posterior influência no “planejamento da Semana de Arte Moderna de São Paulo” (JACKSON, 1978, p. 17). Além disso, Jackson afirma que os modernistas brasileiros já tinham conhecimento de textos de Almada Negreiros e de Mário de Sá-Carneiro anteriormente à Semana de Arte Moderna.

Arnaldo Saraiva (1986), na introdução do livro *Modernismo Brasileiro e Modernismo Português: Subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*, cita um excerto de Mário de Andrade que aponta uma menor ligação contemporânea entre a expressão intelectual brasileira e a portuguesa, do que com a intelectualidade francesa ou inglesa. Mesmo assim, o autor identifica, dentro de uma perspectiva comparativista, inter-relações dos poemas *A Cena do Ódio*, de Almada Negreiros (1915) e *Ode ao Burguês*, de Mário de Andrade (1922). Para Saraiva, essas correspondências se dão no uso de processos técnicos extremamente semelhantes na construção dos poemas, como o emprego do verso livre e o uso constante de repetições, assim como a incorporação estilística de uma linguagem coloquial e exclamativa. Em paralelo às semelhanças de estilo, Saraiva observa uma semelhança temática entre os dois poemas. Em ambos os casos, o poema constrói-se como um violento ataque ao burguês arrogante e falso. A paradigmática caricatura do burguês estabelece uma correspondência mimética entre aparência física e composição moral e psicológica. O burguês é caracterizado por imagens que remetem à decadência física e moral “E tu, meu rotundo e pançudo-sanguessugo, meu desacreditado burguês apinocado da rua dos bacalhoeiros do meu ódio (...)” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 85), “O homem-curva! O homem-nádegas!, (...) oh! Gelatina pasma! Oh! Purée de batatas morais!” (ANDRADE, 2012, p. 27). Ao tentar explicar estas semelhanças de tema e estilo, Arnaldo Saraiva constatou que seria impossível que Mário de Andrade tivesse conhecimento do poema de Almada Negreiros. Mesmo com a distância de sete anos entre a concepção dos dois poemas, *A Cena do Ódio* foi publicado apenas em 1923, um ano depois da escrita da *Ode ao Burguês*². O autor propõe, portanto, que

² *A Cena do Ódio* é publicado pela primeira vez, em separata, na revista *Contemporânea*, n7 (vol III) de 1923. Entretanto, a versão completa foi publicada apenas em 1958, no primeiro volume da terceira série das *Líricas Portuguesas*, organizadas por Jorge de Sena.

ambos os poetas teriam o poema *Marcha do Ódio*, de Guerra Junqueiro, como intertexto em comum, lembrando o grande sucesso que o referido poema conquistou tanto em Portugal quanto no Brasil. Além disso, atribui a maior parte das semelhanças dos textos em questão a preceitos fundamentais do programa futurista, como o apelo à revolta contra a sociedade burguesa e o culto da palavra em liberdade. Ellen Sapega (1998), no artigo intitulado *Futurismo e identidade nacional nas obras de Mário de Andrade e Almada Negreiros*, apresenta concordância plena à prerrogativa de Saraiva: “não posso senão concordar com esta observação e não pretendo negar a importância que a estética futurista teve na elaboração tanto da *Cena do Ódio* com na *Ode ao Burguês*” (SAPEGA, 1998, p. 243). Entretanto, apesar de discutir a produção intelectual de Mário de Andrade e de Almada Negreiros a partir de associações com o futurismo como paradigma de produção moderna, Sapega aponta para uma investigação de possíveis experiências culturais em comum que subjazam às propostas estéticas dos dois autores.

A associação entre futurismo e a obra de Mário de Andrade e Almada Negreiros tornou-se um tópico recorrente na crítica literária, tanto em produções que buscavam discutir os processos estilísticos dos autores, separadamente, a partir de suas relações com obras futuristas (MANFIO, 1998, pp. 277-284; PESSOA, 1986, pp. 69-74), quanto relacionar os dois, de forma comparativa, em função de aproximações e afastamentos com o programa futurista (SAPEGA, 1998, pp. 241-251). Este tipo de abordagem parte da prerrogativa que tanto o Modernismo brasileiro quanto o Modernismo português são adaptações de correntes estéticas dos centros europeus. Desta forma, tanto o Modernismo brasileiro quanto o Modernismo português são trabalhados como aplicações de um discurso tecnicamente inovador, gerado em locais onde experimentava-se uma autoconsciência histórica de uma viragem de época, posto a serviço de uma temática nacional em países periféricos. Entretanto, ideias comumente associadas ao futurismo, como a busca do novo, a crítica à burguesia e a imagem da guerra enquanto higiene do mundo, não foram de exclusividade deste movimento.

No livro *O Espiritual na Arte*, por exemplo, escrito mais ou menos na mesma época da formulação das teorias propostas por Marinetti, Wassily Kandinsky trabalhou essas três ideias visando a edificação da URSS, ou seja, numa perspectiva bastante diferente dos ideais futuristas. Kandinsky expressa uma busca por formas de representação do novo, dirigidas para

o futuro através da atuação do artista: “Só a intuição pode reconhecer os guias espirituais que levarão ao reino do futuro. O talento do artista traça o caminho” (KANDINSKY, 2010, p. 37), “Invisível, um novo Moisés desce da montanha e olha a dança em volta do bezerro de ouro. E, apesar de tudo, ele concede aos homens a fórmula de uma nova sabedoria” (KANDINSKY, 2010, p. 32). O autor cita o Cristianismo enquanto protagonista de uma guerra de higiene do mundo: “Acaso terá havido outra maior que o Cristianismo, que arrastou os mais fracos para a luta espiritual? Mesmo a guerra ou a revolução podem ter um caráter purificador” (KANDINSKY, 2010, p. 92). E, a burguesia é representada enquanto degrau inferior na hierarquia dos homens: “O verde absoluto é, na hierarquia das cores, aquilo que a burguesia representa na dos homens: um elemento imóvel, sem desejo, satisfeito e limitado em todos os sentidos” (KANDINSKY, 2010, p. 83).

Além de Marinetti e Kandinsky, outros pensadores estiveram interessados, ao longo do século XX, nas relações da arte com a política e na produção de uma estetização das formas de vida a partir de uma consciência histórica do novo. Maiakovski, Malevich, Shoenberg, Jdanov e Paul Klee são apenas alguns exemplos de indivíduos que, ao experimentarem uma determinada autoconsciência de um período de viragem histórica, buscaram formas novas de expressão que se adaptassem a necessidades interiores antes inexistentes. É desta forma que pretendemos discutir a produção estética de Mário de Andrade e de Almada Negreiros: enquanto estetizações das formas de vida, a partir de uma autoconsciência de pertença a um período de viragem histórica, que gerou necessidades interiores até então inexistentes. Tanto Mário de Andrade quanto Almada Negreiros foram indivíduos extremamente cultos e defensores de uma arte cosmopolita, estando, dessa forma, a par das propostas técnicas de diferentes vanguardas estéticas e das associações destas com diferentes vanguardas (ou retaguardas) ideológicas. Ainda assim, a autoconsciência histórica da modernidade não foi exclusividade do século XX. Ao longo dos diversos momentos onde experimentou-se uma autoconsciência de pertencimento a uma nova era, esta autoconsciência foi mediada por uma determinada compreensão histórica, frequentemente diferente das compreensões históricas anteriores.

No trabalho intitulado *Tradição Literária e Consciência atual da Modernidade*, Hans Robert Jauss (1996) explica que o termo *moderno* não foi cunhado para o nosso tempo “e

tampouco parece adequado para caracterizar, de modo inconfundível, a feição única de uma época” (JAUSS, 1996, p. 49). Na verdade, uma retrospectiva sobre a tradição literária revela que a palavra *modernidade* abarca em si uma relação paradoxal: ao mesmo tempo que pretende expressar uma autoconsciência do presente enquanto época em oposição ao passado, o conceito de modernidade parece desmentir esta intenção ao comportar em si um entendimento de retorno histórico cíclico. A palavra *modernus* foi utilizada, pela primeira vez, na década final do século V, época de passagem da Antiguidade romana para o novo mundo do cristianismo. O primeiro uso da palavra foi nas *Epistolae pontificum Gelasius* para distinguir eventos contemporâneos, isto é, leis decretadas pelo último sínodo romano (*admonitiones modernas*) dos regulamentos antigos (*antiquis regulis*). A utilização da palavra *modernus*, portanto, desde os seus primórdios está ligada a uma concepção específica de história.

Na oposição entre antigos e modernos no século V, os dois termos apresentavam uma complementariedade. O termo *antiquitas*, neste sentido, representava o passado eclesial cristão, dos sucessores dos apóstolos até os bispos do Concílio de Calcedônia. A zona de separação entre esta antiguidade e o presente do século V foi o ano de 450. Esta visão histórica suprime qualquer relação antitética entre cristianismo e Império Romano, entretanto, ainda não admite a oposição conceitual entre o presente entendido como *moderno* e a *Antiguidade* apreendida enquanto caráter modelar. A oposição ente antigos e modernos aparece pela primeira vez na obra de Cassiodoro, que percebe Roma e a cultura antiga como pertencentes a um passado terminado. “É com Cassiodoro que tomará forma, no conceito da *antiquitas*, a distinção de poderosas consequências históricas entre o passado exemplar e a modernidade de um tempo que segue o curso para o futuro” (JAUSS, 1996, p. 52). Cassiodoro entendia a contemporaneidade do império dos godos como a presentificação da missão de recuperar o esplendor passado do Império Romano e sua cultura. Dentro da concepção histórica de Cassiodoro não havia incoerência entre a admiração pelos antigos e a ambição futurizante dos modernos, já que, naquele tempo, ainda não havia sido colocada a questão do progresso, do declínio ou do renascimento. Entretanto, é exatamente por este aspecto, que a relação entre modernidade e antiguidade distingue-se, para Cassiodoro, tanto

dos renascimentos posteriores quanto da autoconsciência histórica da modernidade experimentada na Idade Média, edificada na confiança da superioridade da era cristã.

A evolução do conceito de modernidade, a partir do século V, passou por um processo de periodização crescente: à medida que o limite temporal do conceito de modernidade progrediu, a modernidade englobou, inicialmente um interregno mais abrangente para, em seguida, deixá-lo para trás como período terminado. Desta forma, uma nova concepção de passado vinha sempre a colocar-se entre a contemporaneidade *moderna* e a antiguidade. A autoconsciência daqueles que experimentaram o renascimento do século XII, em oposição aos antigos, era a consciência histórica que uma época de pleno florescimento cultural tem de si mesma, uma consciência histórica diferente do Renascimento italiano, que propunha a restauração da *antiquitas* através da imitação. Na experiência da modernidade vivida pelos humanistas do Renascimento italiano também existiu a autoconsciência do pertencimento a um novo tempo, entretanto, essa consciência apresentou-se de forma diferente. A autoconsciência do Renascimento ofereceu, a partir da metáfora das trevas intermediárias, a noção de uma distância histórica entre a Antiguidade e o próprio presente. Esta noção de época intermediária, de séculos de trevas, já englobava a concepção de um esquema cíclico de história, de um retorno ou de um renascimento periódico e o abandono de uma concepção unilinear de história.

O renascimento do século XII indicava o aperfeiçoamento e a realização plena dos ideais antigos adaptados para um presente gerador de um futuro. Assim, os *moderni* do século XII experimentaram uma consciência do tempo enquanto sucessão tipológica e não cíclica: “A interpretação tipológica é um ato de apropriação do antigo a partir da força do novo; ela conserva o antigo na sensação de júbilo e em relação ao presente.” (OHLLI, 1966, p. 357 apud JAUSS, 1996, p. 54). No século XIII a relação entre modernos e antigos correspondia apenas a uma curta diferença de tempo, à diferença geracional entre os *antiqui*, que ensinavam em Paris de 1190 a 1220, aproximadamente, e a dos *moderni*, que depois lhes sucederam. A última polêmica entre as duas escolas, o nominalismo de Guilherme d’Occam e o realismo dos partidários de São Tomás de Aquino e de Scot, fez com que o movimento acelerado de diminuição do interregno entre antigos e modernos tornasse-se estacado no século XIV. Desta forma, a oposição entre antigos e modernos (*via antiqua e via moderna*) permaneceu em uso

durante aproximadamente dois séculos. Ainda assim, o conceito de *antiqui* afastava-se da Antiguidade romana pagã. *Antiquitas*, enquanto expressão de um passado exemplar, passava a ser transferido para os inícios do cristianismo. Entre o final do século XVII e o início do século XVIII surgiu, na arte moderna, um novo processo de separação do paradigma da arte antiga. Ainda no auge do classicismo francês, Charles Perrault lançava uma nova querela entre modernos e antigos. Perrault evocava a decadência da imagem clássico-universalista do homem e do mundo para defender a perspectiva da ideia do progresso desenvolvido pelos métodos científicos e da filosofia moderna, a partir de Copérnico e de Descartes: “O partido dos modernos insurge-se contra a ideia que o classicismo francês tem de si próprio, assimilando o conceito aristotélico de perfeição ao do progresso tal como este fora sugerido pelas modernas ciências da Natureza”(HABERMAS, 1985, p. 21). Desta forma, atribuía-se ao Iluminismo francês o início de uma nova época. A nova consciência desta modernidade baseada nos ideais do progresso da ciência se revoltava contra a perspectiva dos *Anciens*, que continuavam a ver na antiguidade a sua origem. Na querela iniciada por Perrault apresentava-se uma revolta contra a consciência do classicismo francês enquanto modelo de perfeição estética. Neste ponto, a experiência do tempo ainda se encontra sobre o paradigma de considerar o próprio presente como fase tardia da humanidade, “ou de ver, à luz da razão crítica, a história continuar sua marcha progressiva através do tempo” (JAUSS, 1996, p. 69).

No livro *O Discurso Filosófico da Modernidade*, Jurgen Habermas (1985), explica que o adjetivo *moderno* só foi substantivado no século XIX. Esta substantivação aconteceu também primeiro no domínio das Belas Artes. Isso explica a associação entre a palavra modernidade e um cerne de significado estético marcado pelas noções de determinadas vanguardas artísticas: “Para Baudelaire a experiência *estética* fundia-se com a experiência *histórica* da modernidade” (HABERMAS, 1985, p. 21). Baudelaire situa a obra de arte moderna na interseção entre atualidade e eternidade: “A modernidade é o transitório, o evanescente, o contingente, é uma metade da arte sendo a outra metade o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 1996 ,p. 25). Na experiência da modernidade de Baudelaire, a atualidade passa a ser a referencia de um período que se estende até perder a noção de qualquer tempo de transição. A ideia de presente, nesta concepção de modernidade já não podia tomar a sua autoconsciência a partir da oposição a uma época rejeitada e ultrapassada. Tal como

Baudelaire entende, a modernidade pretende que o instante transitório seja sempre o passado de um presente posterior. Neste sentido existe uma afinidade entre os conceitos de modernidade e moda. Além disso, o par antitético de moderno deixa de ser o conceito de antigo ou de clássico, a modernidade passa a ser a superação dela mesma, passa a corresponder “à dimensão irrisória de uma mudança de moda de gostos literários atuais preferenciais” (JAUSS, 1996, p. 75). Mesmo assim, segundo Jurgen Habermas (1985), Baudelaire parte do resultado da célebre Querela dos Antigos e dos Modernos para formular o seu conceito de belo. Entretanto, desloca de modo significativo o peso dos valores entre o belo absoluto e o belo relativo: “Exatamente porque se consome na atualidade é que pode deter o fluxo regular das trivialidades, romper a normalidade e saciar por um momento, o momento da efêmera fusão do eterno com o atual, o imortal anseio de beleza” (HABERMAS, 1985, p. 22). Desta forma, o deslocamento do resultado da Querela dos antigos e dos modernos aponta para uma relação com consciências de épocas anteriores, mesmo dentro de uma autoconsciência histórica que opõe a modernidade a ela mesma.

No século XX, as concepções do futurismo se fazem enquanto exacerbação da ideia de ruptura com os tempos passados. Quando, em 1913, Filippo Tommaso Marinetti apresenta uma visão do seu tempo, ele pressupõe a produção artística da sua época como expressão de uma contínua superação do passado, em direção ao futuro:

O passado é necessariamente inferior ao futuro. É assim que nós gostamos que seja. Como poderemos reconhecer algum mérito no nosso mais perigoso inimigo?... É por esta razão que negamos o esplendor obsessivo dos séculos que passaram, e cooperamos com a mecânica vitoriosa que mantém firmemente o mundo na sua teia veloz. (MARINETTI, 1913 apud HOBSBAWM, 2009, p. 275).

Esta rejeição absoluta ao passado e aos produtos da tradição apontam para uma inadequação entre os ideias futuristas e as proposições estéticas de Mário de Andrade e de Almada Negreiros. Esta inadequação se demonstra tanto no sentido da experiência histórica, que para Mário e para Almada se relacionam com uma determinada tradição, quanto na rejeição por algumas das propostas ideológicas do movimento italiano, que são inconciliáveis com as concepções de ambos os artistas. A primeira associação entre a obra de Mário de Andrade e o futurismo foi feita por Oswald de Andrade, ao nomear Mário de poeta futurista em um artigo publicado no *Jornal do Comércio*. Mário nunca aceitou tal designação, respondendo ao artigo de Oswald em uma publicação veiculada no mesmo periódico, em

1921, e posteriormente recolhida e republicada na coletânea *Mestres do Passado*: “E por mais energicamente que dissesse não ser futurista, não me escravizar a escola alguma, e ser um atormentado pesquisador da verdadeira significação da arte, das relações existentes entre Arte e Beleza... Nada. Não me ouviram” (ANDRADE, 1974, p. 52).

No *Prefácio Interessantíssimo* ao livro *Pauliceia Desvairada*, Mário de Andrade volta e renegar a designação de futurista: “Não sou futurista (de Marinetti). Disse e repito-o. Tenho pontos de contato com o futurismo. Oswald de Andrade, chamando-me de futurista, errou. A culpa é minha. Sabia da existência do artigo e deixei que saísse” (ANDRADE, 2012, p. 193). Ou ainda: “Não sei que futurismo pode existir em quem quase perfilha a concepção estética de Fichte” (ANDRADE, 2012, p. 251). Além de se considerar um pacifista, opondo-se a ideia da guerra como higiene do mundo, compartilhada pelo futurismo e outros movimentos estéticos do século XX, Mário de Andrade sempre foi um cultor de tradições. No livro *Tumulto de Amor e Outros Tumultos*, Rui Espinheira Filho (2001) apresenta algumas das discordâncias entre o pensamento de Mário de Andrade e as propostas futuristas:

O autor do pacifista *Há Uma Gota de Sangue em Cada Poema* jamais concordaria com os “princípios” que se propunham, como os de Filippo Tommaso Marinetti, a “glorificar a guerra – única higiene do mundo -, o militarismo (...)”. Nem admitiria (sendo homem culto e cultor das tradições) “recomendações” como o incêndio das bibliotecas e a inundação dos museus (ESPINHEIRA FILHO, 2001, p. 93).

Em carta escrita para Sousa da Silva, Mário de Andrade, falando sobre o livro *Pauliceia Desvairada*, conta: “Não passava duma experiência, dum dos muitos “exercícios de estilo”, que sempre fizera, *à la manière de* Fulano ou de Sicrano” (ANDRADE, 1968, p. 160-161). Mário discute também a associação dos poemas de *Paulicéia Desvairada* aos procedimentos técnicos do futurismo, como o verso livre. Ele oferece uma alternativa ao entendimento de que os versos do livro em questão seguem a estilística europeia, teorizando sobre o uso de palavras soltas para a concepção do que ele intitula de verso harmônico: “Harmonia: combinação de sons simultâneos. (...). Assim: em vez de melodia (frase gramatical) temos acorde arpejado, harmonia, - o verso harmônico” (ANDRADE, 2012, p. 300); e do uso de frases soltas para compor a *Polifonia Poética*: “Mas, se em vez de usar só palavras soltas: mesma sensação de superposição, não já de palavras (notas) mas de frases (melodias). Portanto: polifonia poética” (ANDRADE, 2012, p. 300). Desta forma, Mário

defende que em *Pauliceia Desvairada* usa-se o verso melódico, o verso harmônico e a polifonia poética.

A partir destes excertos, podemos entender melhor não apenas as possíveis relações traçadas entre o poema *Ode ao burguês* e o poema de Guerra Junqueiro, mas também o conteúdo de *Pauliceia Desvairada* enquanto obra poética em sua totalidade. Além disso, os trechos em questão apontam para uma experimentação constante, por parte de Mário de Andrade, de diferentes tendências propostas por diferentes escolas, contribuindo assim para o argumento de que Mário de Andrade era um indivíduo participante da guarda avançada do pensamento estético de sua época e consciente das diferentes buscas e processos estilísticos de sua contemporaneidade e da história da arte. Mesmo assim, a perspectiva do Modernismo brasileiro defendida por Mário de Andrade não se limitava à aplicação de técnicas estrangeiras às situações nacionais específicas. Em carta escrita a Pedro Nava, o autor discorre sobre a necessidade de criação do novo pelos modernistas brasileiros e sobre as contribuições, consideradas por ele ínfimas, da tradição brasileira e do Modernismo europeu para este projeto. Assim, apesar de filiar-se a uma tradição para compor a sua concepção de experiência histórica, Mário de Andrade advoga pela criação do novo adaptado aos padrões das necessidades internas específicas da realidade brasileira:

(...) O trabalho que nós temos é imenso, não basta intuição, tem que estudar estudar refletir refletir e com cuidado com paciência fazer tudo em terreno novo pois que os exemplos da nossa tradição e os do Modernismo europeu mal nos dão uma luzinha fraca que não serve para quase nada... (ANDRADE, 1982, p. 74).

Almada Negreiros, ao contrário de Mário de Andrade, nunca renegou a designação de futurista. Em 1915 ele escreveu o *Manifesto Anti-Dantas*, onde, já na página inicial, o apresentava como “POR EXTENSO POR JOSÉ DE ALMADA NEGREIROS POETA D’ORPHEU FUTURISTA E TUDO” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 641). Dois anos depois, escreveu e apresentou a *1ª Conferência Futurista de José de Almada Negreiros* e o *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX* no Teatro da República, em Lisboa. Almada voltou a tratar do futurismo, em 1921, na crônica *Um Futurista Dirige-se a uma Senhora* e, depois, em 1932, em dois artigos: *Um Ponto no I do Futurismo* e *Outro Ponto no I do Futurismo*. Mesmo assim, considerando o amplo espectro da produção de Almada Negreiros, podemos perceber diversas incoerências entre a autoconsciência histórica do autor

e aquela preconizada pelo futurismo. Além disso, Almada se filia a outros movimentos estéticos, como o Sensacionismo e o Modernismo português.

Desta forma, acreditamos que a autodesignação de futurista representa, na obra de Almada Negreiros, primeiro, um indicativo da vontade de fazer parte da guarda avançada do pensamento estético mundial, experimentando em Portugal as tendências estéticas influentes na sua era. Segundo, paralelamente a essa vontade, uma das soluções de Almada Negreiros para a condição paradigmática do sujeito fragmentado, tão pungente na sua contemporaneidade. Almada, já no ano de 1915, mesmo ano em que se declara poeta futurista, também se auto-intitula “poeta sensacionista e Narciso do Egito” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 85). Almada não se dividia em heterônimos para *sentir tudo de todas as maneiras*, ele sempre se manteve único, experimentando o mundo através da dança, do teatro, da conferência, da poesia e da prosa numa pluralidade de linguagens que dialogavam com as necessidades internas específicas de sua época: “Os sensacionistas portugueses são originais e interessantes porque, sendo estritamente portugueses, são cosmopolitas e universais” (PESSOA, 1986, p. 84).

A filiação ao *Orpheu* e a autodesignação de *Narciso do Egito* apontam para a ideia de pertencimento a uma determinada tradição. Apontam para uma autoconsciência de sua época como expressão presente da glória de um passado cronologicamente distante, dissociando-se assim da autoconsciência histórica do futurismo. Esta perspectiva se reforça na conferência *Prometeu: Ensaio Espiritual da Europa*, de 1935, onde Almada defende a ideia de uma continuidade entre a cultura grega antiga e a cultura europeia: “Prometeu, personagem da Grécia Antiga, o berço genuíno da Europa, descobriu ou preparou a maior descoberta humana: o humano” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 832). Além de Prometeu, Almada defende a importância de Jesus Cristo para a cultura europeia: “Prometeu e Jesus Cristo são fundamentais no nascimento e vida da Europa” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 832). A reverência à antiguidade romana é também expressa na conferência *Elogio da Ingenuidade ou as Desventuras da Esperteza Saloia*, de 1936: “A história da palavra ingênuo faz aparecer pela primeira vez esta palavra no direito romano para designar a condição de que não tenha sido nunca escravo” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 897). Almada atribuiu o seu conceito de ingenuidade, tão importante enquanto proposição estética na obra do autor, à origem da

palavra em latim: “e nasceu então a palavra *ingenuus* que quer dizer nascido livre” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 897). A ligação entre a antiguidade greco-romana e a contemporaneidade portuguesa é também expressa mais tarde, em 1943, na série de conferências *Ver e o Mundo Sensível*. Almada parte da metafísica de Aristóteles, do conceito de *Tekne*, da representação da personalidade de Homero e diversos outros ícones da antiguidade greco-romana para, novamente, situar, na sua contemporaneidade, a importância da recuperação da inocência contida no ato de ver. Assim, é a partir desta relação com a antiguidade clássica, que Almada constrói uma de suas mais importantes propostas estéticas, a recuperação da inocência fundamental, definida por Óscar Lopes (1987) como “estado de pureza em que tudo se sabe sem se dar por isso” (LOPES, 1987, p. 567).

Em conclusão, acreditamos que os argumentos aqui fornecidos são suficientes para afastar as proposições estéticas de Mário de Andrade e de Almada Negreiros do paradigma da arte futurista. Além disso, o presente trabalho apresenta uma proposta de interpretação do modernismo, engendrado por ambos os autores, de forma dissociada dos modernismos produzidos em outros lugares, que também experimentaram, ao longo do século XX, uma autoconsciência de um período de viragem histórica. Desta forma, entendemos que as produções estéticas de Mário de Andrade e de Almada Negreiros só podem ser comparadas enquanto um improvável confronto de singularidades entre escritores radicalmente individuais. Assim, as possíveis semelhanças entre as produções de Mário de Andrade e de Almada Negreiros são aqui atribuídas a contextos culturais e intertextos em comum. Essas semelhanças são potencializadas por uma vontade, presente na obra dos dois autores, de pertencimento a um cenário de arte cosmopolita e interessada nas propostas de diferentes vanguardas estéticas.

Referências

ALMADA NEGREIROS, José de. *Manifesto anti-Dantas*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997.

ALMADA NEGREIROS, José de. *A cena do ódio*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997.

ALMADA NEGREIROS, José de. *1ª Conferência futurista de José de Almada Negreiros: Compte-rendu pelo conferente*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997.

ALMADA NEGREIROS, José de. *Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997.

ALMADA NEGREIROS, José de. *Um futurista dirige-se a uma senhora*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997.

ALMADA NEGREIROS, José de. *Um ponto no I do futurismo*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997.

ALMADA NEGREIROS, José de. *Outro ponto no I do futurismo*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997.

ALMADA NEGREIROS, José de. *Prometeu: Ensaio espiritual da Europa*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997.

ALMADA NEGREIROS, José de. *Elogio da ingenuidade ou as desventuras da esperteza saloia*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997.

ALMADA NEGREIROS, José de. *Ver e o mundo sensível*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997.

ANDRADE, Mário de. *Mestres do Passado*. Artigos publicados no *Jornal do Comércio* (edição de São Paulo), entre 02 de agosto e 01 de setembro de 1921. In: BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro I – Antecedentes da semana de arte moderna*. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

ANDRADE, Mário de. *Ode ao burguês*. In: ANDRADE, Mário de. *50 poemas e um prefácio interessantíssimo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ANDRADE, Mário de. *Um prefácio interessantíssimo*. In: ANDRADE, Mário de. *50 Poema e Um Prefácio Interessantíssimo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ANDRADE, Mário. *Cartas a Alceu, Meyer e outros*. In: FERNANDES, Lygia (org). *Mário de Andrade escreve cartas a Alceu Meyer e outros*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1968.

ANDRADE, Mário de. *Correspondente contumaz – Cartas a Pedro Nava (1925 - 1944)*. In: ROCHA PERES, Fernando (Org). *Correspondente contumaz: Cartas de Mário de Andrade a Pedro Nava*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

ANDRADE, Mário de. *A escrava que não é Isaura*. In: ANDRADE, Mário de. *Obra imatura, Obras completas*, vol 1, São Paulo, Livraria Martins Editora, 1960.

ALENCAR, José Eudes. *Almada Negreiros e Oswald de Andrade: experimentação e radicalidade no palco da periferia*. Tese (Doutorado em Letras)-Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0220914_06_pretextual.pdf. Acesso em: 20 jun. 2014.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1996.

ESPINEIRA FILHO, Ruy. *Tumulto de amor e outros tumultos – Criação e arte em Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

HABERMAS, Jurgen. *O discurso filosófico da modernidade*. Frankfurt: Ed. Suhrkamp, 1985.

HOBSBAWM, Eric. *As artes transformadas*. In: *A era dos impérios – 1875-1914*. 13a Ed. Trad. Maria Siene Campos e Yolanda Steidel de Toledo. São Paulo:Paz e Terra, 2009.

JACKSON, Kenneth D. *A prosa vanguardista na literatura brasileira: Oswald de Andrade*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

JAUSS, Hans Robert. *Tradição literária e consciência atual da modernidade*. In: OLINTO, Heidrun Krieger (org). *Histórias de Literatura – As novas teorias alemãs*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. 8. ed. Rio de Janeiro: Publicações Dom Quixote, 2010.

LOPES, Óscar. *Entre Fialho e Nemésio*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

MANFIO, Diléa Zanotto. *As leituras italianas de Mário de Andrade*. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, nº 149/150, Jul. 1998.

PESSOA, Fernando. *O sensacionismo*: Prefácio para uma antologia de poetas sensacionistas. In: QUADROS, António. (org.). *Obras em prosa de Fernando Pessoa – Textos de intervenção social e cultural: A ficção dos heterónimos*. Mem Martins: Publicações Europa América. 1986.

PESSOA, Fernando. *Como nasceu Orpheu*. In: QUADROS, António. (org.). *Obras em prosa de Fernando Pessoa – Textos de intervenção social e cultural: A ficção dos heterónimos*. Mem Martins: Publicações Europa América. 1986.

SARAIVA, Arnaldo. *Modernismo brasileiro e modernismo português*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1986.

SAPEGA, Ellen. *Futurismo e identidade nacional nas obras de Mário de Andrade e Almada Negreiros*. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, nº 149/150, Jul. 1998.

O diário na prosa de Caio Fernando Abreu e Inês Pedrosa¹

Antonia Marly Moura da Silva²

Maria Aparecida da Costa³

RESUMO: Este trabalho busca estabelecer um diálogo comparativo entre o conto “Lixo e purpurina”, *Ovelhas negras* (1995) do brasileiro Caio Fernando Abreu e “O diário de Jenny”, do romance *Nas tuas mãos* (1997) da portuguesa Inês Pedrosa, obras em que ambos fazem uso do diário como recurso de seu fazer poético. Para tanto, serão oportunos os postulados de Philippe Lejeune sobre a problemática do pacto autobiográfico, observando que o sentido mimético das memórias ultrapassa o desejo de representação factual da realidade.

Palavras-chave: Caio Fernando Abreu; Inês Pedrosa; gênero diário.

ABSTRACT: This paper aims at establishing a comparative dialogue between Caio Fernando Abreu’s short story “Lixo e purpurina” and “O diário de Jenny” from *Nas tuas mãos* (1997) by Inês Pedrosa, texts in which both writers make use of the diary as a resource of their poetic work. The purpose is to analyze the procedure of fictionalized personal account using Philippe Lejeune’s postulates about the problematic of autobiographic pact, observing that the mimetic sense of memories overcomes the desire of representation of factual reality.

KEY WORDS: Caio Fernando Abreu; Inês Pedrosa; The genre diary.

Introdução

No cenário das discussões teóricas sobre a morte do autor ganha grande expressividade uma literatura de valorização do indivíduo, com traços intimistas, marcada pelo caráter memorialístico, calcada num discurso em primeira pessoa, com marcas de subjetividade, propiciando reflexões sobre a controversa separação de categorias como autor e narrador, ficção e história, pessoa e *persona*, arte e vida. As experiências de vida e a rememoração de fatos notabilizam um discurso romanesco autorreflexivo, situado no plano da

¹ Este texto é uma versão revista e ampliada do trabalho apresentado no **XXIII Congresso da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa – ABRAPLIP**, evento realizado no período de 11 a 16 de setembro de 2011, na Universidade Federal do Maranhão, São Luís, Maranhão, Brasil, publicado no formato *on line*.

² Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo - Professora de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Vernáculas, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL – UERN – Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.

³ Doutora pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte - Professora Adjunto de Literatura Luso-Brasileira do Departamento de Letras Vernáculas da UERN – Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.

imaginação e da memória. Daí nota-se a potencialidade da literatura epistolar, dos diários ficcionais e de outros gêneros confessionais em que o princípio da verossimilhança fundamenta um efeito de grande tensão entre instâncias como autor/narrador/personagem ou, ainda, categorias como ficção e história, arte e vida, estabelecendo uma unicidade em que é tarefa árdua querer separar tais estratos.

É sob este viés temático que este trabalho procura estabelecer um diálogo comparativo entre o conto “Lixo e purpurina” (1970) do escritor brasileiro Caio Fernando Abreu e o romance *Nas tuas mãos* (1997) da escritora portuguesa Inês Pedrosa, obras em que se observa um entrecruzamento entre subjetividade e autoria na tessitura da estrutura narrativa, tendo em vista que o diário é o gênero utilizado na ficção desses dois escritores.

Sob tal enfoque, acatamos como orientação teórica os postulados de Foucault sobre os gêneros discursivos ligados aos relatos de experiências pessoais, a noção bakhtiniana de instâncias como autor e personagem, bem como os procedimentos da autobiografia e outras formas de autorrepresentação formulados por Philippe Lejeune. A opção pela teoria citada justifica-se pelo fato de acatarmos tais contribuições como referências significativas no campo da investigação epistemológica sobre a problemática em pauta. Nesta perspectiva, é seguindo este viés temático que esperamos demonstrar, analiticamente, características da prosa de Caio Fernando Abreu e Inês Pedrosa.

Trata-se de uma tentativa de aproximação muito mais de modos e de formas do que de estabelecer um inter-relacionamento de duas literaturas e de duas culturas. É justamente pela tensão proporcionada pelos procedimentos de diferenciação que procuramos destacar o diário na obra desses escritores, buscando compreender o encontro entre passado e presente, a identidade dessas estéticas, bem como a relação de subordinação entre ficção e realidade e atributos da metaficção.

1. Da literatura e da escrita de si: aspectos gerais

No cenário das letras modernas e pós-modernas, escritas focadas na representação do eu como autobiografias, diários e cartas vêm exercendo poderoso fascínio em diferentes áreas do conhecimento, aproximando, de modo multidisciplinar, poetas, historiadores, sociólogos, filósofos e críticos literários, bem como instâncias que se revelam pela linguagem tais como

autor/narrador/personagem ou, ainda, categorias como ficção e história, arte e vida. De acordo com Aguiar e Silva, é no século XVIII, com o pré-romantismo, que a prosa literária ganha privilégio em relação a outros gêneros, incluindo-se “as memórias, a biografia e a autobiografia – gêneros literários que adquirem então estatuto estético e sociocultural de que não usufruíam nos séculos anteriores” (SILVA, 1991, p. 11).

Na ficcionalização de si, o uso da primeira pessoa na instância narrativa incide diretamente sobre a subjetividade e a categoria do sujeito, uma vez que narrar sobre si implica necessariamente formular algo que ressoa na interação discursiva, pois o eu, segundo Benveniste, “propõe outra pessoa aquela que, sendo embora exterior a ‘mim’ torna-se o meu eco – ao qual digo tu e que me diz tu” (BENVENISTE, 1995, p. 286). No deleite do falar de si mesmo, de narrar a própria experiência, característica da literatura intimista, instaura-se um jogo de linguagem que inscreve a simbólica necessidade de compensar uma ausência. É através de suas reminiscências que os seres ficcionais desnudam realidades consideradas secretas, elucidando um conteúdo de natureza íntima que ganha consistência na presença do outro, o que nos faz lembrar a afirmação oportuna que faz Bakhtin em *Estética da criação verbal* (1992) sobre a constituição do discurso do eu que, segundo o estudioso russo, depende da interlocução do outro. Sob a ótica bakhtiniana, na “recordação que temos habitualmente de nosso passado, esse outro é muito ativo e marca o tom dos valores em que se efetua a evocação de si mesmo [...]” (1995, p. 167). Daí a consolidação de uma forma narrativa que ganha consistência na interlocução do outro, quem confere a autenticidade do discurso. Convém ressaltar, à luz de Foucault, que além de ser o assunto sobre o qual se escreve, a expressão do eu é também condição necessária para a formação do si. “Trata-se não de buscar o indizível, não de revelar o oculto, não de dizer o não-dito, mas de captar, pelo contrário o já dito; reunir o que mais se pôde ouvir ou ler, e isso com uma finalidade que nada mais é que a constituição de si” (FOUCAULT, 2006, p. 149). Assim, no jogo especular do duplo, as emoções vividas imbricadas no texto tornam duas instâncias – autor e leitor – duas partes de uma mesma moeda, pois o eu que relata suas experiências necessita de um interlocutor, da referência de um outro.

Enquanto escritura ligada à dimensão pessoal e íntima, a matéria ficcional tende a sublinhar experiências, descortinar o passado e o presente e travar uma luta com a memória, configurando um modo narrativo que se deixa contaminar pela atitude reflexiva e pelo signo

da procura, seja no modo de atribuir sentido à vida, seja da própria condição de narrador, que sob seu ponto de vista, através da palavra, nomeia o que vê e o que sente, delineando sua própria existência.

É oportuno ressaltar, tal como denomina Foucault (2006), que a “escrita do si” - os diversos gêneros discursivos ligados aos relatos de experiências pessoais como autobiografias, diários, cartas, confissões, memórias - sempre garantiram lugar cativo na literatura, mas é com a modernidade que as narrativas do si ganham lugar de destaque, época em que formas de subjetivação ligadas às questões íntimas, tradicionalmente caracterizadas como menores, passam a compor a alta literatura, prenunciando novos caminhos para a ficção da segunda metade do século XX.

A escrita do si dirigida a outro, a base do gênero epistolar, é marca recorrente na literatura. Com a consolidação do gênero romance, são inúmeros os exemplos de obras literárias que fizeram uso de missivas como recurso ficcional. Na literatura portuguesa, Camilo Castelo Branco explorou com rigor o poder do gênero epistolar. Contudo, no cenário da tradição literária, exemplos que marcaram as letras portuguesas são as *Cartas portuguesas*, de Mariana Alcoforado, do século XVII e as *Novas cartas portuguesas* de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, do século XX. Outras obras dignas de menção são: a célebre obra de Goethe *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, considerada um dos mais importantes romances do gênero epistolar; e o clássico conto epistolar *O Homem de Areia* de E.T. A Hoffmann, dentre outros. A literatura brasileira não ficou imune ao gênero, “Machado de Assis, o mestre por excelência do conto brasileiro incluiu nas suas *Histórias da meia noite*, em 1873, uma narrativa constituída exclusivamente por uma série de cartas, na sua maioria feminina”, conforme destaca Magalhães Júnior (1972, p. 156) em seu livro *A arte do conto*. Na literatura contemporânea, para ficarmos apenas com alguns exemplos, vale destacar o conto de Lygia Fagundes Teles, “Correspondência”, publicado inicialmente em 1949 em *Histórias escolhidas* - narrativa que reúne sete cartas trocadas entre Eliezer e sua irmã Natércia. Dalton Trevisan em *Morte na praça* também faz figurar a carta como canal de troca na relação amorosa vivida pela personagem Ismenia, a autora das missivas. Rubem Fonseca em seu conto “A Confraria dos Espadas”, espécie de conto-epistolar, explora o uso do gênero numa história em que um suposto assassino justifica sua trajetória de abreviador de vidas. *O*

Monstro de Sérgio Sant’Anna é outro exemplo de narrativa epistolar; dentre os contos, “A carta” recupera em sua trama as experiências vividas pela personagem Beatriz.

Outro caso oportuno é o livro *Tudo que eu queria te dizer*, de Martha Medeiros, uma coletânea de contos em que personagens missivistas põem as “cartas na mesa”, desnudando-se, sensibilizando seus destinatários com suas dores, suas confissões e pedidos de perdão, dentre outras situações ora banais ora trágicas.

Quanto aos diários, um exemplo digno de nota é *O diário de Anne Frank*, um texto confessional que obteve sucesso imediato e fulminante, campeão de venda, revelando o poder encantatório da história datada. Vale dizer que o diário é uma forma de relato de acontecimentos do dia-a-dia, datado e organizado cronologicamente, muitas vezes em forma de confissão. O caráter “íntimo” do diário - um tipo de escrita espontânea e descuidada, um livro que não é destinado a um público - pressupõe a revelação de ideias e de segredos, além de apresentar um “eu” individualizado; é um texto que se constrói sem qualquer destino e que dispensa a intromissão alheia. Para muitos, é considerado um gênero menor, na prosa contemporânea, adquire um *status* de trama interdiscursiva em que a representação do cotidiano, entrelaçado ao biográfico, instaura um jogo que parece eliminar as fronteiras entre ficção e confissão, arte e vida. Na literatura portuguesa, os diários de Maria Gabriela Llansol são reconhecidos pela crítica e aclamados pelo público, não somente acadêmico.

No que se refere ao recurso do diário como estratégia discursiva na ficção contemporânea brasileira digna de nota é a obra *Em liberdade* de Silviano Santiago . Trata-se de um livro de memórias em que o autor reinventa e reelabora a prosa de Graciliano Ramos. Graciliano, o pseudo-narrador, testemunha e fala de si como se fosse o verdadeiro Graciliano Ramos, recompondo, após a saída do cárcere, conflitos pessoais e relações que o escritor de fato viveu e deixou documentado. Nessa autobiografia ficcional, como aponta o título do livro, estão entrelaçados os discursos de Silviano Santiago e de Graciliano Ramos.

Inês Pedrosa, escritora portuguesa, também apresenta em sua obra *Nas tuas mãos* (1997) o poder das cartas e do diário. O romance é formado por três partes: “O diário de Jenny”, “O álbum de Camila” e, por fim, “As cartas de Natália”. Trata-se de um drama que corresponde a três gerações de mulheres, como está dito nos títulos dessas narrativas, aparentemente independentes, pois os textos podem ser lidos separadamente sem comprometer a construção da história narrada.

Na produção literária de Caio Fernando Abreu o diário é explorado com maestria. O conto “Lixo e purpurina”, escrito inicialmente para a obra *Inventário do Irremediável*, em 1995, integra a coletânea de contos *Ovelhas negras*, obra que reúne textos organizados pelo escritor em seu último ano de vida. “Lixo e purpurina”, narrado em primeira pessoa, é um texto de gênero híbrido organizado em forma de diário e permeado de cartas, citações, tradução e diálogos. Num misto de diário e narrativa, os fragmentos datados constituem as impressões de um personagem que experimenta a difícil e dolorosa condição de exilado. Vale dizer que o relato autoficcionalizado é utilizado por Abreu em outras narrativas, como percebemos nos contos “Bem longe de Marienbad” e “London, London”. Quanto ao recurso do fragmento narrativo atrelado ao tempo, também observamos sua estrutura no conto “Retratos”, de *Ovo apunhalado*, narrativa cuja forma se aproxima a de um diário.

Rubem Fonseca também aparece como um apreciador do diário ficcionalizado, tal como podemos ver em seu livro *Diário de um fescenino*. Na obra, a intencionalidade do autor põe em debate, de forma metalinguística, os nuances da escrita do diário.

Esse breve levantamento ilustrativo revela o valor literário da escrita do si no cenário das letras, perspectiva estética que parece buscar uma sintonia com aspectos da mimese aristotélica, sobretudo quando Aristóteles apresenta os modos de representação na tragédia, defendendo que vida e arte encontram-se imbricadas. Em sua declaração, “a tragédia é imitação, não de pessoas, mas de uma ação, da vida, da felicidade, da desventura; a felicidade e a desventura estão na ação e a finalidade é uma ação, não uma qualidade” (ARISTÓTELES, 1997, p. 25). Nesta perspectiva, emoções e sentimentos integram realidade e arte para constituir a ficção como categoria estética.

É, pois, atentos às transformações que vêm ocorrendo na literatura das últimas décadas do século XX e seguindo a linha de reflexão aqui proposta, que objetivamos investigar aspectos do diário na ficção de Caio Fernando Abreu e Inês Pedrosa, observando traços da ficcionalização de si e a configuração identitária dos seres ficcionais para por em relevo aspectos do diário ficcional. O objetivo é identificar diferentes representações do eu, procurando sublinhar elementos constitutivos da narrativa, a partir e através da observação de temas recorrentes que envolvam, no entorno da caracterização de personagens, a questão do duplo, da identidade e da alteridade. A escolha das duas obras explica-se pelo enfoque

psicológico/social e do cotidiano ou a tragédia das trivialidades da vida, como afirma Máximo Gorki ao referir-se à literatura produzida por Tchekhov (MARIA, 2004)

O diário, uma forma de relato de acontecimentos do dia-a-dia, datado e organizado cronologicamente, muitas vezes em forma de confissão, para muitos um gênero menor, na prosa contemporânea adquire um *status* de trama interdiscursiva em que a representação do cotidiano entrelaçado ao biográfico instaura um jogo que parece eliminar as fronteiras entre ficção e confissão, arte e vida.

Enquanto “escrita do *si*” - tais como denomina Foucault ao referir-se aos diversos gêneros discursivos ligados aos relatos de experiências pessoais - o diário na produção literária de Abreu e Pedrosa se reveste de técnicas de autoficcionalização em que o uso da primeira pessoa inscreve um quadro de questionamento em torno da identidade de certas categorias inseridas no fazer poético. No caso do conto “Lixo e purpurina”, narrativa de gênero híbrido, situado na fronteira entre o diário e o conto moderno, é praticamente impossível identificar categorias como pessoa e *persona*, ficção e autobiografia, autor e narrador, vida e obra. “O diário de Jenny”, por sua vez, diferindo da forma do diário, é um texto metaficcional que registra as memórias da personagem Jenny. É uma narrativa de cunho testemunhal que repousa sobre o paradoxo entre fato e ficção, realidade e imaginação, pois recupera o passado através das lembranças, sem compromisso com a verdade.

A autobiografia, segundo Phillippe Lejeune é uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (2008, p.14). Assim, voltada para o passado, a autobiografia é diferente do diário “inimigo da memória” (LEJEUNE, 2008, p. 284), “vivido como escrita sem fim” (LEJEUNE, 2008, p. 270), gênero que “se define por um único traço: a datação” (LEJEUNE, 2008, p. 274). Nesta perspectiva, a partir dos postulados lejeunianos, propomos neste trabalho analisar o procedimento do relato pessoal ficcionalizado utilizado na poética de Caio Fernando Abreu e Inês Pedrosa, observando, no desvelamento do eu, a linha tênue entre ficção e história e a confluência entre as posições de autor, narrador e personagem.

No conto “Lixo e purpurina” de Caio Fernando Abreu a ficção funde-se com a memória, o narrador evoca uma realidade em que imaginação e reprodução são inseparáveis; em seu estatuto ficcional, a história confunde-se com a própria vida. O princípio da verossimilhança que fundamenta o mundo criado pelo autor, cria um efeito de intensa tensão

dramática entre autor e personagem, estabelecendo uma unicidade em que é tarefa árdua querer separar essas categorias, pois, em uma situação dessa ordem, de acordo com Bakhtin:

O autor não só vê e sabe tudo quanto vê e sabe o herói em particular e todos os heróis em conjunto, mas também vê e sabe mais do que eles, vendo e sabendo até o que é por princípio inacessível aos heróis; é precisamente esse *excedente*, sempre determinado e constante de que se beneficia a visão e o saber do autor, em comparação com cada um dos heróis, que fornece o princípio de acabamento de um todo – o dos heróis e o do acontecimento da existência deles, isto é, o todo da obra (1992, p.32).

Neste jogo especular em que autor e personagem constituem-se enquanto duplo, a memória revela-se enquanto imaginação; as emoções vividas estão imbricadas no texto tornando autor e personagem uma só entidade.

Em “O diário de Jenny” de Inês Pedrosa, a narradora situa sua vida, da juventude a velhice, criando um efeito de intensa situação dramática entre a personagem e seu mundo. Num resgate emotivo de suas memórias, a narradora presentifica o passado, falando sobre *si* ou dando explicações sobre o que viveu, conferindo aos eventos um certo efeito ficcional, numa intensa força persuasiva em busca do caráter verossímil da história narrada, o que é possível perceber, a partir de falas da narradora:

Nunca contei esta história a ninguém. [...] Comecei agora a escrevê-lo sobretudo para Camila, temo que um dia ela descubra a totalidade dos factos e se zangue connosco” (PEDROSA, 2011, p. 18);
Não procures explicação para a vida, nem a tomes com pena ou escândalo; quando eu ficar tão velha que pareça louca, lê nestes cadernos que eu fui feliz (PEDROSA, 2011, p. 21);
Hoje tenho a certeza de que deveríamos ter contado a Camila o nosso segredo, tão pobrememente encenado” (PEDROSA, 2011, p. 37).

Embora preocupada em construir um relato verdadeiro para a filha, “o diário de Jenny” é um texto marcadamente fundado por traços ficcionais, uma vez que a narradora “brinca” com os aspectos da realidade, investindo em traços da intuição e da imaginação. A descrição dos fatos ora corresponde a experiência real ora oferece uma imagem que põe em dúvida a percepção da realidade cotidiana. O efeito de sentido criado na arquitetura ficcional demonstra que a narradora sabe explorar o poder encantatório das palavras. Numa tentativa de informar a vida, Jenny investe em aspectos miméticos que confluem vida e arte, memória e ficção, ficção e confissão.

2. Caio Fernando Abreu: entre lixos e purpurinas

Caio Fernando Abreu, escritor gaúcho e cidadão do mundo, adepto da filosofia do movimento *hippie* e destaque no conturbado cenário da contracultura, inicia sua carreira literária num ambiente marcado pelo autoritarismo, período de grande censura à palavra escrita, momento em que a literatura e a arte valorizam elementos sórdidos da vida e uma certa intencionalidade de contestação. É nesse contexto em que são publicados os livros *Limite branco* e *Inventário do irremediável*, ambos de 1970; porém, é na década de 80 que o gaúcho se consolida no panorama das letras nacionais com a publicação de *Morangos mofados* (1982), livro considerado pela crítica como o mais importante do escritor. Sua obra foi escrita entre os anos 60 e 90, uma vez que aos 47 anos, no dia 25 de fevereiro de 1996 morre portador do vírus da AIDS. Vale enfatizar que depois de *Morangos mofados* sua obra tem grande aceitação editorial e também o reconhecimento da crítica especializada.

Caio F⁴, como preferia ser chamado, é um exemplo de escritor que se preocupou em explorar o cenário cosmopolita, problemáticas marginais e experiências de vida do homem contemporâneo. Sua produção literária é marcada por elementos estéticos que rompem com o padrão consagrado pela tradição literária, sua escrita legitima um trabalho original com a linguagem, o que resulta num tecido ficcional que valoriza o teor enigmático e alegórico de suas histórias. A estrutura de suas narrativas, densa, descontínua e atemporal, caracteriza-se pelo caráter fragmentário dos enredos e pela falta de traços definidores do gênero de seus personagens, o que acaba por confundir o leitor, e deixá-lo inseguro diante de lacunas observadas na arquitetura ficcional. Na tensão narrativa, a explosão de solidão, de melancolia e estados depressivos são aspectos que permeiam os dramas de seus personagens. Seus conflitos interiores são permeados de situações de amor, separações, morte e violência, velada e revelada pela linguagem. Grande parte de sua obra permite um diálogo com o contexto político da época de sua produção ao mesmo tempo em que constitui matéria para a análise da vida interior das personagens.

Num tom transgressor, Abreu decreta em sua prosa literária um espaço para as minorias, para os gays, sempre em favor daqueles considerados diferentes e, por isso,

⁴ “F. que Caio incorporou quando saiu aquele livro da Christiane F. 13 anos, drogada, prostituída e o escambau”, conforme depoimento de José Márcio. In: DIP, P. *Para sempre teu, Caio F.* (p. 49)

destituídos de vez e de voz. A poética dos excluídos de Abreu conquista o reconhecimento da crítica e ocupa, hoje, espaço privilegiado no cenário das letras contemporâneas brasileiras. *Inventário do Irremediável* (1970), o primeiro livro de Caio Fernando Abreu, recebeu o prêmio Fernando Chinaglia, concedido pela União Brasileira dos Escritores. A primeira edição da obra passou por uma criteriosa revisão, com modificações no conteúdo e no título, inclusive a retirada de alguns dos contos. Na nova edição, de 1995, o título passa a ser *Inventário do ir-remediável*, com a segunda palavra separada por hífen, mudanças que o próprio autor justifica no prefácio desta edição. Nas palavras do escritor: “Da primeira edição foram eliminados oito contos, os restantes reescritos, e até o título mudou, passando da fatalidade daquele *irremediável* (algo melancólico e sem saída) para *ir-remediável* (um trajeto que pode ser consertado?)” (ABREU, 2005, p. 17).

O conto “Lixo e purpurina”, escrito inicialmente para a obra *Inventário do Irremediável*, em 1995 integra a coletânea de contos de *Ovelhas negras*, obra que reúne textos organizados pelo escritor em seu último ano de vida. Localizado na fronteira entre a ficção e a história, literatura e realidade, o conto apresenta a estrutura de um diário, propiciando ao leitor uma reflexão sobre a categoria autoral. Os fragmentos escritos no diário põem em cena um personagem que fala de si, mascarando o liame entre a realidade e ficção.

Vale dizer que o relato autoficcionalizado é utilizado por Abreu em outras narrativas, como percebemos nos contos “Bem longe de Marienbad” e “London, London”. Quanto ao recurso do fragmento narrativo atrelado ao tempo, também observamos sua estrutura no conto “Retratos”, de *Ovo apunhalado*, narrativa cuja forma se aproxima a de um diário.

Segundo Baena,

Caio Fernando Abreu acreditava, portanto, nesta mescla de vida e obra, ficção e referências pessoais, produzindo algo como um caminhar ritmado desses elementos na mesma trama narrativa, numa espécie de hibridismo literário, salutar, engenhoso e contemporâneo, trazendo consigo a diversidade e intensidade das verdades (re) construídas e constituindo-se naquilo que hoje denominamos de autoficção (2008, p. 158).

“Lixo e purpurina”, narrado em primeira pessoa, é um texto de gênero híbrido organizado em forma de diário e permeado de cartas (fragmentos de 31 de janeiro e 19 de março); citações (fragmentos de 11 de março, 8 de maio e 29 de maio); tradução (26 de maio); diálogos (fragmento de 28 de maio). Num misto de diário e narrativa, os fragmentos datados constituem as impressões de um personagem que experimenta a difícil e dolorosa

condição de exilado. Além de diário íntimo, a obra é também relato crítico de um personagem desacreditado da vida diante de tantas dificuldades enfrentadas durante o exílio: desemprego, fome, frio, morada incerta, perseguição da polícia, a situação de diáspora. Enfim, é uma realidade de total desengano e desalento, como podemos perceber na declaração do personagem no fragmento de 8 de fevereiro:

Chorei três dias, depois dormi dois dias.

Parece incrível ainda estar vivo quando já não se acredita em mais nada. Olhar, quando já não se acredita no que se vê. E não sentir dor nem medo porque atingiram seu limite. E não ter nada além deste amplo vazio que poderei preencher como quiser ou deixá-lo assim, sozinho em si mesmo, completo, total. Até a próxima morte que qualquer nascimento pressagia (ABREU, 2005, p. 197).

O diário é escrito em 1974, em Londres, ou “Babylon city”, como é denominada a cidade de Londres no texto. O relato dura quatro meses. Os fragmentos são escritos no período de 27 de janeiro a 29 de maio, data do último registro. Obedecendo a estrutura do diário, o relato é escrito à medida que os fatos vão acontecendo.

Na introdução feita a “Lixo e purpurina”, o próprio autor desnuda o processo de escrita e a arquitetura ficcional da obra:

De vários fragmentos escritos em Londres em 1974 nasceu este diário, em parte verdadeiro, em parte ficção. Hesitei muito em publicá-lo – não parece “pronto”, há dentro dele várias linhas que se cruzam sem continuidade, como se fosse feito de bolhas. De qualquer forma, talvez consiga documentar aquele tempo com alguma intensidade e isso quem sabe pode ser uma espécie de qualidade? (ABREU, 2005, p. 193).

A partir da nota introdutória do diário, é possível observar os limites entre a realidade e a ficção, pois, por sua natureza, por um lado, o diário admite a subjetividade do personagem e a expressão metafórica de si, por outro lado, enquanto narrativa requer uma certa referencialidade em relação aos fatos vividos. Neste liame entre realidade e ficção é possível atentar para a verossimilhança com o cotidiano vivido pelo personagem e a verdade histórica, as angústias e dificuldades enfrentadas pelo escritor no período de exílio na Europa. Sobre o diário e a experiência vivida pelo autor em exílio, afirma Souza:

essa correspondência entre os textos e a vida do autor se dá não apenas porque ele assim os reconhece, mas também em razão das equivalências entre as experiências dos personagens e alguns fatos vividos pelo escritor gaúcho: o exílio na Europa entre 1973 e 1974, os subempregos como faxineiro e modelo vivo em escolas de

desenho, além das inúmeras dificuldades como exilado, são relatados em depoimentos de e sobre Caio Fernando Abreu (2010, p. 26).

Em “Lixo e purpurina” o autor resgata suas memórias, ficcionaliza o vivido e cria uma versão de si, confluindo realidade e ficção, ficção e história, passagem do vivido ao relato documental/testemunhal. Franco Júnior (2008), refletindo sobre o teor da ficcionalidade da obra e as máscaras utilizadas para enredar o leitor esclarece sobre a teia constitutiva deste gênero de natureza plural – diário e conto:

“Lixo e purpurina” se situa, no mínimo, na fronteira entre dois gêneros: o diário e o conto moderno. Se, por natureza, o diário é um gênero híbrido, aberto ao registro variado de dados que constituem os eventos que marcam a vida de um indivíduo que, nele, se toma como personagem protagonista de sua própria vida, vendo-a e, em certo sentido, vivendo-a, simultaneamente, mergulhado em suas próprias experiências e olhando essas mesmas experiências a uma certa distância – aquela que fatalmente se interpõe entre o vivido e o escrito, dado que já porta as marcas da experiência transfigurada em texto e, portanto, pelo menos potencialmente, transformada em literatura, ficção –, o conto moderno, por sua vez, tem na sua origem a concepção de Edgar Allan Poe que faz do gênero o resultado do registro, pelo artista, de um episódio considerado emblemático não apenas de uma experiência protagonizada pela(s) personagem(-ns), mas de uma (ou mais) vida(s) e de um tipo de conflito ou situação dramáticos (FRANCO JÚNIOR, 2008, p. 53).

O narrador de “Lixo e purpurina” recupera o cotidiano, ao mesmo tempo em que traduz a memória e a história daquele lugar. O diário é como faz crer Lejeune, “uma escrita quotidiana: uma *série de vestígios datados*” (2008, p. 259), portanto, um instrumento capaz de legitimar um testemunho, de reconstruir a memória de uma realidade vivida e conectar as pontas da história: um drama imaginário e também verdadeiro.

3. O diário de Jenny: por Inês Pedrosa

Inês Pedrosa inicia sua carreira como jornalista em 1983 e estreia nas letras portuguesas com seu primeiro romance *A instrução dos amantes* (1992) - antes disso escreveu um livro infantil *Mais ninguém tem* (1991). Seu terceiro romance *Fazes-me falta* é sua primeira obra publicada no Brasil em 2003. Segundo Oliveira (2008, p. 27) “foi no bojo da segunda onda do *boom* narrativo português, em 1992, que Inês Pedrosa publicou seu primeiro livro de ficção, a que se seguiram mais dois romances e um volume de contos”.

Em seus romances as ações não são relevantes, importa mais a reflexão que seus personagens fazem sobre si mesmos e sobre o mundo em seu entorno. Sua ficção é uma poética da própria angústia do homem moderno.

Nas tuas mãos (1997) é o segundo romance da escritora, formado por três partes: “O diário de Jenny”, “O álbum de Camila” e, por fim, “As cartas de Natália”. Trata-se de um drama que corresponde a três gerações de mulheres, como está dito nos títulos dessas narrativas. Os textos podem ser lidos separadamente sem comprometer a construção da história narrada. É, portanto, considerando essa possibilidade de “recorte” que, neste trabalho, o ponto focal de nossa análise é apenas o primeiro capítulo da obra – “O diário de Jenny”. Interessa aqui mostrar os traços distintivos do diário da personagem Jenny, estabelecendo relações com o conto em formato de diário intitulado “Lixo e purpurina” de Caio Fernando Abreu.

“O diário de Jenny” é um texto metaficcional, uma história reinventada sob a perspectiva da personagem Jenny que é ao mesmo tempo a narradora – uma tradutora de memórias - e a intérprete da história de amor por ela vivida. Jenny se expressa na forma do diário íntimo, onde o passado adquire importância capital. Para dar verossimilhança ao relato, a exposição do cotidiano e a menção a objetos, pessoas e lugares são representativos do esforço de fidelidade ao real, de modo a intensificar o contrato mimético e a narrativa de si empreendidos pela personagem narradora numa tentativa de atualizar sua interrogação sobre um casamento de aparências e a experiência de um triângulo amoroso. Ressignificando a “Quadrilha” de Carlos Drummond de Andrade, é possível situar o quadro do triângulo amoroso da seguinte forma: Jenny ama Antonio – seu marido - que ama Pedro, com quem divide sua morada com o aval da esposa Jenny.

Jenny, como a própria narradora declara no terceiro fragmento do diário, é uma “virgem casada”. A personagem aceita o casamento de aparências e a homossexualidade do marido. Talvez, a necessidade de escrever um diário íntimo nasça do desejo de desmascarar o casamento de aparências e a condição de cúmplice da relação homoerótica vivida por Antonio e Pedro.

Convém destacar que o diário de Jenny rompe com o modelo consagrado pelo gênero. Ao invés de fazer um relato datado sobre os acontecimentos atuais, o texto é um resgate do que a personagem viveu, permeado de análises sobre a história vivida. O tom confessional é

marca recorrente no diário, como podemos constatar a partir da declaração da narradora: “Durou vinte anos, nunca te contei. Nem a ti, nem a ninguém, nem sequer a Camila” (PEDROSA, 2011, p. 26). Estruturado em fragmentos numerados, dez ao todo, ao invés de datas, o diário é um relato dirigido à filha da narradora, uma forma de desabafo dirigido a Camila, a quem Jenny espera o apoio por ter mantido um segredo de tanto tempo. O relato pressupõe um interlocutor, pois a autora espera que seu diário seja lido, ao contrário do diário íntimo que não pressupõe interação ou a bisbilhotagem de outro.

Nunca contei esta história a ninguém. Não me pareceu que tivesse qualquer interesse, as pessoas aborrecem as histórias felizes e têm razão, a felicidade convoca o que em nós há de mais melancólico e solitário. Comecei agora a escrevê-lo sobretudo para Camila, temo que um dia ela descubra a totalidade dos factos e se zangue conosco (PEDROSA, 2011, p. 18).

Escrito já na fase adulta da narradora, o diário é uma rememoração de fatos e lembranças significativas que vão do momento em que Jenny conhece Antonio ao momento presente, Jenny aos 75 anos, conforme se verifica nos depoimentos da narradora: “Não penses que estou a dourar o drama da tua existência. Tento, pelo contrário, descrever tranquilamente a possível verdade destes setenta e cinco anos que já vivi” (PEDROSA, 2011, p. 19).

Distanciada do passado e detentora de um conhecimento adquirido com a velhice, a narradora pode analisar com propriedade aquilo que viveu.

No diário, Jenny confia o tormento experimentado com o casamento de aparências, investindo numa mimese em que reinventar o passado é o modo encontrado para desvelar sua história de vida. Ao resgatar suas memórias, reconstituindo o passado, a personagem cria uma versão de si, confluindo realidade e ficção, verdade e mentira, ao mesmo tempo em que faz antever na narrativa o tênue limite do passado com o presente, ressaltando imagens de aprisionamento e libertação.

4. A retórica do *si* em Caio Fernando Abreu e Inês Pedrosa

Sob o falso signo do despojamento de *si* expresso na linguagem do diário, entre a ilusão e o fingimento, Caio Fernando Abreu e Inês Pedrosa põem em debate o estatuto da ficcionalidade e da autoria, da ficção e da confissão, história e arte, redirecionando a subjetividade expressa nas categorias *persona*/pessoa e narrador/personagem.

O diário “Lixo e Purpurina” parece querer fundir criação e vida. É uma forma de exposição do cotidiano, escrita datada, em que o autor externaliza acontecimentos do dia a dia, registra opiniões, ao mesmo tempo em que fixa um passado determinado no tempo. Obedecendo aos modelos clássicos, o diário é escrito em um caderno, no qual o autor investe na autenticidade do momento vivido, reconstruindo a memória de uma situação de exílio. Uma espécie de relato autobiográfico, composto por figuras, em lugar de personagens, o que permite ao leitor suspeitar que haja identidade entre autor e personagem. A inter-relação do literário com aspectos que envolvem a memória e a situação supostamente vivida produz um enlace que ora vela ora revela as verdades ditas no texto.

Vale dizer que enquanto observatório da vida, como quer Lejeune (2008, p. 260), o diário “pressupõe a intenção de balizar o tempo através de uma sequência de referências. “O diário de Jenny”, portanto, não pode exatamente ser classificado como um diário, pois a narrativa volta-se para o passado, ao contrário do comumente acontece neste tipo de texto que, segundo Lejeune (2008, p. 261) é “uma *lista de dias*, uma espécie de trilho que permite discorrer sobre o tempo”.

Encontramos em “O diário de Jenny” uma história que poderia ser classificada como uma autobiografia, pois, é um relato retrospectivo em que a narradora reconstrói sua própria vida, compondo uma espécie de confissão que rompe com o modelo padrão do gênero diário, “escrita quotidiana: uma *série de vestígios datados*” (LEJEUNE, 2008, p. 259).

A questão crucial que levantamos sobre a natureza do texto confessional de Inês Pedrosa diz respeito a sua publicação, pois o propósito de “O diário de Jenny” é passar do âmbito privado para o domínio público, eliminando a perspectiva de segredo referenciado no texto desde as primeiras páginas. Pode-se dizer que Jenny necessita da confirmação do outro para legitimar a escrita do *si*, a expressão de seus segredos mais íntimos. Na representação de dois papéis - ora Jenny, a mulher que experimentou um casamento fracassado, ora a narradora que tece a história vivida - o diário configura-se como um tipo de escrita que é uma reinvenção do passado, pois o relato não busca a reprodução genuína dos fatos, pelo contrário, constitui-se como um espaço de reflexão e também um instrumento para a própria constituição do sujeito, daí a necessidade de um leitor, pois a história contada ultrapassa a individualidade da mulher que se anulou em nome da cumplicidade e de um amor não correspondido.

Referências

ABREU, Caio Fernando. Lixo e purpurina. In: _____. *Caio 3D: o essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005, p. 193-215.

ARISTÓTELES, Poética. In: ARISTÓTELES, LONGINO, HORÁCIO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1990, p. 19-68.

BAENA, C. T. *Literatura e vida literária em Caio Fernando Abreu: a escrita do irremediável*. 2008. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BENVENISTE, E. *Problemas de linguística geral I*. Trad. Maria da Glória Novac e Maria Luiza Néri. 4 ed. Campinas: Pontes, Editora da UNICAMP, 1995.

DIP, P. *Para sempre teu, Caio F.: cartas, conversas, memórias de Caio Fernando Abreu*. São Paulo: Record, 2009.

FOUCAULT, M. Escritas do Si. In: _____. *Escritas, sexualidade, política*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2006, p. 144 -162.

FRANCO JÚNIOR, A. Carpindo o próprio tempo: uma leitura de "Lixo e Purpurina", de Caio Fernando Abreu. *Revista Guavira – Letras*. n. 7, agosto a dez de 2008. Disponível em <http://www.ceul.ufms.br/guavira/downloads/revguavira007.pdf>. Acesso em 04 agosto 2011.

LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. *A arte do conto*. Rio de Janeiro: Bloch, 1972.

MARIA, L de. *O que é conto*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

OLIVEIRA, M. L. W. de. Subjetividades Femininas em Teolinda Gersão e Inês Pedrosa. *Abril* – Revista do Núcleo Estudos de Literaturas Portuguesa e Africanas da UFF, vol. 1, n° 1, p. 26-34, 2008.

PEDROSA, Inês. *Nas tuas mãos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

SOUZA, T. T. *Unheimlich* e estrangeiros: visões do exílio em “Lixo e Purpurina” e “London, London ou Ajax, brush and rubbish”, de Caio Fernando Abreu. *Terra roxa e outras terras* – Revista de Estudos Literários, vol. 19, nov. 2010. Disponível em <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa>. Acesso em 06 agosto 2011.

Resíduos da Bruxaria Medieval em “A feiticeira”, de Inglês de Sousa

Romildo Biar Monteiro¹
Elizabeth Dias Martins²

RESUMO: Este trabalho analisa os resíduos medievais da bruxaria presentes no conto “A feiticeira” (1893), de Inglês de Sousa, mormente quanto à personagem Maria Mucoim, que segundo a crença popular seria bruxa, numa mentalidade próxima daquela da Idade Média. Nesse sentido, confrontamos a narrativa de Inglês de Sousa com o conto “A Dama pé-de-cabra” de Alexandre Herculano, contraponto relativo aos resíduos contidos no imaginário medieval e popular. Para tanto, pautamo-nos na Teoria da Residualidade, proposta teórico-investigativa sistematizada por Roberto Pontes, professor da Universidade Federal do Ceará, que se baseia no princípio de que toda cultura contém resíduos de outros tempos e espaços.

Palavras-chave: Residualidade; Mentalidade; A feiticeira; Bruxaria; A dama pé-de-cabra.

RÉSUMÉ: Ce travail analyse la médiévale déchets de sorcellerie présente dans l'histoire "La sorcière" (1893), Inglês de Sousa, d'autant plus que le caractère Maria Mucoim, qui, selon la croyance populaire serait sorcière, un état d'esprit mystique proche de celle du Moyen Age. En ce sens, confronter le récit de Inglês de Sousa avec l'histoire "pied de chèvre de La Dame" par Alexandre Herculano, le contrepoint de déchets contenus dans l'imagination médiévale et populaire. À cette fin, nous référons à la théorie de la Résidualité proposition d'investigation théorique systématisée par Roberto Pontes, de l'Universidade federal do Ceará, fondée sur le principe que chaque culture contient des résidus d'autres temps et d'espaces.

Mots-clès: Résidualité; Mentalité; La sorcière; Sorcellerie; pied de chèvre de La Dame.

INTRODUÇÃO

Herculano Marcos Inglês de Sousa nasceu em Óbidos, no Pará, em 28 de dezembro de 1853 e faleceu no Rio de Janeiro em 1918. Foi advogado, jornalista, professor, romancista e contista. Introduziu o Naturalismo no Brasil, mas seus romances iniciais não obtiveram repercussão. Tornou-se notório com *O missionário* (1891), que, como toda sua obra, manifesta a influência de Émile Zola. Nesse romance, descreve com fidelidade a vida numa pequena cidade do Pará, revelando agudo espírito de observação, amor à natureza, fidelidade a cenas regionais.

¹ Graduando do Curso de Letras da UFC. Bolsista de Iniciação Científica CNPq – PIBIC 2014/2015.

² Doutora em Letras pela PUC - Rio. Professora Associada do Departamento de Literatura e do Programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará.

De sua produção literária temos *O cacaulista* (1876); *História de um pescador* (1876); *O coronel sangrado* (1877); *O missionário* (1891) e *Contos amazônicos* (1893). Deste último livro escolhemos o conto “A feiticeira”, objeto de nosso estudo.

No livro *Contos Amazônicos* (1892), o autor utiliza as estéticas realista e naturalista, chegando até mesmo a adotar procedimentos do fantástico, para falar de lendas, costumes e episódios históricos da região amazônica. À primeira vista, causa certa estranheza falar que um escritor naturalista utilize o fantástico em suas obras, porém, Inglês de Sousa, em toda a sua obra procurou descrever seu lugar de origem, por isso, ao descrever a região amazônica, entendida não apenas como aquela que se situa no estado do Amazonas, e sim como um espaço cultural que possui mitos e lendas característicos daquela região, sendo indispensável recorrer ao fantástico. O autor pretendia mais do que fazer observações científicas, falar do comportamento humano e compreendê-lo.

Assim sendo, e mesmo contrariando a estética naturalista, Inglês de Sousa faz uso dos mitos e símbolos presentes no imaginário do povo da selva para de maneira clara e concisa falar do homem amazônico, vítima de uma sociedade rural, visto que o conto se passa no século XIX. Todavia, a sociedade ribeirinha que é descrita pouco se modificou, o homem que lá vive nos dias de hoje ainda é o mesmo que luta diariamente pela sobrevivência, que continua a ser tecnologicamente desfavorecido e, principalmente, continua a ser vítima do descaso do governo.

O livro é composto de nove narrativas curtas: “O voluntário”, “A feiticeira”, “Amor de Maria”, “Acauã”, “O donativo do capitão Silvestre”, “O gado do valha-me Deus”, “O baile do Judeu”, “A quadrilha de Jacó Patacho” e “O rebelde”. Nessas narrativas, podemos notar o tom determinista do naturalismo, como é o caso de “O Voluntário”, assim também o tom panfletário em algumas ocasiões. Contudo, sem dúvida, é o fantástico que mais chama atenção nos contos e nosso trabalho se propõe a mostrar essa característica em “A feiticeira”, tomando por base uma perspectiva *residual* da *mentalidade* medieval sobre bruxaria.

Em “A feiticeira”, o clima constitutivo da narrativa gira em torno do tenente Antônio de Sousa, cético que se orgulha de não compactuar com as crendices do povo, e o encontro deste com uma bruxa de verdade, a Maria Mucoim:

O tenente Antônio de Sousa era um desses moços que se gabam de não crer em nada, que zombam das coisas mais sérias e riem dos santos e dos milagres. Costumava dizer que isso de almas do outro mundo era uma grande mentira, que só os tolos temem o lobisomem e feitiçeiros. (SOUSA, 2004, p.25)

A descrença em tudo que estava ligado ao sobrenatural, faz com que o jovem chegue a caçoar da feitiçeira e até mesmo, ir a casa dela e confrontá-la, sendo em seguida vítima de seus poderes mágicos, pois à Mucoim é atribuído o poder de inundar a cidade. O desfecho do conto se dá quando o tenente, procurando salvar-se da inundação, busca abrigo numa canoa, que tem como única tripulante Maria Mucoim.

A partir de agora damos início ao confronto do conto de Inglês de Sousa com o de Alexandre Herculano. No do autor português, a ação diabólica tem início por decisão individual do infatigável monteiro cristão D. Diogo Lopes, ao enamorar-se de uma formosa dama encontrada num penhasco. Apenas no primeiro encontro amoroso D. Diogo vem toma ciência que ela tem os pés forcados, como os de caprino: “só quando, à noite, no castelo, pôde considerar miudamente as formas nuas da airosa dama, notou que tinha os pés forcados como os de cabra” (HERCULANO, 1952, p. 219). Na sucessão da narrativa, D. Diogo será enredado em episódios de magia diabólica, porque a formosa dama, que exercita poderes de bruxaria em muitos momentos coincidentes com os postos em prática por Mucoim, é a própria encarnação do Diabo.

1. Teoria da Residualidade

Na busca de compreender como a *mentalidade* medieval acerca do *imaginário* das bruxas manifesta-se ativamente no conto “A feitiçeira”, de Inglês de Sousa, faremos uso da *Teoria da Residualidade Literária e Cultural*, proposta teórico-investigativa sistematizada por Roberto Pontes³, que pode ser sintetizada no axioma: “Na cultura e na literatura nada é original; tudo é remanescente; logo, tudo é *residual*”. (PONTES, s/d, p.01)

A Teoria da *Residualidade* busca encontrar a função do *imaginário* popular no fazer literário, ao revelar *substratos mentais* que foram ao longo dos tempos incorporados, e que são empregados, pelo autor, na criação do texto literário. Ao escrever, o autor lapida esses

³ Poeta, crítico, ensaísta. Doutor em Literatura pela PUC - Rio. Professor do Departamento de Literatura e do Programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará.

sedimentos, num procedimento de *cristalização*, como tentaremos mostrar em “A feiticeira”. Desse modo, a teoria em questão diz respeito ao *resíduo*, isto é, a “aquilo que remanesce de uma época para outra e tem a força de criar de novo toda uma cultura, toda uma obra” (PONTES, 2006, p. 08).

No que tange ao termo *residualidade*, podemos afirmar que este foi utilizado a partir de uma nova perspectiva, por Roberto Pontes, na obra intitulada *Literatura insubmissa afrobrasílusa* (1999), como afirma o teórico. A pesquisadora Elizabeth Dias Martins, coautora deste artigo também discorre sobre o termo para ressaltar que:

A residualidade se caracteriza por aquilo que resta, que remanesce de um tempo em outro, podendo significar a presença de atitudes mentais arraigadas no passado próximo ou distante, e também diz respeito aos resíduos indicadores de futuro. Este último é o caso de artistas que, independente da estética à qual pertençam, incluem em suas obras uma linguagem precursora, sendo por isso comumente considerados artistas “avant la lettre”. Mas a residualidade não se restringe ao fator tempo; abrange igualmente a categoria espaço, que nos possibilita identificar também a hibridação cultural no que toca a crenças e costumes (MARTINS, 2003, p. 518).

Faz-se necessário compreender como o *resíduo* se mantém vivo. Nesse sentido, podemos pensar que essa conservação dá-se através de dois processos: *hibridação cultural e cristalização*. O primeiro ocorre quando há a união de duas ou mais culturas, como no Brasil, em que podemos facilmente notar *resíduos* culturais derivados das culturas portuguesa, indígena e africana, como esclarece a transcrição abaixo:

Ora, todos sabem que a transmissão dos padrões culturais se dá através do contato entre povos no processo civilizatório. Assim, pois, com os primeiros portugueses aqui chegados com a missão de firmar domínio do império luso nos trópicos americanos, não vieram em seus malotes volumes *d’Os Lusíadas* nem das *Rimas* de Luís de Camões, publicados em edição princeps apenas, respectivamente, em 1572 e 1595. Na bagagem dos nautas, degredados, colonos, soldados, e nobres aportados em nosso litoral, entretanto, se não vieram exemplares impressos de romances populares da Península Ibérica nem os provenientes da Inglaterra, Alemanha e França, pelo menos aqueles homens trouxeram gravados na memória os que divulgavam pela reprodução oral das narrativas em verso. Assim, desde cedo, e à mingua de uma Idade Média que nos faltou, recebemos um repositório de composições mais do que representativo da Literatura oral de extração geográfica e histórica, cujas raízes estão postas na Europa ibérica do final da Idade Média, justamente quando ganhavam definição as línguas românicas (PONTES, 1999, p. 01).

Ou seja, a *hibridação cultural* é a combinação de diferentes formas que, ao final, emerge como um novo elemento. No caso do repertório cultural brasileiro, este é formado por um pilar de caráter *afrobrasílico*⁴.

A *cristalização*, por sua vez, é a ação lapidadora pela qual determinado *sedimento* cultural passa, adaptando-se ao novo clima, a uma nova realidade, isto é, *cristalizando-se*. Entretanto, o que permanece não é algo estático, mas algo que está em constante transformação. O *remanescente* desse procedimento é o *resíduo*; não algo que foi melhorado, mas que, ao passar por um refinamento, conserva-se vivo no presente, sob um novo aspecto, mas mantendo sua essência.

Entretanto, será possível afirmar, no que toca à crença em bruxas, que no Brasil existem *resíduos* da *mentalidade* medieval, mesmo considerando que não tivemos Idade Média? Podemos assegurar que sim. E isso se deve ao mecanismo da colonização, a partir do qual, no “prolongamento modificado do imaginário europeu, o Brasil passava também a ser prolongamento da Metrópole, conforme avançava o processo colonizatório. Tudo que lá existe, existe aqui, mas de forma específica, colonial” (SOUZA, 2002, p. 31). Podemos ainda considerar o pensamento de Massaud Moisés: “com a colonização, veio-nos a Idade Média, em vez da Renascença foram os padrões medievais que nos moldaram como povo e cultura” (MOISÉS *apud* MARTINS, 2007, p. 275).

Se bem verificarmos, ao escrever “A Dama pé-de-cabra” Alexandre Herculano procedeu do mesmo modo que Almeida Garrett, este, na recolha de um precioso *Romanceiro* popular ibero-português, enquanto aquele foi aos *Nobiliários*, aos *santorais*, em busca de uma maneira portuguesa de ser e estar no mundo, do mesmo modo que Inglês de Sousa tratou o material recolhido do povo com igual finalidade. E, note-se, o imaginário trabalhado por Herculano e Sousa se delineia inteiramente no plano da bruxaria e do maravilhoso, que são medularmente do medievo.

Consequentemente, por intermédio dos colonizadores, o Brasil tornou-se depositário de fortes influências medievais. E muito embora não tenhamos tido uma cultura mediévia ao tempo devido, possuímos uma cultura pré-colombiana milenar e um profundo sincretismo cultural, pois nosso país é recebedor de diversificadas fontes.

⁴ Termo cunhado por Roberto Pontes que teve origem “na compreensão de que a identidade nacional de cada povo se dá após uma transfusão de resíduos culturais” (MARTINS, 2003, p. 519).

Com base nos conceitos aqui descritos, buscaremos assinalar como “A feiticeira”, proveniente do ambiente amazônico do final do século XIX, apresenta *resíduos* da *mentalidade* da bruxaria própria do medievo, especificamente na figura da personagem Maria Mucoim.

2. O imaginário da bruxa

O período chamado de Idade Média encarna um momento na História em que o forte sentimento religioso e a imaginação constituíam a coluna da compreensão humana acerca de si e do universo. Os indivíduos encontravam-se necessitados de princípios científicos, até então escassos, pois, na tentativa de encontrar respostas para perguntas como “Quem eu sou?” e “Para onde vou?”, percebiam que estavam submersos numa diversificada teia de crenças nem sempre capazes de explicar a realidade circundante. Na Idade Média, tudo era possível: a *mentalidade* do homem medieval aceitava que acontecimentos sobrenaturais pudessem ocorrer, porque “a descrença não fazia parte do universo mental do homem de então” (FEBVRE, 2009, p. 39). Nesse sentido, a existência das bruxas era facilmente aceitável.

Na abertura das narrativas de Herculano e Sousa, instaura-se uma voz ancestral que se sobressai e é ressignificada pela ficção. Essa voz que se mostra delineada por um espaço mítico, denso, e arraigado em ensejos antigos e repetidamente ecoados por povos e eras, acende na modernidade a chama do estranhamento e da inquietação:

Vós os que não credes em bruxas, nem em almas penadas, nem nas tropelias de Satanás, assentai-vos aqui ao lar, bem juntos ao pé de mim, e contar-vos-ei a história de D. Diogo Lopes, senhor de Biscaia.

E não me digam no fim: — “Não pode ser.” — Pois eu sei cá inventar cousas destas? Se a conto, é porque a li num livro muito velho, quase tão velho como o nosso Portugal. (HERCULANO, 1952, p. 217)

Chegou a vez do velho Estêvão, que falou assim:

– O tenente Antônio de Sousa era um desses moços que se gabam de não crer em nada, que zombam das coisas mais sérias e riem dos santos e dos milagres. Costumava dizer que isso de almas do outro mundo era uma grande mentira, que só os tolos temem o lobisomem e feiticeiras. Jurava ser capaz de dormir uma noite inteira dentro do cemitério, e até passear às dez horas pela frente da casa de judeu, em sexta-feira maior. Eu não lhe podia ouvir tais leviandades em coisas medonhas e graves sem que o meu coração se partisse, e um calafrio me corresse a espinha.

Quando a gente se se habitua a venerar os decretos da Providência (SOUSA, *op. cit.*, p.25).

Nos excertos, fica evidenciado que existe uma espécie de ‘código contratual’, no qual se faz necessário que o leitor/ouvinte tome para si a crença nas tradições populares tal como ocorria na sociedade medieval, atualmente substituída pela crença na racionalidade e no combate às superstições. Percebemos ainda, que ambos os textos são recriações de “mitos reais”, submetidos ao crivo artístico dos autores, demonstrando assim, que a literatura tem a sua raiz na oralidade.

No conto de Alexandre Herculano, D. Diogo Lopes não discute, não questiona o surgimento maravilhoso da dama por quem de inopino se apaixona: “E se eu te amasse mais que a minha mãe, porque não te cederia qualquer dos seus muitos legados?” (HERCULANO, 1952, p. 218). Mas não dizemos da presentificação em si do espírito maligno, e sim do seu poder de fascínio exercido sobre o espírito do monteiro, uma sedução sem artifícios, conseguida apenas pela contemplação da imagem surgida entre as lapas. Tal fascínio é típico das narrativas de bruxedo, fato que contrasta com a construção da personagem Antônio de Sousa, do conto “A feiticeira”, que em nada cria, apesar dos sucessos narrados contrariarem sua convicção. Há um diferencial nas duas situações, mas devemos levar em consideração que a primeira, segundo o narrador, se passa no século XI, sendo aceitável, enquanto a segunda ganha foro narrativo no século XIX, quando o ceticismo já tinha lugar no pensamento ocidental.

A crença em bruxas é um fenômeno cultural de cunho universal. Essas figuras aparecem no *imaginário* de diversos povos com vários nomes e poucas variações das características a elas atribuídas. Alguns estudiosos, entretanto, diferenciam feitiçaria de bruxaria. Tomemos o exemplo de Russell⁵, que avigora a feitiçaria como uma prática vinculada às credíces e às superstições, bem como às práticas de curas mágicas que tinham grande importância nas culturas primitivas. Enquanto isso, a bruxaria seria uma espécie de culto em que havia, *a priori*, um pacto demoníaco, representando um grande mal.

A partenogênese da bruxaria ainda é uma discussão que produz controvérsias. O vocábulo “bruxaria” surge, pela primeira vez, no ano de 589, no ambiente agrário, ficando

⁵ RUSSELL, Jeffrey B. *História da Feitiçaria*. Rio de Janeiro: Campus, 1993.

habitualmente localizado no espaço rural, como podemos entender a partir da afirmação do pensamento de Nogueira: “A irrupção da bruxaria se dá no meio rural fundamentalmente, onde a presença de antigas tradições e a ausência da tutela ortodoxa lhe permite exercer as suas atividades, se não maléficas ao menos mágicas” (NOGUEIRA, 2004, p. 61).

E onde transcorre a ação do conto do autor de Val de Lobos? As personagens dessa história se movimentam nas terras de D. Diogo Lopes, herdade senhorial com extensos campos, serras, rochedos, silvedos, matas e fluxos de água corrente, onde há um castelo típico dos feudos medievais. E onde se passa a ação do conto de Inglês de Sousa? Na exuberante natureza amazônica, sendo desnecessário enumerar o que nela há. O espaço rural próprio para as narrativas de bruxedo está representado em ambos os contos.

É em meados do século XI que a imagem da bruxa começa a habitar o *imaginário* europeu, e a aversão às mulheres, assim como o rígido controle sexual, trazem à tona uma figura mitológica que voa pelos céus à noite, revivendo o mito de mulheres que compactuavam com o demônio.

Não podemos esquecer o antológico voo da formosa dama, mulher de D. Diogo, durante o jantar no castelo, quando da persigação feita pelo monteiro para esconjurar a morte do alão pela podenga negra de sua mulher. Quebrado o juramento feito pelo senhor cristão à mulher endemoniada, esta se escafedeu por uma claraboia do castelo levando a filha do casal, D. Sol, pelo braço, de quem não se tem mais notícia no conto:

O barão olhou para ela: viu-a com os olhos brilhantes, as faces negras, a boca torcida e os cabelos eriçados. E ia-se alevantando, alevantando ao ar, com a pobre D. Sol sobraçada debaixo do braço esquerdo [...] e, continuando a subir ao alto, saiu por uma grande fresta... (HERCULANO, 1952, pp. 221-222)

A bruxaria europeia teve origem justamente na conexão com o arquétipo da feiticeira *crystalizado* no *imaginário* popular, assim como no triunfo do Cristianismo e na ação dos inquisidores, que punham, nessas práticas, a alcunha de seitas heréticas, nascidas no âmago do período medieval.

Largamente difundida por todo o ocidente cristão, a bruxaria a partir desse instante passou a vincular-se à imagem do Diabo, inimigo do Cristianismo e de Deus, porque “na esfera divina, não existe Deus sem o Diabo” (SOUZA, *op. cit.*, p. 29). Assim sendo, o

Cristianismo anunciava o Diabo como o que busca retirar as almas da presença de Deus, para tragá-las ao inferno.

Voar, levando D. Sol consigo para seu reino tenebroso; colocar o onagro a seu serviço e submisso às suas ordens; encurtar o tempo de um ano durante uma noite de sono; desencadear uma tempestade para possibilitar o resgate de D. Diogo por seu filho D. Inigo da masmorra islâmica, são cometimentos de bruxedo no conto de Herculano, que se equivalem ao propagar do odor de enxofre; realizar danças diabólicas; açular os animais contra um jovem cético; provocar uma chuva torrencial no de Inglês de Sousa, revelando narrativas distantes no espaço/tempo, mas que estão miticamente irmanadas pelo viés *residual*.

Ao contrário do que se imagina o grande momento de caça às bruxas não foi a Idade Média. A fase de caça literal às bruxas foi do século XV ao XVII e culminou com a crise religiosa. Ora, nem todos se sentiam seguros quanto aos caminhos da fé no período reformista. A perseguição às bruxas muitas vezes foi empreendida pelo Estado, sendo estas caçadas tanto por católicos como por protestantes.

O *imaginário* alusivo às bruxas está intrinsecamente anexado aos inúmeros casos inquisitoriais, em que pessoas acusadas de bruxaria, de adivinhação e de outras ações maléficas, agregadas às entidades demoníacas, eram torturadas, queimadas e mortas. Os inquisidores praticavam uma violência legalizada, que beirava a insanidade:

Idealmente, o que a Inquisição desejava era salvar o herege, seguindo uma lógica irrefreável. Até o último momento, até o último segundo precedente à execução, espera-se do herege que confesse seu erro, que se reconheça em erro. Não deixará de morrer, mas ganhará a salvação. O suplício sofrimento na terra permite então que ele evite o inferno e alcance, após a dose necessária de purgatório, o grande corpo da Cristandade celeste (LE GOFF, 2006, p. 167).

Entretanto, por mais horrível que essas ações pareçam, é indispensável levar em conta a *mentalidade* da época, impregnada de elementos medievais, tal como o profundo sentimento cristão. A Bíblia contém diversas histórias relativas a pessoas lançadas em fornalhas, covas de leões, barrigas de grandes peixes, mas que, por terem fé em Deus, sobreviveram sem sofrimento. Portanto, tornava-se viável acreditar que os indivíduos torturados pela Inquisição só sofreriam se não possuíssem a fé cristã e se estivessem pactuadas com o Diabo. Sendo assim, não é de admirar que os torturados confessassem supostos pactos diabólicos.

Há ainda outro aspecto que permeia o *imaginário* da bruxaria: o Sabá. Bruxas e feiticeiras reuniam-se à noite, em lugares ermos e sombrios, em ambiente campestre ou montanhoso. Em determinadas ocasiões, poderiam chegar voando em bastões ou em vassouras; em outras, poderiam montar seres bestiais ou estarem metamorfoseadas em animais. Os principais atos eram o de abandonar a fé cristã e o de comungar com o Diabo. Este é, *grosso modo*, uma reunião do sabá. Podemos acrescentar outros aspectos ao Sabá, pois a este cerimonial “seguiram-se banquetes, danças, orgias sexuais. Antes de voltar para casa, bruxas e feiticeiros recebiam unguentos maléficos, produzidos com gordura de crianças e outros ingredientes” (GINZBURG, 2007, p. 09).

Agora, pergunta-se, como o *imaginário* da bruxa *crystalizou-se* no *imaginário* brasileiro? Para respondermos a este questionamento temos de nos reportar à ocasião da colonização do Brasil. Não foi apenas a Europa que assistiu à perseguição às bruxas. Feiticeiros passaram a circular no seio do sistema colonial. Um número notável de pessoas condenadas em Portugal por práticas de bruxarias foi degredado para o Brasil. E nos três primeiros séculos de existência da Colônia “fundiram-se mitos, tradições europeias seculares e o universo cultural dos ameríndios e africanos” (SOUZA, *op. cit.*, p. 85).

Percebemos, aqui, o caráter *residual* da bruxaria em solo brasileiro enquanto reflexo do *imaginário* proveniente da Península Ibérica. Trazida até nós pelos portugueses, a bruxaria europeia passou, aqui, por uma mistura com os costumes e crenças dos colonos, dos indígenas nativos e dos africanos.

Nas terras brasílicas, os ritos coloniais chamados de calundu e catimbó foram associados pelos inquisidores ao Sabá europeu. Resumidamente, podemos dizer que o calundu constituiu uma manifestação cultural de caráter africano, que uniu diferentes etnias africanas em uma identidade cultural comum e, por agregar escravos, trazia grande risco ao sistema escravocrata, pois, poderia acarretar fugas e levantes. O catimbó, por sua vez, era e é um ritual de possessão divina realizado por indígenas, sendo este, assim como aquele, um rito coletivo. Ambos os ritos foram refreados pela ação clerical vigente, a saber:

O homem europeu do final da Idade Média e inícios da Época Moderna acreditava na existência de humanidades monstruosas que habitavam os confins do mundo então conhecido. Com a inserção do Novo Mundo no horizonte europeu, verificou-se um deslocamento no universo imaginário: as humanidades monstruosas se

associaram aos habitantes das terras americanas, mas, à diferença do que acontecia na Europa, passaram a ser demonizadas. (SOUZA, 2002, p. 371).

Nesse sentido, os clérigos buscavam encontrar nas atividades dos ameríndios, características que os atrelassem às bruxas. No contato com as práticas mágico-religiosas dos nativos, os europeus precisaram buscar imagens em seu imaginário, como a bruxa voadora e os rituais do Sabá das feiticeiras, para através delas, poderem compreender, de modo satisfatório, o que haviam encontrado na nova terra.

3. Maria Mucoim, a bruxa

Não podemos negar a contribuição dos contos de fadas no que tange à caracterização maléfica da bruxa na literatura. Senhoras de meia idade, de aspecto horrível, desprovidas de dentes, donas de narizes tortos e verrugosos, vestidas de preto, e de andar manco – é aproximadamente assim que seu perfil é traçado nos inúmeros enredos de histórias infantis. Faz-se necessário, entretanto, esclarecer que essa caracterização não é apenas presente na literatura, sendo identificável também na História, como revela Barros: “No início as acusações foram dirigidas a mulheres feias, velhas rudes, analfabetas e pobres, justamente as que correspondiam ao estereótipo da mulher maligna e que condizia com a função da bruxa” (BARROS, 2002, pp. 357-358).

A velha Maria Mucoim é apresentada como “uma velhinha magra, alquebrada, com olhos pequenos e olhar sinistro, as maçãs do rosto muito salientes, a boca negra, que quando se abria num sorriso horroroso, deixava ver um dente, um só! Comprido e escuro.” (SOUZA, 2004, p. 29). Desse modo, o semblante da personagem revela uma relação *residual* com a feição da bruxa europeia. Assim, no conto, os *resíduos* medievais são captados por intermédio da oralidade, pela lembrança das fogueiras, assim como, pelas inesgotáveis histórias contida na memória coletiva.

Em “A feiticeira”, Maria Mucoim é tida como uma bruxa. Aos poucos vamos recolhendo subsídios que nos fazem pensar em elementos provenientes da *mentalidade* medieval referentes ao *imaginário* das bruxas e feiticeiras. Não é nosso objetivo discutir se

esses elementos foram eleitos por Inglês de Sousa de forma consciente ou inconsciente. O que chama atenção é que esses materiais são *remanescência* de um *imaginário* sobre o perfil da bruxa.

Uma pequena observação digna de nota reside no fato de Maria Mucoim ser uma tapuia, isto é, uma indígena. Faz-se necessário ressaltar que, historicamente, os rituais e crenças dos índios aqui encontrados no momento da colonização foram confundidos com as práticas de feitiçaria ocorridas na Europa. No conto em análise, essa mentalidade europeia sobreviveu; e o espaço em que se desenrola a narrativa e os elementos encontrados na casa da velha feiticeira apenas ratificam esse pensamento.

Os diversos manuais da Inquisição, entre os quais, o famoso *Malleus Maleficarum*, alertavam que a bruxa compartilhava um pacto com o Diabo, pelo qual passava a ser sua serva e com quem, mantinha por vezes relações sexuais. Tais crenças foram alimentadas pela Igreja, disseminando medo nas comunidades e levantando suspeitas contra determinadas pessoas.

O que chama atenção é que essas ações próprias do âmbito mediévico persistem vivas de modo *residual*. Maria Mucoim é acusada de ser bruxa, e “Quem não reconhece à primeira vista essas criaturas malditas que fazem pacto com o inimigo e vivem de suas sortes más, permitidas por Deus para castigo dos nossos pecados?” (SOUSA, *op. cit.*, p. 39). É necessário perceber que o pacto com o Diabo é apresentado e as acusações de bruxaria eram compartilhadas pela credence popular. Dessa forma, “o caráter essencial da bruxaria não é o dano que ela causa às outras pessoas, mas o seu caráter herético, o culto ao Demônio, que a transforma no maior dos pecados, renunciando a Deus e adorando ao Diabo, ameaça toda a cristandade”. (NOGUEIRA, *op. cit.*, p. 62).

No conto, quando o cético Antônio de Sousa percebe-se em perigo ao encontrar a feiticeira, procura se defender, mas logo é atacado pelos animais que são comandados pela velha Mucoim. Em um gesto desesperado, o rapaz consegue desferir um golpe no coração de um bode negro, enquanto exclama de modo inconsciente uma invocação religiosa: “Jesus, Maria!” (SOUSA, *op. cit.*, p.37). Essas palavras provocam efeitos diabólicos nos animais, que fogem: “O diabólico animal deu um berro formidável e foi recuando cair sem vida sobre um monte de ossos; ao mesmo tempo o gato contorceu-se em convulsões terríveis, e o urubu e a coruja fugiram pela porta aberta” (SOUSA, *op. cit.*, p 37).

Percebemos a existência de um embate dualístico entre Deus e o Demônio, tão característico do período medieval, “onde a sociedade se divide sempre em duas facções em constante peleja” (NOGUEIRA, *op. cit.*, p. 62), pois, “o poder do Criador é infinito e a arte do Inimigo varia” (SOUSA, *op. cit.*, 26). A bruxa sendo um dos inúmeros agente de Satã presta submissão absoluta, renega qualquer ato de pureza, principalmente, os que estejam intimamente irmanados a Deus e a Igreja. Desse modo, ao realizar uma invocação religiosa, pronunciando o nome de Jesus e da Virgem Maria, o jovem tenente consegue afastar os animais, enfurecendo a velha Mucoim, que “vendo o efeito daquelas palavras mágicas, soltou urros de fera e atirou-se contra o tenente, procurando arrancar-lhe os olhos com as aguçadas unhas.” (SOUSA, *op. cit.*, p. 37). No conto de Herculano fica ressaltada igualmente a oposição entre o divino e o demoníaco, desde o momento em que D. Diogo para conseguir a mão da dama do penhasco jura que jamais se persignaria: “De que servem benzeduras? Matarei mais duzentos mouros e darei uma herdade a Santiago. Ela por ela. Um presente ao apóstolo e duzentas cabeças de cães de Mafamede valem bem um grosso pecado” (HERCULANO, 1952, p. 219), até o ensejo em que faz o pelo-sinal diante da morte do alão pela podenga negra no jantar em que fica patente ser ele um cristão inabalável e ela uma bruxa em que se traveste o demônio: “‘À la fé que nunca tal vi! Virgem bendita. Aqui anda cousa de Belzebu.’ E, dizendo e fazendo, BENZIA-SE E PERSIGNAVA-SE.” (HERCULANO, 1952, p. 221).

Há no conto de Inglês de Sousa um aspecto que se avulta, que é o demonismo, percebido não apenas nas ações da feiticeira, mas também no cotejo das expressões presentes na narrativa, tais como: “propagadores do mal”, “olhar sinistro”, “boca negra”, “criaturas malditas”, “hediondo ofício”, “olhar diabólico”, “danças diabólicas”, “cheiro de enxofre”, “olhar sem luz”, “legião de seres misteriosos e horrendos”, entre outras expressões.

Inúmeros são os relatos pertinentes ao pacto demoníaco, principalmente os que aludem às reuniões do Sabá. O historiador Carlos Ginzburg no livro *História Noturna*, assegura-nos que por mais de três séculos por toda a Europa, tanto homens como mulheres por meio de tortura confessavam terem participado dessas reuniões, encontros que aconteciam em lugares afastados, durante a noite.

É perceptível o tom de satanismo posto nas linhas do texto literário em análise, tendo em vista a representação do pacto com o Diabo e à adoção de estruturas mentais que nos reportam a crença em bruxas do período medieval.

No conto, além da acusação de bruxaria, lançada à velha, há também de forma sutil um *resíduo* do Sabá europeu, pois:

Já houve quem visse, ao clarão de um grande incêndio que iluminava a tapera, a Maria Mucoim dançando sobre a cumeeira danças diabólicas, abraçada a um bode negro, coberto com um chapéu de três bicos, tal qual como ultimamente usava o defunto padre. Alguém, ao passar por ali a desoras, ouviu o triste piar do murucututu, ao passo que o sufocava um forte cheiro de enxofre. Alguns homens respeitáveis que por acaso se acharam nos arredores da habitação maldita, depois de noite fechada, sentiram tremer a terra sob os seus pés e ouviram a feiticeira berrar como uma cabra. (SOUSA, *op. cit.*, pp. 33-4).

A terra também treme no conto de Herculano, basta ver a seguinte passagem:

Apenas o grito do velho soou, assim ele como D. Inigo foram bater contra o poial do cruzeiro, onde ficaram de bruços, envoltos em lodo. O onagro, ao sacudi-los de si, soltara um rugido de besta-fera. Sentiram então um cheiro intolerável de enxofre e de carvão de pedra inglês, que logo se percebia ser coisa de Satanás. E ouviram como um trovão subterrâneo; e a ponte baloiçava, como se as entranhas da terra se despedaçassem. (HERCULANO, 1952, p. 247)

A alusão às danças sabáticas se encontra fincada num ambiente amplo e culturalmente diverso. Assim, esse imaginário revela-se profundamente *residual*, hibridado a partir do intercâmbio cultural verificado entre África, Brasil e Portugal.

No instante em que percebemos a alusão ao Sabá, no texto de Inglês de Sousa, “temos a clara demonstração de uma mentalidade residual a remontar à visão de mundo dos jesuítas que aqui estiveram no período colonial.” (MARTINS, 2007, p. 281). O que é “consonante ao modo de ver dos “enviados de Deus” para salvar os índios, tidos por eles como “bárbaros” e “endemoninhados.” (MARTINS, *op. cit.*, p. 281).

Este, *residualmente*, era o modo como os colonos compreendiam os costumes dos indígenas, pois vislumbravam neles, características que os ligavam às bruxas, chamando de feiticeiro e bruxos, os chefes dos espaços sagrados nessas comunidades, acreditando que tais líderes religiosos contribuía para o pacto com o Diabo nas tribos indígenas.

Não obstante esses aspectos, encontramos um afastamento do agrupamento social, uma ação tida como típica das pessoas envolvidas com bruxaria. Essas pessoas viviam, em sua maioria, isoladas, habitando próximo a florestas, muitas vezes em pequenos casebres, devido à posição social. Esse ambiente *crystalizou-se* no conto, em que encontramos Maria Mucoim, habitando uma cabana miserável, “situada entre terras incultas nos confins dos cacauais da margem esquerda. E segundo dizem, um sítio horrendo e bem próprio de quem o habita” (SOUSA, *op. cit.*, p. 33), no qual “se passavam as cenas estranhas que firmaram a antiga reputação da caseira do vigário.” (SOUSA, *op. cit.*, p. 33).

O pensamento medieval de que a bruxa era capaz de causar mal aos outros através de feitiços sobreviveu, sendo esse *resíduo* suscetível de verificação no conto em análise, pois, “a tapuia retirou-se para o Paranamiri, onde, em vez de cogitar em purgar os seus grandes pecados, começou a exercer o hediondo ofício.” (SOUSA, *op. cit.*, p. 30) Este ‘hediondo ofício’ pode ser caracterizado pelas acusações de que as bruxas causavam desastres naturais, traziam pragas, cometiam infanticídios, faziam pacto com o demônio, praticavam os *sabbats*, entre outras ações a elas atribuídas.

Podemos visualizar no conto o processo de *crystalização*, isto é, o processo de lapidação e aclimatação do *resíduo* a nova realidade, no excerto que se segue:

Era um quarto singular o quarto de dormir de Maria Mucoim. Ao fundo uma rede rota e suja; a um canto um montão de ossos humanos, pousada nos punhos da rede uma coruja, branca como algodão, parecia dormir; e ao pé dela um gato preto descansava em uma cama de palhas de milho. Sobre um banco rústico estavam várias panelas de forma estranha, e das traves do teto pendiam cuiambucas rachadas, donde escorria um líquido vermelho parecendo sangue. Um enorme urubu, preso por uma embira ao esteio central do quarto, tentava picar um grande bode, preto e barbado, que passeava solto, como se fora o dono da casa (SOUSA, *op. cit.*, pp.43-44).

Vemos aqui, toda uma fauna intrinsecamente ligada ao oculto, ao mistério, aos maus agouros, além de elementos típicos da bruxaria, tais como: o gato e o bode. Ora, a figura da bruxa é impensável sem a do Diabo, que quase sempre, se apresenta na forma de um bode negro, animal que muito se assemelha as características do deus pagão, Pan. No excerto, percebemos que o bode, figura ligada ao Diabo, anda livremente pela casa, como se fosse o

real proprietário daquele casebre. Todavia, o urubu, certamente ocupa de forma *cristalizada* o lugar do corvo, sendo este, um ser não pertencente à fauna nacional.

Faz-se necessário ressaltar a existência de um *resíduo zoomórfico*, que concerne à crença de que a bruxa poderia se transformar em animal, sendo o gato, a cabra e o bode, as transformações mais recorrentes. No conto essa metamorfose se dá com a figura de outro animal: “Pessoas respeitáveis afirmaram-me ter visto a tapuia transformada em pata, quando é indubitável que a Mucoim jamais criou aves dessa espécie.” (SOUSA, *op. cit.*, p. 30) Há também a existência de outros elementos que aludem às práticas de bruxaria: os ossos humanos, as panelas diferentes (caldeirões?) e o líquido que parecia sangue.

Um último *resíduo* concernente à permanência da *mentalidade* dos bruxedos, é o de que as bruxas “Sabiam provocar chuvas torrenciais que submergiam as culturas, o raio que derrubava casas e árvores, a chuva de granizo que destruía o trigo ainda verde e os pomares” (SALLMANN, 2002, p.54).

Este *resíduo* se confirma no conto “A feiticeira” quando:

A Maria Mucoim, deitada com os peitos no chão e a cabeça erguida, cavava a terra com as unhas, arregaçava os lábios roxos e delgados, e fitava no rapaz aquele olhar sem luz, aquele olhar que parecia querer traspasar-lhe o coração. O tenente Sousa, como se tivesse atrás de si o inferno todo, pôs-se a correr pelos cacauais. Chovia a cântaros. Os medonhos trovões do Amazonas atroavam os ares; de minuto em minuto relâmpagos rasgavam o céu. (SOUSA, *op. cit.*, p. 38).

O rapaz busca fugir ao abrigo de um pequeno barco, mas qual não foi sua surpresa ao se deparar com o seguinte: “Mas não era o tenente Ribeiro o tripulante da canoa. Acorada à proa da montaria, a Maria Mucoim fitava-o com os olhos amortecidos e aquele olhar sem luz, que lhe queria traspasar o coração...” (SOUSA, *op. cit.*, p. 46).

É interessante verificarmos que a Dama pé-de-cabra além do poder de sedução, também possui a capacidade de interferir nos fenômenos meteorológicos, ação que no *imaginário* europeu atribuiu-se às bruxas:

Enquanto a dama cantava estas cantigas, o mancebo sentia um quebrantamento nos membros que crescia cada vez mais e que o obrigou a assentar-se. E logo, logo ouviu-se um ruído abafado, como de trovões e de ventanias enfolgando-se em covoadas: depois o céu começou de toldar-se, e cada vez era mais cris, até que, enfim, apenas uma luz de crepúsculo o

alumiava. E a mansa almácea refervia, e os penedos rachavam, e as árvores torciam-se, e os ares sibilavam. (HERCULANO, 1952, pp. 239-240)

Por fim, salientamos que, mesmo não apresentando de forma direta uma ligação com a imagem da bruxa, o conto de Alexandre Herculano nos revela fortes indícios de bruxaria que nos permitem entrever essa ilação.

CONCLUSÃO

A partir do exposto, percebemos que Maria Mucoim reflete a *mentalidade* da sociedade medieval, no que diz respeito ao *imaginário* da bruxaria, o que vem ratificar a ideia de que “A feiticeira” é um escrito *residual*. Ficou demonstrado que espaços, tempos e culturas entrecruzam-se, convergem e possibilitam a permanência de determinados objetos culturais ao longo dos séculos. Isso porque esse fragmento cultural que permanece ativo, independente da forma como se apresente a essência de seu modo de pensar e de agir – seu caráter *residual* –, remanesce, por *hibridação* cultural e por *crystalização*, no *imaginário* popular.

É o que vislumbramos nas construções das personagens maléficas da “Dama pé-de-cabra”, de Alexandre Herculano, que apresenta um espaço diabólico revelador de *resíduos* medievais, e de “A feiticeira”, pois esta traz em si características da bruxaria medieval, mesmo estando afastada temporal e espacialmente do período mediéxico. Esse aspecto *residual* da figura da bruxa, como desvendou esta pesquisa, foi trazido para o Brasil pelos portugueses, no momento da colonização. Sendo assim, se desde o princípio do Estado brasileiro nossas terras foram fertilizadas pela *mentalidade* medieval, podemos assegurar que as crenças que aqui existem possuem essencialmente tonalidades provenientes do medievo.

À guisa de conclusão, podemos afirmar que a *Teoria da Residualidade* se faz relevante no campo dos estudos literários, uma vez que consegue explicar como o modo de agir, de pensar e de sentir de uma época anterior, como a Idade Média, se perpetua e se atualiza em momentos ulteriores, no caso o romantismo e a contemporaneidade.

Referências

BARROS, Maria Nazareth Alvim de. *As Deusas, as Bruxas e a Igreja (séculos de perseguição)*. Rio de Janeiro: ed. Rosa dos Ventos, 2001.

GINZBURG, Carlos. *História Noturna, Decifrando o Sabá*. 2ª ed. Trad. Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HERCULANO, Alexandre. A Dama Pé-de-Cabra. In: _____. *Lendas e narrativas*. São Paulo: Brasileira, 1952, pp. 215-249.

KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. *O Martelo das feiticeiras: Malleus Maleficarum*. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1991.

LE GOFF, Jacques. *Em busca da Idade Média*. 2ª ed. Trad. de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

MARTINS, Elizabeth Dias. O caráter afrobrasiluso, residual e medieval no *Auto da Compadecida*. In: VAZ, Ângela (Org.). *IV Encontro Internacional de Estudos Medievais*. Belo Horizonte: PUC-Minas, 2003, p. 517-522.

_____. O medievalismo residual no romance *O guarani*. In: PONTES, Roberto, MARTINS, Elizabeth Dias (Org.). *VII Encontro Internacional de Estudos Medievais*. Fortaleza: UFC, 2007, p. 275-282.

NOGUEIRA, Carlos Roberto Figueiredo. *Bruxaria e história: as práticas mágicas no ocidente cristão*. Bauru, SP: Edusc, 2004.

PONTES, Roberto. Entrevista sobre a Teoria da Residualidade, com Roberto Pontes, concedida à Rubenita Moreira, em 05/06/2006. Fortaleza (mimeografado), 2006.

_____. *Lindes Disciplinares da Teoria da Residualidade*. Fortaleza: (mimeografado) [s/d].

_____. *Poesia insubmissa afrobrasilusa*. Rio de Janeiro-Fortaleza: Oficina do Autor/EUFC, 1999.

_____. Residualidade e mentalidade trovadoresca no Romance Clara Menina. Comunicação ao *III Encontro Internacional de Estudos Medievais da Associação Brasileira de Estudos Medievais* – Abrem, Rio de Janeiro, 7-9, julho de 1999.

RUSSELL, Jeffrey B. *História da Feitiçaria*. Rio de Janeiro: Campus, 1993.

SALLMANN, Jean-Michel. *As bruxas Noivas de Satã*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

SOUSA, Inglês de. A feiticeira. In: *Contos amazônicos*. Apresentação de Sylvia P. Paixão. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SOUZA, Laura de Mello e. *O diabo e a Terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Bosque dos Jequitibás

Janete Silva dos Santos¹

entrei timidamente olhando
o bosque: que maravilha!
fiquei com cara de espanto
no movimento verde que via

¹Doutora em Linguística Aplicada/Unicamp, docente do curso de Letras e da Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Tocantins/UFT. Membro da Academia de Letras de Araguaína e Norte Tocantinense/ACALANTO, e da Academia Nacional de Letras do Portal do Poeta Brasileiro/ANLPPB)

A Dona

Daniella Amaral Tavares¹

E o que pode o tempo
com a saudade
e o que pode a saudade
com a memória.
Quase nada
e quase tudo.
Mas só a morte, sem mais, nem menos,
é que pode
[e ela tudo pode]
com tudo.

¹ Mestre em Literatura e Cultura pelo Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Doutoranda bolsista (FAPESB - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia) pelo Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Mestrado

Daniella Amaral Tavares¹

Para além das pilhas de livros,
uma faixa de céu entre dois prédios.
Um palmo de liberdade além da janela.
Para além desse tempo que se estreita sobre a vida,
o céu da manhã e da noite:
um dia, tudo passa.

¹ Mestre em Literatura e Cultura pelo Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Doutoranda bolsista (FAPESB - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia) pelo Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Gota em grão

Deborah Castro¹

Num espirro de água
Sobe uma gota
que prisma ao sol.

Lambe o ar em
pirueta,
colore em um ponto
o dia.

No outro cai.
Árida terra
escura sem saber que
gota em grão
quando a morte lhe fere seca.

¹ Doutoranda em Estudos Literários pela UFMG.

Na boca

Jorge de Freitas¹

Tocam-te,
mas não permita que te toquem
na boca.

No teu sexo,
o doce percurso,
sem fio de Ariadne,
exige
a perda.

Nela,
encontra-se o sumo
que escorre
de uma imagem
que se encarna.

Na tua carne,
deixe que sintam-se saciados,
mas mantenha a pureza da boca
que é por onde entrará

¹ Mestre em Estética e Filosofia da Arte pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Doutorando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG, (POS-LIT/UFMG).

a redenção

antes rejeitada.

O mal visto

Deborah Castro¹

Limitava seu ver
por haver
em algum ponto
uma cena flamejante,
uma imagem destoante,
uma rebeldia do olhar.
Em algum ponto aguardava.
Em algum ponto dois pontos..
Sem de todo definir,
Sem querer continuar.
Margeava a cegueira de sua visão.
Vivia em brasa infernal as passagens de desterro,
paisagens de enterro.
De funeral.
Enxergava sob a terra uma imagem não vivida,
uma vida destorcida,
uma cena sempre ferida.
Desvelava, de olhos fechados, o escuro que revela seu olhar.
Vermelho.
Atravessando as veias únicas que o sol conseguia alcançar.

¹ Doutoranda em Estudos Literários pela UFMG.

O Refúgio do Desejo

Leyliane Gomes da Silva¹

Subindo as escadas do metrô
Vi uma menina
Pequenina
Bailarina
Rodopiando no azul de sua infância.

Ainda subindo as escadas
– Porque infinitos são os degraus
Vi uma senhora
Tal qual a menina
Pequenina
Bailarina
De uma longa vida vivida
Entre os instantes breves do tempo.

O que move essas duas bailarinas?
A angústia de um viver
Que acaba de chegar
Ou
A angústia de um viver
Que começa a se despedir?

Quando crianças, tal qual o não saber
De um passarinho,
Achamos que somos eternos.
E quando velhos,
É melhor acreditarmos na eternidade?

Do começo quase já não me lembro
Do fim nada sei a não ser
De sua existência.
Vivencio é o intervalo

Entre o viver e o morrer
Entre o sentir e o pensar
Entre o ser e o existir
Entre o discurso e a letra
Entre a angústia e o desejo

¹ Mestranda em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

De uma lágrima que cai
De um gato sossegado
Que no meu sonho descansa
Confortável num fio que pode
Matá-lo.

Mas, quando chamado
Para descer,
Lança-se do fio
Como se não fosse preciso
Mais equilibrar-se.

Vai ver
É preciso livrar-se
Desse equilíbrio
E lançar-se, como o gato,
No intervalo
Que, por ser falho, impulsiona
O Desejo
Justifica o desejar
o sentir
e o falar

de um instante-já latente
a escrever
a escutar
em meio a loucuras correntes
que se dá por uma força-movente.

A pau a pedra a fogo a pique: Dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski. Marcelo Sandmann (org.). Curitiba, PR: Imprensa Oficial, 2010.

Leminski em alta

Rosimar Araújo Silva ¹

A pau a pedra a fogo a pique: Dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski foi lançado no final de dezembro de 2010, através da Secretaria de Estado da Cultura do governo do Paraná e sob a organização de Marcelo Sandmann. Vale dizer que o título traz em sua primeira parte versos do próprio Leminski, de *Caprichos & Relaxos* (1983), que remetem à urgência de um projeto de escrita poética em se comunicar. Depois de vinte anos da morte desse artista curitibano (1944 - 1989), esta publicação oferece uma releitura de sua variada produção, agora mais distanciada, de uma forte tendência mitificante do poeta, embora essa questão ainda apareça pela figura do artista erudito e genial que soube subverter crítica e criativamente a tradição.

O livro consta de dez ensaios em torno da poesia, da prosa de ficção, da tradução e da produção crítica do poeta. No prefácio, Sandmann explica que “apesar de redigidos por nomes do meio acadêmico, e trazerem algumas marcas características do ensaísmo universitário, são diversos entre si em seus estilos, nos modos de operar e na avaliação que fazem da obra de Leminski” (2010, p.10).

O primeiro ensaio é de Adalberto Müller e se chama “*Make it news: Leminski, cultura e mídia*”, no qual irá mostrar como o escritor buscou outros “ventos estéticos” após ter iniciado na poesia de vanguarda, em 1964. O que o ensaísta vai chamar de “virada” - a transição do concretismo para uma poesia com dicção cultural midiática - terá como marco a publicação do livro *Caprichos & Relaxos*. Nele, Müller revisita aspectos que revelam a forte presença de marcas da canção popular em sua poesia, bem como de técnicas da publicidade, considerando-a uma estratégia para promover “a inserção pensada dentro do mundo das

¹ Doutoranda em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (Bolsista/ Capes), sob a orientação da Prof^a Dr^a Celia Pedrosa.

mídias” (p. 19). E o que se conclui de todas as sacadas e articulações então operadas, como também a sua adesão à poesia do Oriente, por exemplo, é a percepção de que se trata de um poeta pós-moderno.

Em “‘E descobrir a América’: Paulo Leminski sob a ótica da poética transamericana”, Charles A. Perrone traz para a cena um conceito da literatura comparada na América. É justamente pela multiplicidade de projetos e pela abertura ao mundo que o ensaísta confere ao poeta um lugar nesse espaço e, para isso, vai abordar poemas indicadores dessa tendência. Sua proposta é mostrar de que maneira Leminski projeta em poemas em português, espanhol e inglês, a intertextualidade com letras do rock e com outras manifestações de viés histórico-cultural, presentificadas em versos como: “en la lucha de clases/ todas las armas son buenas/ piedras/ noches/ poemas” (p. 40), de *Caprichos & Relaxos*. Em textos recolhidos aqui e ali de sua obra vão aparecer reflexos dessa temática transamericana, como no ensaio em que o poeta discute a quase incontornável utilização da língua inglesa no panorama cultural ou em trechos das cartas que escreveu a Régis Bonvicino, entre os exemplos.

Paulo Franchetti mostra, no ensaio “Paulo Leminski e o haicai”, como, partindo do contexto estético do concretismo, o poeta vai chegar aos haicais. Diferentemente da poesia concreta, que utiliza o haicai como composição ideográfica, Leminski vai além e tenta sobrepor a esse aspecto o apelo zen como indicação de um caminho de vida. Segundo Franchetti, a experiência do haicai parece resultar “num elemento central para a definição do seu caráter particular” (p. 65). Há aqui uma especial atenção à cultura japonesa e seus conceitos estéticos, embora o texto aponte no trabalho do poeta uma “forma particular de haicai” que ultrapassa tal herança ganhando o alcance da indústria cultural, onde se encontra com práticas difundidas por Millôr Fernandes, entre outros, desde meados dos anos de 1950.

O texto de Ivan Justen Santana e Caetano Waldrigues Galindo vai tematizar o trabalho de tradução do poeta, prática que se tornou um dos seus ofícios pela aproximação com o grupo Noigandres, com quem iniciou a sua trajetória artística. Em “James Paulo Joyce Leminski”, os autores vão percorrer os escritos leminskianos, identificando os traços que remetem à liberdade criadora de Joyce no seu *Catatau*, de 1975, e na própria tradução feita por ele de *Giacomo Joyce*, lançada em 1987, pela Editora Brasiliense. E vão averiguar como Leminski opera de forma consciente sobre a linguagem joyceana, na tentativa de recriá-la através de seu “ouvido de poeta”.

No ensaio seguinte, “O raro do reles: Um latim de bandido”, Guilherme Gontijo Flores explora como Leminski utiliza outras línguas, em especial o latim, para escapar do provincianismo, o que acabou lhe conferindo também a imagem de um poeta que transita entre o erudito e o marginal. Em diversos poemas, Gontijo vai verificar as recuperações etimológicas, tanto as verdadeiras quanto as inventadas pelo poeta, bem como analisar nas recriações e no jogo etimológico o que chamou de “poética da desleitura”. É pela aposta do escritor em ver “nos riscos de desvio e até o erro como uma possibilidade programática” (p. 119) propícia à criação artística, que o ensaísta vai associar a prática tradutória à dicção leminskiana.

Em “Ler pelo não: A tradução nos vãos do dito”, Mauricio Mendonça Cardoso retoma essa prática do poeta numa abordagem mais ampla que propõe fazer “um retrato do artista enquanto dito” procurando mostrar “um pensamento leminskiano sobre tradução”. Em cada um desses textos – material crítico, biografias e poemas – o ensaísta analisa as articulações feitas pelo escritor em nível de tradução, de leitura e de interpretação a fim de abrir outras perspectivas de discussão, diferentes das já consagradas pela crítica corrente. Uma delas é a ideia de apropriação explicitada no exercício de biógrafo em *Cruz e Sousa - O negro branco* (1983) e *Jesus a.C* (1984), e que traz para a cena o ato de traduzir como um movimento de apropriação do outro, “como um gesto em que o poeta se constrói em face do outro: constrói-se (n) um outro” (p. 155). E através dos livros de poesia: *Caprichos & Relaxos*, 1983; *Distraídos Venceremos*, 1987; e os póstumos *La vie en close*, 1991 e *O ex-estranho*, 1996, o ensaísta vai apontar questões levando em conta todas as possibilidades de *leitura pelo não* que o projeto de Leminski dá a ver.

No sétimo ensaio do livro, Luís Bueno propõe a única leitura do volume que enfatiza a prosa de ficção de Leminski. “Andar no mato de olhos fechados: Uma leitura de *Agora é que são elas*” inicia-se com questionamentos sobre o que vem a ser poesia marginal, enfocando a aproximação entre poesia e vida por ela promovida em contraponto aos preceitos do próprio universo da literatura. Tudo isso para mostrar como Leminski associa o seu *Agora é que são elas* ao que considera um dilema entre literatura e vida, e como são equacionadas vida e estrutura nessa narrativa. O ensaísta analisa a forma como Leminski se apropria da *Teoria dos contos de magia e as 31 funções dos seus personagens*, de Vladimir Propp, convertendo-as em uma terapia psicanalista com o aspecto de uma “teoria sobre o funcionamento da vida

humana”, segundo Bueno (p. 181). O texto leminskiano conseguiria, então, constituir-se num romance que enfoca os *“por que e pra que se vive”*, dando a ver um livro sobre a vida que surpreende o leitor pela subversão na literatura das expectativas romanescas.

O ensaio a seguir é de autoria de Marcelo Sandmann e vem pensando na aproximação da canção popular à literatura ao tratar de sua manifestação nos anos 60 e 70. Em *“‘Na cadeia de sons da vida’: Literatura e música popular na obra de Paulo Leminski”*, o ensaísta vai mostrar como a produção musical brasileira da época, por seu caráter impuro e híbrido, promoveu muitas parcerias na cultura letrada. E Leminski esteve sempre muito próximo à canção popular, não só como compositor de diversas parcerias musicais, mas também porque soube aproveitá-la em sua poesia, deixando-a circular livremente por entre os versos, numa forma de ir além da literatura, conforme ele próprio considera em cartas e ensaios. Sandmann reforça a ideia da música como uma estratégia usada por Leminski para inserir a sua produção num contexto mais amplo.

Por sua vez, Susana Scramim, em *“Paulo Leminski e o Simbolismo”*, evita passar pelo lugar comum da reivindicação desse estilo na produção artística do Paraná e do poeta. Introduce o ensaio com o percurso da poesia moderna desde o final do século XIX, apontando as tensões encontradas. Apoiada em uma reflexão de peso, como as de Giorgio Agamben, Germano Celant e Raul Antelo, Scramim vai buscar as questões candentes, como a interdição da passagem entre o político e o sagrado, por exemplo, no intuito de analisar o atrito do poeta com a estética. Falar de Simbolismo é necessariamente pensar a modernidade em que está inserido, e é isso o que ela faz. Tudo para mostrar a sobrevivência da poesia de Dario Vellozo e Cruz e Sousa na prática de Leminski. A ensaísta persegue o caminho trilhado pelo poeta em seu trabalho com o símbolo, que se pauta na ideia de uma instância presentificada em potência, como um germe, bem como configurada no constante deslocamento entre linguagem e vida. Daí a autora definir tal prática como uma *“verdadeira zona franca do pensamento e da arte”* (p. 235).

No último ensaio, *“O pensamento críptico: Peripécias de um poeta à procura dos sentidos”*, Rita Lenira de Freitas Bittencourt vai destacar o poeta-ensaísta-crítico, sem deixar de valorizar a postura contraditória de Leminski ao enunciar paradoxos, levantar polêmicas e provocar reflexões. Por esse motivo, a autora objetiva rastrear algumas marcas de sua crítica, levando em conta *“a configuração tensa de um pensamento mais para críptico do que para*

crítico” (p. 246), conforme denominou o próprio poeta. Cuidadosamente, a ensaísta vai pontuar situações e questões relevantes para entender o poético, nos textos variados e na relação pensada entre eles, tentando revelar essas marcas. As publicações em análise são de *Anseios Crípticos: Anseios Teóricos*, de 1986 e *Anseios Crípticos 2*, de 2001, que passam por uma investigação em torno do sentido ao qual o poeta se refere no prefácio do primeiro livro. Reflexões de Leminski ou sobre ele em textos dispersos também não faltam por aqui. Bittencourt situa determinados pensamentos e acaba captando os atritos produzidos nesses textos, como o configurado entre a estrutura e o acaso ou no aceite das estéticas através do anacronismo das formas no trato com os haicais, contrapondo a crítica de certas posturas estilísticas ao seu humor cáustico.

Após vinte anos de quase silêncio, em termos de publicações da crítica, esta vem de novo dar enfoque à figura polêmica e instigante de Leminski, evidenciando o quanto ainda se pode mobilizar a partir de seus projetos de arte e cultura. O livro revê o contexto artístico-literário em torno do escritor, reforçando reflexões já consolidadas sobre a sua poética, mas não deixa de apontar outras possibilidades de análise. Interessante mostrar que os ensaios acabam convergindo para um mesmo foco de estudo: ler Paulo Leminski sob o signo do poeta pós-moderno, em contato com diferentes áreas de produção e aberto à mistura sempre radical de referências diversas de leitura. Enfim, esse trabalho de retorno à obra leminskiana, agora sabemos, acabou antecedendo às novas publicações do próprio poeta que vieram em seguida.

Paulo Leminski, *erudito pop*

Rafael Fava Belúzio¹

Raridade no mercado editorial brasileiro: *Toda poesia*, de Paulo Leminski, lançada em 2013, vendeu mais de 36.000 exemplares no mesmo ano. É certo que a obra mais comercializada em 2013 chegou a quase 850.000 livros. De todo modo, um poeta considerado erudito aparecer em 14º lugar na lista de não-ficção mais vendida é um feito quase impensável no Brasil (Cf. www.publishnews.com.br, acessado em 14/04/2014). Erudito pop – esse é mais um dos oximoros que podem ser usados para caracterizar a obra de Paulo Leminski.

Muitos são os outros oximoros possíveis. E *Toda poesia* apresenta alguns deles na breve – veja nisso um lamento – e precisa – agora veja um ponto forte – fortuna crítica por ela oferecida. Já na “Apresentação” do livro recente, Alice Ruiz, poeta e viúva de Leminski, afirma que “*Caprichos & relaxos* foi o nome que o Paulo encontrou para reunir esses primeiros poemas, em que está presente um viés lúdico, mas sem abrir mão do rigor. Um nome denúncia e receita, ao mesmo tempo” (RUIZ, 2013, p. 9-10). Como se nota, o poeta caprichoso-relaxado criou uma poética de síntese de contradições: simultaneamente rigoroso e lúdico. Assim também é caracterizada a poética leminskiana por José Miguel Wisnik. De acordo com o crítico, Leminski “definiu-se muitas vezes através de um jogo de rótulos contrários, como ‘punk parnasiano’, ‘dadaísta clássico’, autor de *Caprichos & relaxos* (que supõem, quando juntos, a aliança da concentração com a descontração, sob o slogan paródico-utópico do *Distraídos venceremos*” (WISNIK, 2013, p. 385). Haroldo de Campos, por sua vez, também procurou uma fórmula para a dialéctica leminskiana das contradições – “polilingue paroquiano cósmico” (CAMPOS, 2013, p. 394) –, bem como o tentou fazer Caetano Veloso – “Leminski tem um clima/mistura de concretismo com *beatnik*” (VELOSO, 2013, p. 396) – e Leyla Perrone-Moisés – “samurai malandro”, “*beatnik* caboclo”, “malandro

¹ Mestre em Estudos Literários, com ênfase em Literatura Brasileira, pela Universidade Federal de Minas Gerais.

zen”, “Internacional e provinciano”, “o máximo no mínimo”, “Jogava na várzea e falava latim” (PERRONE-MOISÉS, 2013, p. 397-403).

Essa dicção sintética – dizer muito dizendo pouco e dizer contrários – de Paulo Leminski é o resultado de uma acumulação literária. Acumulação esta que antropofagia, por exemplo, o haicai do japonês Matsuo Bashô, autor que buscou a confluência do transitório com o imutável. Com os haicaístas (não só com Bashô, deve-se dizer), o samurai malandro aprendeu a infundir em uma poesia concisa a amplidão do zen. Concisão também presente em outro mestre assimilado por Leminski: Oswald de Andrade – o autor de *ready-made*, da frase curta e pronta, do máximo no mínimo. Sem falar na própria antropofagia antropofagiada pelo internacional curitibano. Esse paroquiano cósmico, dono de uma espada zen só lâmina, não recusou também a lição de João Cabral de Melo Neto: menos é mais. Porém Leminski soube, como poucos, o fato do menos só ser mais se houver intensificação, ou então ficará tudo num morno mais ou menos. Dizer o máximo com o mínimo, e não o máximo de mínimo, poesia à míngua. Leminski procurou o texto simples, mas complexo – e nisso se diferencia de boa parte da poesia marginal, que andou fazendo o verso rasteiro e rápido. Sem perder a comunicabilidade de Cacaso e Chacal, Leminski jogava na várzea e falava latim – erudito & pop. Escreveu canção pra Caetano Veloso e integrou os volumes de Noigandres. Por vezes é possível encontrar elementos de MPB nos versos do poeta erudito, assim como é possível encontrar o uso do espaço em branco da página mallarmaica nos versos do poeta pop.

Ao longo de *Toda poesia* o leitor se depara com tal disposição sintética da escrita de Paulo Leminski. Já no livro de estréia, *Quarenta clics em Curitiba* (1976), constam haicais e até mesmo poemas mais curtos, com menor quantidade de sílabas: “isso?! aqui?! já?! assim?” (LEMINSKI, 2013, p. 21). Enquanto um haicai guilhermino soma dezessete sílabas, o texto acima não chega a sete. No entanto, o jogo de perguntas revela o senso formal e irônico do autor: “já?”. Já. Embora fosse o livro de estréia, embora fosse uma pequena seleção de poemas para acompanhar as fotos de Jack Pires – as quais, infelizmente, não constam em *Toda poesia* – e embora Paulo Leminski ainda não estivesse apresentando o melhor de sua produção, *Quarenta clics em Curitiba* sinalizava uma poética que duraria muito mais do que um *ready-made*. Iriam desde os clics do começo da carreira até o winterverno da vida.

Entre estes dois pólos está o livro seguinte: *Caprichos & relaxos*. Lançada em 1983, nessa obra constavam dois outros livretos já publicados por Paulo Leminski: *Polonaises* e

Não fosse isso e era menos não fosse tanto e era quase, ambos de 1980. Por realizar essa síntese da nova produção com a anterior, é possível presumir a relativamente grande extensão do volume. Aqui estão desde haicais até poemas concretos, desde a fala solta e relaxada até o verso medido e caprichado, desde a tradição polonesa até a malandragem brasileira, desde as influências da estética vanguardistas até a visão de mundo esquerdista, desde as metrópoles até o boteco da esquina: “pariso/ novayorquizo/ moscoviteio/ sem sair do bar” (LEMINSKI, 2013, p. 105).

Na obra seguinte, *Distraídos venceremos* (1987), última publicada pelo autor em vida, a tentativa de síntese, de dizer o máximo no mínimo, persiste: “Lugar onde se faz/ o que já foi feito,/ branco da página,/ soma de todos os textos,/ foi-se o tempo/ quando, escrevendo,/ era preciso/ uma folha isenta”. (LEMINSKI, 2013, p. 185). A folha em branco, “pálida de tanto”, é capaz de abarcar a soma de todos os textos, como o branco seria a soma de todas as cores. Contradizendo a ideia de que a folha em branco é pálida de susto, como quisera outrora Mário Quintana, Leminski encharca a página nunca Saara: “tudo em mim/ anda a mil” (LEMINSKI, 2013, p. 182).

Mesmo depois da morte do poeta, a poesia do malandro zen continua a mil. Em 1991, sai *La vi em close*, obra em que constam poemas selecionados, em 1988, por Alice Ruiz e pelo próprio Paulo Leminski. Nesse livro, logo no começo, aparece o texto “limites ao léu”, no qual se observa um pouco da rede de influências do autor. Aqui se somam Dante e Bob Dylan, Goethe e Heidegger, Sartre e Décio Pignatari e tantos outros na tentativa de definir poesia. Por essa rede de citados, Leminski – e ele próprio citado por si mesmo – expõe a sua personalidade lírica cindida e sintética. Assim seus textos ganham ultrassentido: “O papel é curto./ Viver é comprido./ Oculto ou ambíguo,/ Tudo o que digo/ tem ultrassentido” (LEMINSKI, 2013, p. 262).

Nos dois livros posteriores, *O ex-estranho* (1996) – no qual consta o “Sacro lavoro” misturando o óbvio e o nunca visto: “as mãos que escrevem isto/ um dia iam ser de sacerdote/ transformando o pão e o vinho forte/ na carne e sangue e cristo/ hoje transformam palavras/ num misto entre o óbvio e o nunca visto” (LEMINSKI, 2013, p. 342) – e *Winterverno* (2001) – formado, sobretudo, por haicais como “meu problema/ só dói/ quando queima” (LEMINSKI, 2013, p. 367), texto em que a síntese segue a perspectiva clássica do haicai: o primeiro verso apresenta uma constante, no segundo há uma inconstante e no terceiro é feita a

síntese – Paulo Leminski prossegue tecendo seus poemas com linhas entrecruzadas, jogando na várzea e falando latim.

Dessa maneira, *Toda poesia* é uma excelente reunião dos versos feitos por Paulo Leminski. Uma poesia autoconsciente, sabedora e reveladora de sua proposta sintética. Ao longo de todos os seus livros de poemas – reunidos pela editora Companhia das Letras –, o curitibano cosmopolita mostra o vigor de sua poética que atrai ao mesmo tempo o leitor ágil das redes sociais e o leitor detido das universidades.

Referências

CAMPOS, Haroldo de. “paulo leminski”. In: LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 384-385.

LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

RUIZ, Alice. “Apresentação”. In: LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 7-11.

VELOSO, Caetano. “caprichos & relaxos”. In: LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 396.

WISNIK, José Miguel. “Notas sobre Leminski cancionista”. In: LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 385-392.