

Seleção de  
Pesquisas em  
**Literaturas de  
Língua Portuguesa**  
2017-2018

ORGANIZAÇÃO

Anélia Pietrani

Dau Bastos

Luci Ruas

Maria Lucia Guimarães de Faria

Monica Figueiredo

Nazir Can

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS VERNÁCULAS**

**FACULDADE DE LETRAS**



Seleção de  
Pesquisas em  
**Literaturas de  
Língua Portuguesa**  
2017-2018

ORGANIZAÇÃO

Anélia Pietrani

Dau Bastos

Luci Ruas

Maria Lucia Guimarães de Faria

Monica Figueiredo

Nazir Can

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS VERNÁCULAS**

**FACULDADE DE LETRAS**



**UFRJ**

Copyright © 2018, dos autores

## **Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas (PPGLEV)**

Faculdade de Letras da UFRJ

Avenida Horácio Macedo, 2.151, sala F-319 / Cidade Universitária

CEP 21941-947 – Rio de Janeiro – RJ

### **PARECERISTAS**

Os artigos que constituem este volume foram selecionados, em sistema de avaliação duplo-cego, pelos seguintes professores doutores:

Aleilton Fonseca (UEFS), Andrea Portolomeos (UFLA), Anna Faedrich (UFF), Carlos Magno Gomes (UFSE), Daniel Marinho Laks (UERJ), Ida Maria Santos Ferreira Alves (UFF), Jorge Vicente Valentim (UFSCAR), Luciana Borges (UFG), Luciene Marie Pavanelo (UNESP), Marcelo Pacheco Soares (IFRJ), Mariana Custódio do Nascimento Lago (UERJ), Maximiliano Gomes Torres (UERJ), Mayara Ribeiro Guimarães (UFPA), Otávio Rios Portela (UEA), Roberto Acizelo (UERJ), Rodrigo Valverde Denubila (UFTM), Rosana Cristina Zanelatto Santos (UFMS), Rosana Rodrigues da Silva (UNEMAT), Simone Pereira Schimdt (UFSC) e Suely Leite (UEL)

### **PREPARADORES DE ORIGINALS**

Bruno Santos Pereira, Felipe Fernandes Ribeiro, Pedro Vieira de Castro, Rodrigo Lopes da Fonte e Thaís Velloso

### **EQUIPE DE REVISÃO**

Anna Beatriz Cavalcante de Melo, Anna Lyssa do Nascimento Donato, Camila de Toledo Machado, Daniel Veneri, Gabriel Guimarães Barbosa, Gabriela Familiar, Gustavo Rocha, Izabella Domingues Machado, Janaina Pedreira Fernandes de Souza, Janaina Varello, Janda Montenegro, Joyce Coutinho Nobrega de Araujo, Julia Pinheiro Gomes, Juliana Magalhães Catta Preta, Leandro Candido Rocha, Licia Matos, Lyza Brasil, Mariana de Mendonça Braga, Marilza Roco, Monique Lima, Morgana Chagas Ferreira, Paula Spernau, Raphaela Ribeiro Passos, Ravena Beatriz, Thays Freitas e Vitória Benfica

### **CAPA**

Francyne França

### **DIAGRAMAÇÃO**

Wal Pinto

### **CATALOGAÇÃO NA FONTE**

Biblioteca da Faculdade de Letras da UFRJ

---

S464p Seleção de Pesquisas em Literaturas de Língua Portuguesa (2017-2018)  
organização: Anélia Montechiari Pietrani ... [et al.]. –

Rio de Janeiro: Letras/UFRJ, 2018.

174 p.

E-book

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-8101-027-4

1. Literatura Brasileira. 2. Literatura Portuguesa.

CDD 869

CDU 821.134.3(81).09; 821.134.3(091)

---

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES). Código de Financiamento 001.

## SUMÁRIO

Apresentação

6

As máscaras da ironia em *Bolor*, de Augusto Abelaira  
Carlos Roberto dos Santos Menezes

11

Fernando Pessoa “em verso e em psiquiatria”:  
considerações sobre *O Virgem Negra*, de Mário Cesariny

Julia Pinheiro Gomes

29

A lírica agreste de B. Lopes

Julio Cesar Coppola

49

Algumas cenas de Mário Cesariny

Maria Silva Prado Lessa

70

Sobre uma jornada à terra crua: caminhos de  
Cora Coralina na recriação do mundo

Maykol Vespucci

93

*Physis e logos*: Riobaldo e a travessia das águas  
mitopoéticas no Grande Sertão

Pedro Vieira de Castro

116

Acerca de fuga e desencontro em *Livro*, de José Luís Peixoto

Rosemary Gonçalves Afonso

139

O belo trágico na literatura brasileira contemporânea

Sílvia Barros

154

## APRESENTAÇÃO

É com muita satisfação que lançamos esta expressiva amostragem da produção discente do PPGLEV nos anos de 2017 e 2018. Integram este e-book ensaios oriundos de dissertações de mestrado e teses de doutorado nas áreas de Literatura Brasileira e Literatura Portuguesa. Entretanto, não se trata de capítulos aleatórios dos trabalhos de conclusão de que se originam, e sim de escritos reelaborados com o intuito de fornecer uma ideia bastante nítida e eloquente das pesquisas que renderam a cada autor o título de mestre ou doutor pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Os recém-mestres ou doutores tiveram seus textos submetidos à avaliação de um corpo de pareceristas integrado por professores gabaritados de universidades públicas estaduais e federais de várias partes do Brasil. Assim, a aprovação para integrar o presente volume confirma e reitera a qualidade intelectual e o valor acadêmico dos trabalhos.

Este e-book nasceu justamente da vontade de dar ampla visibilidade à produção de alto nível de nossos alunos. Sua publicação certamente estimulará a circulação do saber e favorecerá a troca, o intercâmbio, o diálogo do pensar, tão essenciais num mundo em que a velocidade dos meios de comunicação e a facilidade dos contatos superficiais tendem a volatizar a reflexão e a pesquisa. Dissertações e teses de grande relevância e originalidade muitas vezes adormecem tão logo defendidas, sem chegar a atingir um público que exceda os limites da universidade de base. Ao oferecerem uma ideia lapidada e precisa dos trabalhos que alentadamente desenvolveram, os autores elencados socializam o suprassumo de suas pes-

quisas e paralelamente convidam os leitores a visitas mais detidas a suas produções.

Os oito ensaios aqui reunidos primam pela diversidade de autores, épocas, enfoques e abordagens. Quatro deles versam sobre a literatura brasileira, num espectro que vai do século XIX ao XXI, e quatro se debruçam sobre a literatura portuguesa, majoritariamente do novecentos, mas com uma incursão pela contemporaneidade.

Os de literatura brasileira cobrem desde figuras hoje menos conhecidas que estão sendo revitalizadas pela universidade até escritores consagrados, trazendo também vozes femininas, uma mais anciã, provida de grande experiência e sabedoria, e outras contemporâneas, conectadas a questões, se não novas, pelo menos de grande voga na atualidade.

Os de literatura portuguesa manifestam um denominador comum: discutem a inserção da metalinguagem crítica nas malhas e tramas poético-ficcionais, e dois deles compartilham o interesse pelo mesmo escritor. A convergência, no entanto, ainda mais acentua a heterogeneidade: as preocupações que motivam as reflexões metapoéticas são tão diversas na origem quanto singulares nas consequências alcançadas. Por sua vez, o autor que teve o privilégio da dupla consagração usufruiu da oportunidade de mostrar-se mais fecundo, pois que visitado em obras diferentes e pensado a partir de recortes teóricos distintos.

Começando com a literatura portuguesa, Carlos Roberto dos Santos Menezes elegeu o romance *Bolor* (1968), de Augusto Abelaira, como seu objeto de estudo. Considerando que nessa obra a ironia é princípio de composição, o ensaísta explicita a complexidade romanesca de um texto que põe em questão as próprias categorias autoral e ficcional. O desmonte tanto do nível do enunciado

quanto do da enunciação revela a disposição crítica de não compactuar com posições totalitárias, provenham elas do campo literário ou político, manifestando a decidida recusa do sistema fascista que imperava em Portugal à época da escritura.

Com Julia Pinheiro Gomes, entra em cena *O Virgem Negra*, de Mário Cesariny, e o caráter intertextual de seus escritos poéticos, em particular do livro eleito, é minuciosamente investigado. Nessa obra, Cesariny cede o lugar de autor a Fernando Pessoa, eu lírico de grande parte dos poemas. Pessoa é interpretado, exposto e desnudado pela poesia irônica e controversa de Cesariny, que, numa manobra crítico-cômica, garante explicar o grande mito português “às criancinhas nacionais & estrangeiras”, boutade que constitui o subtítulo de sua obra. Componente relevante e original da pesquisa da autora é a análise da perigrafia de *O Virgem Negra*, entendida como uma zona intermediária entre o fora e o dentro do texto.

Cesariny volta aos holofotes com Maria Silva Prado Lessa. As obras em foco agora são *Manual de prestidigitação* (1956) e *Pena capital* (1957). A partir da análise dos poemas “tal como catedrais”, “you are welcome to elsinore”, “autografia I” e “antonin artaud”, a estudiosa examina o que chama de “cenas de escrita”, em que um personagem – “um homem, um poeta” – se encontra “exorcismando ao seu atelier”, transformando o ato poético em vertiginoso exercício metapoético. Como sugerem os títulos dos poemas, emergem, no ato da escritura, inúmeros poemas lidos, de modo que o poeta que ocupa a cena é simultaneamente o leitor às voltas com uma herança poética e o escritor em crise com a matéria-prima de seu trabalho.

Saltando para a contemporaneidade, mas permanecendo na seara metaficcional, Rosemary Gonçalo Afonso enfrenta o romance



*Livro*, de José Luís Peixoto. Tomando como tema a maciça emigração portuguesa para a França em dois períodos distintos, Peixoto, conforme demonstra a pesquisadora, evidencia o grave fenômeno migratório, concedendo-lhe o espaço privilegiado da forma literária, e paralelamente monta uma intrincada máquina romanesca em que *Livro* é, além de título da obra, o nome do protagonista, que comparece na tríplice função de narrador, autor e leitor de uma história toda feita de livros e leitores.

Julio Cesar Coppola abre os ensaios de literatura brasileira, remontando ao século XIX, com *Cromos* (1881), do poeta fluminense Bernardino da Costa Lopes. Autor de sonetinhos agrestes que alcançaram grande popularidade em sua época, B. Lopes caiu em relativo esquecimento durante boa parte do século XX. Reavaliado, contudo, pela crítica mais recente, que percebe no livro uma original combinação de sentimentalidade e realismo, o poeta é hoje considerado um dos pontos altos da lírica oitocentista. O trabalho cuidadoso de análise crítico-poética realizado por Julio Coppola contribui decisivamente para essa revalorização.

Sob a guia sensível e arguta de Maykol Vespucci, somos conduzidos a uma jornada à terra crua da poeta goiana Cora Coralina. O roteiro de viagem é sua própria poesia, que se oferece, segundo o analista, como uma poetização de travessias. Na decisão poética da recriação do vivido e percorrido, Cora extrapola os limites do documental, já que a vida não é revivida, mas transcrita. Íntimo do universo poético de Cora, Vespucci demonstra que os caminhos da poeta se cruzam com os percursos dos humanos excluídos e que o “eu” lírico se prodigaliza para acolher inúmeras vozes femininas, desde a “lavadeira do Rio Vermelho” até a “mulher da vida”.

Pedro Vieira de Castro, por sua vez, empreende a travessia das águas rosianas, percorrendo o sentido mitopoético dos quatro grandes rios que cortam *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. Inicialmente, o do Chico, rio magno e divino, cuja envergadura simbólica leva o estudioso a navegar pelas águas heraclíticas e bachelardianas; depois, o de Janeiro, em cujas águas Riobaldo vivencia seu primeiro nascimento espiritual; em seguida, o Urucuia, que paradoxalmente evoca imagens de verticalidade; por último, um rio puro símbolo, que ocorre a Riobaldo no momento do pacto e de cuja evocação o ensaísta extrai grandes consequências hermenêuticas.

Fechando o volume e o giro pelos séculos, Silvia Barros tece percucientes considerações sobre o que denomina “belo trágico”. Seu horizonte é a literatura brasileira contemporânea; seu *corpus*, os romances de quatro escritoras: *Jóias de família*, de Zulmira Ribeiro Tavares, *Sinfonia em branco*, de Adriana Lisboa, *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo, e *Antonio*, de Beatriz Bracher. Assumindo o pressuposto de que a atribuição de beleza, em especial às personagens femininas, de acordo com padrões convencionalizados, gera um vazio e um sentimento de incompletude, a pesquisadora vincula o belo ao trágico e verifica que a contemporaneidade redefine as formas de criar a figura bela, introduzindo novos valores e questionando os imperativos estéticos e sociais.

Com esta breve apresentação, feita a modo de um “menu degustação”, esperamos seduzir e estimular os leitores a avançar para os ensaios propriamente ditos, que reservam surpresas, descobertas e achados crítico-interpretativos outorgados àqueles que se enviam à aventura da fruição artística e intelectual.

*Os organizadores*

## **As máscaras da ironia em *Bolor*, de Augusto Abelaira**

Carlos Roberto dos Santos Menezes\*

“[Olhamos] para o papel branco (afinal um tudo-nada par-dacento) sem a angústia de que falava Gauguin (ou era Van Gogh?) ao ver-[nos] em frente da tela, mas com apreensão, apesar de tudo. Que [vamos nós] escrever – [nós], a quem nada neste mundo obriga a escrever?”

Augusto Abelaira

Entre as inúmeras possibilidades que as letras portuguesas oferecem no âmbito da ficção contemporânea, escolhemos voltar a ler e a interpretar a obra *Bolor*, de Augusto Abelaira, publicada em 1968. Embora a crítica tenha se dedicado inúmeras vezes a decifrar seus enigmas, não resistimos a contribuir com novas reflexões que nos inquietam a respeito desse texto. Nesse sentido, o presente ensaio busca compreender como as artimanhas, ou melhor, os mecanismos de composição utilizados por Abelaira se relacionam com os temas que surgem durante a tessitura do romance.

Para tanto, buscaremos não só voltar nossos olhos para as temáticas existentes na narrativa de Abelaira, trabalho muito bem desenvolvido por diversos estudiosos de sua obra, mas, acima de tudo, pretendemos compreender

\* Doutorando em Literatura Portuguesa na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

como o romance constrói seu traço, de que modo a matéria-prima de uma “realidade” (coada pela ideologia) sofre os processos característicos da condensação, do deslocamento e da teatralização para compor um “récit” ficcional (Arêas: s/d, 79).

A provocação de Vilma Arêas nos direcionou para o campo da ironia associada à composição romanesca e isso se deve ao fato de que, desde *Enseada amena* (1966), romance anterior a *Bolor*, Augusto Abelaira busca voltar-se mais detidamente para a questão da estética e da ética, aliadas aos temas que perpassam suas narrativas. No romance de 1968, percebemos, então, o processo de composição da escritura na medida em que avançamos em sua leitura ou, dito de outra maneira, ao passo que acompanhamos as peripécias da intriga sob a forma de um pseudodiário íntimo, também acompanhamos a destruição da ilusão romanesca filtrada pelo pensamento filosófico, crítico e irônico a respeito daquilo que está sendo criado.

Iniciaremos nosso caminho revisitando o conceito básico de ironia retórica como aponta Lélia Parreira Duarte (2006), uma figura em que, a princípio, se diz o contrário do que se diz. Tal processo refere-se ao reconhecimento do dito irônico como tal, de modo que só o compreendemos quando, ao interpretarmos um texto considerado como “irônico”, passamos a ter o interesse particular em suas consequências. Percebemos que

em qualquer de suas formas, a ironia será uma estrutura comunicativa. De fato, nada pode ser considerado irônico se não for proposto e visto como tal; não há ironia sem ironis-

ta, e este será alguém que percebe dualidades ou múltiplas possibilidades de sentido e as explora em enunciados irônicos, cujo propósito somente se completa no efeito correspondente, isto é, numa recepção que perceba a duplicidade de sentido e a inversão ou diferença existente entre a mensagem enviada e a pretendida (Duarte: 2006, 19).

Ou seja, “a ironia é inerente à comunicação, por seus diferimentos e por suas negações” (Hutcheon: 2000, 25). Isso porque o dito irônico necessita de um comunicador. Logo, sua presença engloba duas instâncias: locutor e interlocutor, de modo que um depende do outro para a captura do dito irônico.

A relação entre as instâncias comunicativas se dá de forma hierárquica, já que “a cena da ironia envolve relações de poder baseadas em relações de comunicação. Inevitavelmente, ela envolve tópicos sensíveis tais como exclusão e inclusão, intervenção e evasão” (Hutcheon: 2000, 17). Essa hierarquia se dá no poder que o locutor possui de elaborar e selecionar o dito irônico, armado com “máscaras” que ocultam seu verdadeiro significado. No jogo comunicativo que se instaura, o interlocutor deve ser capaz de decodificar a mensagem, decifrar a entrelinha da fala camuflada, que surge de modo geral em surdina. Esse tipo de discurso irônico acaba por proporcionar um dizer em sua própria interdição. Linda Hutcheon mostra que “a ‘cena’ da ironia é uma cena social e política” (2000, 19), de modo que “a ironia consegue funcionar e funciona taticamente a serviço de uma vasta gama de posições políticas, legitimando ou solapando uma grande variedade de interesses” (2000, 26-7).

Em *Bolor*, encontramos a presença da ironia retórica em diversos níveis de execução, levando em conta a diegese romanescas.

Basta lembrarmos dos discursos políticos, ideológicos, acusadores do fascismo que as personagens proferem durante todo o romance. A ironia não está em acusar e denunciar o sistema político de forma direta, mas no modo como essas personagens fazem essa manobra de desautomatização do discurso opressor. Basicamente o discurso amoroso, que denuncia a ruína, o fracasso e a frustração das personagens diante das relações interpessoais, é o mesmo que abarca o discurso acusador, ideológico, com um rastilho de tom revolucionário, mas de gosto amargo presente na boca de Humberto, Maria dos Remédios e Aleixo.

Não sei: folheio ao acaso a página cento e quinze do meu caderno, ainda branca, ainda parda, e pergunto-me: daqui a dois, a três, a quatro meses, quando a alcançar – se a alcançar –, terei escrito uns milhares de palavras. Que palavras?

E fico perturbado, muito mais perturbado por essa página do que por esta, já em parte azulada e vazia de surpresas. Como saber se nela, hoje e durante um ou dois meses ainda branca, branca e situada no futuro, embora um futuro espacial, eu não contarei (não terei contado) coisas de cortar o coração? Sobre mim. *Ou sobre o mundo, uma guerra, a vitória completa do fascismo*, por exemplo (1999, 15-6; grifo nosso).

Se levarmos em conta a estrutura do texto de Abelaira, o mesmo processo ocorre, porém num outro viés. A figura do narrador corresponde a uma “entidade fictícia a quem, no cenário da ficção, cabe a tarefa de anunciar o discurso como protagonista da comunicação narrativa” (Lopes & Reis: 2011, 257). No texto do

escritor português, no entanto, essa posição de “protagonista da narrativa” é posta abaixo por meio da impossibilidade de dizermos quem é o verdadeiro narrador, afinal tal categoria encontra-se vazia a tal ponto que cada personagem, a seu turno, ocupa esse lugar na medida em que põe a mão na esferográfica e começa a escrever no diário. Se tal situação não demonstra a destituição da figura canônica de doadora da narrativa, a própria posição autoral e ficcional é posta em questão. O autor, por sua vez, é aquele que opera o texto, o organiza e estrutura, é quase como um deus perante o universo ficcional que cria. Em contrapartida, Humberto, Maria dos Remédios e Aleixo revogam o direito de autoria do diário. O que essas criaturas, de certo modo, estão a nos dizer, e isso atinge tanto o nível do enunciado quanto o da enunciação, é que esse texto irônico não compactua com posições totalitárias provenientes das estruturas literárias fixas e nem políticas, uma vez que o discurso em *Bolor* se estende, em surdina e muito bem cifrado, ao revelar, em sua contramão, o desgosto e a rejeição do sistema político fascista que impera em Portugal na época da escritura.

Outro aspecto da ironia que verificamos no texto de Abelaira é a impossibilidade de sentidos claros e definitivos, como decorrencia precisamente da permanência da ambiguidade instaurada no tecido da narrativa que, em nível algum, se desfaz. Tal processo é desempenhado pela ironia *humoresque*, cujo propósito é a destituição de uma verdade plena, um sentido final, revelando um desprezo pelo convencionalismo, pelo sagrado e pela ideia de eternidade. Sendo assim, a narrativa passa a ser um espaço de incessante questionamento, de modo a não só pôr em questão a problemática do homem e do mundo, mas sua própria questão composicional. Ao se utilizar de tal ironia em *Bolor*, o escritor passa a fazer uso do caráter fluido, lúdico e instável da/própria linguagem.

Divirto-me: neste momento sou o Humberto que sonha ser o Aleixo ou o Aleixo que sonha ser o Humberto? Ou o Humberto que sonha ser a Maria dos Remédios que por sua vez sonha ser o Aleixo que por sua vez sonha ser o Humberto que por sua vez sonha... Ou o Aleixo que sonha ser a Maria dos Remédios que por sua vez sonha ser o Humberto que por sua vez... Ou a Maria dos Remédios que sonha ser o... (Abelaira: 1999, 115).

Esse romance é um espaço essencialmente lúdico, suas personagens criam jogos combinatórios, dribles discursivos para enganar o leitor, instauram armadilhas, blefam, mentem escandalosamente, dizem resolver o mistério, mas acabam por criar um novo; enfim, a escrita passa a jogar com o leitor, deixando-o numa zona de imprecisão. As criaturas de Abelaira roubam-nos o direito à verdade, nos impossibilitam de fazermos afirmações concretas sobre suas condutas. Aliás, se podemos afirmar algo, é precisamente o fato de nada podermos afirmar.

A ironia *humoresque*, juntamente com a ironia retórica, evidencia a necessidade da participação da figura do leitor dentro do processo comunicativo, de modo a ser aquele capaz de perceber os significados pretendidos daquilo que é dito. Em outras palavras, no que diz respeito à literatura, busca-se um leitor participativo, atento, capaz de perceber que a linguagem não possui significados fixos, e cabe a ele decifrar e interpretar os significados do dito irônico.

O fato de a narrativa voltar-se para sua própria problemática nos faz caminhar para um outro grau de ironia que amplia e torna mais complexo o fingimento existente na ironia retórica e acentua a *humoresque*. Isso porque ocorre o acréscimo da autoironia



no texto, fruto de uma autoconsciência narrativa em que, ao invés de se apresentar como mimese do real, desvela seu caráter ficcional, de modo a buscar seu valor como arte, essência fictícia, uma linguagem plasmada, modelada.

*Bolor* é uma narrativa construída pelo viés da ironia romântica. Desta forma, as personagens demonstram para o leitor as regras de seus jogos e a autoparódia do texto, tornando visível a própria construção da narrativa em seu incessante fazer-se. Através dessa manobra, o diário íntimo (que constitui o romance da escritura) insere no leitor a sensação de se construir à medida que o gesto da leitura avança, criando a sensação de paralelismo entre o tempo da escrita e o tempo da leitura. Para além dessa sensação, ocorre todo o processamento crítico-irônico a respeito do processo de elaboração da tessitura textual, no qual vemos os impasses, rejeitos e armadilhas que as personagens vão enfrentando ao longo da escrita. Para isso não precisamos ir tão longe, basta lembrarmos do início, quando encontramos Humberto a debruçar-se sobre o diário, desejoso de escrever, mas sem saber o que e como fazer, embora estivesse fazendo.

A ironia romântica presente no texto deixa de lado a trama de efabulações em prol da metalinguagem romanésca. O autor (ou autores) do(s) diário(s) permite(m) que seus interlocutores (sejam eles intradieгéticos, extradieгéticos) vejam os alicerces da construção da narrativa, demonstrando seu direito e avesso. Dessa forma, as personagens de *Bolor* falam “de ironia como ironia, o que é uma forma de buscar a compreensão reflexiva do leitor, com quem estabelece comunicação, valorizando-o como um outro capaz de posicionar-se criticamente diante da realidade” (Duarte: 2006, 39).

A ironia como forma de composição está intimamente associada aos elementos que compõem a escrita do texto, conforme percebemos ao atentarmos para as manobras dos discursos das personagens em posição de narradores do diário. Quando o sujeito em *Bolor* assume seu lugar de fala, prostrando-se sobre o pseudodiário íntimo, e passa a escrever sobre seus anseios, este passa a exercer, muitas vezes, a função de parábase instituída nas comédias de Aristófanes, na qual o coro avança para o centro do palco – suspendendo as encenações dramáticas – para vincular a metalinguagem crítica e reflexiva àquilo que fora anteriormente encenado. No caso do texto de Abelaira, as personagens, enquanto narradoras do diário, muitas vezes interrompem o fluxo dos acontecimentos para se deterem sobre aquilo que as obriga a escrever, de modo que passam não só a interpretar o que realizam, como também passam a criticar as ações e pensamentos das outras personagens, de forma a instaurarem um discurso que elimina a ilusão romanesca e insere a metalinguagem textual no plano da escritura; ou seja, o romance acaba por revelar seu direito e avesso, num jogo em que seus componentes se configuram como narradores essencialmente parabáticos.

Em resumo: *fui absolutamente exato, um narrador exemplar do que se passou?* Para já – e sem grandes aprofundamentos –, de acordo com a minha narrativa, a Maria dos Remédios teve somente nove intervenções, numa das quais (constituída por dez linhas) está o essencial do nosso diálogo. E ainda: a conversa demorou pelo menos três quartos de hora e eu transcrevo-a (mesmo com os apartes da minha lavra) em menos de três minutos (Abelaira: 1999, 31-2; grifo nosso).

Em termos de trama romanesca, o pseudodiário íntimo que constitui a forma do romance demonstra a “ruína” amorosa vivenciada por três criaturas, cujos desejos de metamorfose existencial encontram-se embolorando em decorrência da crise do matrimônio e do momento político repressor. Da intimidade transformada em “quatro paredes nuas” cujos segredos nos são revelados a uma instituição “sem tecto entre ruínas”, as personagens de *Bolor*, por meio das “boas intenções” de buscarem o “fio invisível e perdurável” que as une, revelam a dor de existir num Portugal regido pelo totalitarismo que impede o sujeito de vir a ser um homem novo. Seres falhados, frustrados e fracassados narram seus caminhos de errância numa derrota cotidiana diante do poder de um “deus implacável”.

– Nunca me teria passado pela cabeça casar se..., se esse não fosse o costume. Mas quer me tivessem ensinado, quer não, eu teria sede, teria fome, teria sono... Estas coisas são minhas, a sede, a fome, o sono, o desejo de entrar dentro duma mulher. O resto, o amor, o casamento... Percebes? No meu nome, na minha pessoa, o amor e o casamento não estão contidos, são acidentais, não me reconheço nelas. Tal como o ciúme, o sofrimento... Mas não sei viver sozinho, sinto-me bem por viver contigo – acrescentei depois de uma pausa. E não me atrevi a dizer-lhe: há uma outra resposta possível e que mergulha as raízes no íntimo de mim próprio e entre as pernas: o casamento é uma forma cómoda e respeitável de poder dormir com uma mulher, seja ela quem for; evita, além do mais, o esforço da procura, sempre que o desejo te róí, a estopada de teres de

*representar uma comédia, fingir amar quem não amas* (Abelaira: 1999, 141-2).

Por quê? De súbito, a Maria dos Remédios pôs-se a fazer contravapor, a negar o tom da conversa por ela própria iniciada:

– Defendes no tribunal os presos políticos... – Falava-me com ternura, desta vez sem ironia, procurando dar-me confiança.

– Mas envergonhado, com a consciência de representar uma comédia, de que nada faço, salvo contracenar na comédia (Abelaira: 1999, 145).

No plano da enunciação, observa-se um discurso que “desarticula” a seriedade, a dor e o emboloramento vivenciado pelas personagens, através de manobras que vão da metalinguagem aos jogos lúdicos e paródicos. As personagens, enquanto narradores parabáticos, desarticulam as ideologias e os discursos engessados que visam à verdade única e autoritária. Assumem-se críticos de si mesmos e da situação em que vivem, desnudam as ações absurdas advindas do poder salazarista, que começa a criar um bolor na vida pública e privada dessas criaturas. Nota-se na composição romanesca a ironia *humoresque* e a parábase, o meio pelo qual a própria escrita dessacraliza e desestabiliza a verdade una de modo a fragmentá-la em diversas possibilidades.

Caminhando pelas veredas da ironia, chegamos a um ponto em que a forma do romance, ou seja, o diário íntimo, também pode ser concebida como uma manobra irônica, o que constitui o romance como sendo irônico por excelência. Vejamos, portanto, como o

jogo que se estabelece por toda a narrativa atinge sua estrutura, de tal forma que a imprecisão torna-se uma marca fundamental dessa escrita labiríntica. Afinal, *Bolor* é um romance ou um diário íntimo?

Os estudos sobre *Bolor* feitos até agora apontam para a questão do diário. Entretanto, os caminhos que os críticos e ensaístas escolheram para abordar o texto de Abelaira privilegiam outras questões, restando apenas alguns apontamentos aqui e ali sobre a utilização, pelo autor, desse gênero textual. Vilma Arêas (1999), Nelly Novaes Coelho (1973), Maria Ritzel Remédios (1997), Maria Alzira Seixo (1984), Ângela Beatriz de Carvalho Faria (2001) são alguns dos nomes que se debruçaram sobre aspectos da escrita de Abelaira, mas que, por motivos de inquietações intelectuais e seduções outras, não se voltaram exclusivamente para as implicações que o uso do diário íntimo suscita para a composição do romance. Essa lacuna passou a nos inquietar e sobre ela decidimos dedicar algumas linhas.

Pelas mãos dos teóricos e filósofos Philippe Lejeune (2008) e Maurice Blanchot (2013), buscamos definir o que vem a ser a prática diarística e suas implicações. O diário é uma forma narrativa cujo espaço serve de abrigo para qualquer assunto, desde fatos concretos até a mais pura ficcionalização. Por isso, ter um diário é ter “uma maneira possível de viver, ou acompanhar um momento da vida” (Lejeune: 2008, 261). Nesse sentido, as personagens do romance passam a fazer do diário um exercício constante para sua sobrevivência num mundo que se faz sem elas. As folhas em branco configuram-se como o abrigo possível para essas figuras que questionam a ordem. Assim,

o papel é um amigo. Tomando-o como confidente, livramo-nos de emoções sem constranger os outros. Decep-

ções, raiva, melancolia, dúvidas, mas também esperanças e alegrias: o papel permite expressá-las pela primeira vez, com toda a liberdade. O diário é um espaço onde o eu escapa momentaneamente à pressão social, se refugia protegido em uma bolha onde pode se abrir sem risco, antes de voltar, mais leve, ao mundo real. Ele contribui, modestamente, para a paz social e o equilíbrio individual. Esse primeiro jato é também um rascunho das palavras ou dos atos que se sucederão na realidade (Lejeune: 2008, 262).

Entretanto, ambos os autores apontam que a única regra que essa modalidade de escrita elenca é sua relação íntima com o calendário, por vezes tornando-se uma “prisão” para o gênero:

O diário íntimo, que parece tão livre de forma, tão dócil aos movimentos da vida e *capaz de todas as liberdades, já que pensamentos, sonhos, ficções, comentários de si mesmos, acontecimentos importantes, insignificantes, tudo lhe convém, na ordem e na desordem que se quiser*, é submetido a uma cláusula aparentemente leve, mas perigosa: deve respeitar o calendário (Blanchot: 2013, 270; grifo nosso).

Em *Bolor*, a escrita transita entre gêneros narrativos sob a aparência da forma diarística. De diário íntimo a ecos de uma escrita epistolar, de nomenclaturas do campo do romance, como, por exemplo, “narrador exemplar”, a elementos que aludem a um discurso teatral, tais como máscara, encenação etc., o espaço textual abarca inúmeras manifestações discursivas nas páginas dos cadernos das personagens. Contudo, a datação, única regra que deveria

ser respeitada, é posta abaixo pelo uso da ironia *humoresque* que instaura, no plano da criação, um tom lúdico e paródico para com o gênero, de modo que a categoria temporal encontra-se embaralhada, entrecortada, sobreposta, configurando-se como um mosaico, um *puzzle* a ser montado pelo leitor atento e participativo do jogo romanesco.

*Eu, o Humberto, depois de por meia hora me mascarar de Maria dos Remédios e de inventar datas falsas, amo-te profundamente, profundamente até o mais íntimo dos meus desejos? Que busco em ti – em ti, que não representas (e repito as palavras postas na tua boca, as palavras que imaginei para ti, mas tu nunca disseste), nem nunca representaste, tudo para mim? E se não representas tudo: que parte desse tudo representas? Posso cortar-te da minha vida e viver exatamente, sem tirar nem pôr, como tenho vivido até hoje? (1999, 110; grifos nossos).*

Se a ironia *humoresque* brinca com o convencionalismo do gênero diarístico, a ironia retórica desarticula as regras e subverte o discurso canônico da forma usual de um diário íntimo e, nessa perspectiva, o diário em *Bolor* assume uma outra modalidade da escrita de si que transita entre diário, biografia, memória, verdade e ficção.

A escrita diarística representa a forma discursiva que mais se aproxima da intimidade do sujeito. Sendo assim, ao eleger tal método para a construção do romance, Augusto Abelaira acaba por articular forma e conteúdo, entrelaçando-os num jogo textual que busca derrubar o convencionalismo, seja ele vinculado ao plano

composicional ou sob a forma de ideologias e ações presentes na esfera privada que cortam a vida do homem.

Partindo da diegese que tem como temática a crise do casamento burguês de Humberto e Maria dos Remédios, que chega a ser assombrado pela possível traição da mulher com Aleixo, o diário acaba por ser o espaço em que esses sujeitos se dobram para desnudar a si mesmos seus anseios, frustrações e falhas diante das relações interpessoais e políticas, mascaradas pela insatisfação diante da instituição do casamento, do fascismo português e da consequente impossibilidade de ação. Já no plano estético, o diário é tido como um gênero que tem para trás uma história no campo da ficção desde os relatos de viagem, e que, inclusive, muitas vezes funciona como documento que garante veracidade ao relato. Aliás, são precisamente a veracidade, o caráter documental e a institucionalização das marcas discursivas do gênero que Augusto Abelaira opta por dessacralizar, tornando o discurso ambíguo, interrompido, impreciso, embaralhando as datas e pulverizando os limites da escrita.

Quando começamos a leitura do romance, temos a impressão de que serão contadas as desventuras de um casamento ou, pelo menos, os motivos concretos que o levaram ao fracasso. Acompanhamos, de início, Humberto a escrever sobre sua relação com Maria dos Remédios e sua tentativa de decifrá-la por meio de sua esferográfica, através dos objetos pertencentes a ela e das ações que desempenha.

Digo à Maria dos Remédios (dividida entre o Eterno Marido e o rádio, ambos abertos, ambos irresistíveis, sem a certeza, portanto, de ser ouvido) que preparo a defesa do Hilário de Sousa – escondo-lhe assim que estou a observá-la,



*embora não com os olhos, mas com uma esferográfica, esferográfica azul, cilíndrica, macia, a observá-la e a procurar adivinhar quem ela é (ela, mulher subitamente desconhecida, letra a letra se esclarecendo enquanto estas páginas se escurecem)* (Abelaira: 1999, 15; grifo nosso).

Se o diário que constitui o romance servisse apenas para que Humberto contasse sua história, seria uma espécie de autobiografia que transita entre a verdade e a ficção, e é por esse motivo que o autor passa a explorar os limites da escrita de si.

No caso de *Bolor*, temos um romance que se quer como “diário íntimo”, no qual três sujeitos buscam para si o título de autor de seu diário. Ao escreverem, tornam-se narradores (e também personagens) não só de sua narrativa como da narrativa dos outros. Contam fatos de suas vidas, como também ficcionalizam acontecimentos que, podendo acontecer, não aconteceram. O romance de Abelaira despreza as certezas absolutas, cria um impasse entre as categorias de verdade e ficção.

“O fio perdurável, embora invisível”, que sustém as palavras no romance, é o desejo de abrigo dessas personagens, cujo discurso se apresenta “como quem enfia pedras dum colar, junta-se umas às outras as palavras e elas vão ficando unidas, não caem no chão, representam uma ordem” (Abelaira: 1999, 61). Desta forma, Humberto, Maria dos Remédios e Aleixo acabam por confessar que fazem da escrita sua garantia de sobrevivência. Esse espaço que os textualiza acaba por ser uma tentativa para se compreender, através do discurso, aquilo que não pode ser entendido no real vivido, já que a tentativa de reconstruir em discurso aquilo que não fora entendido é uma forma de tentar organizar o caos de que procede

qualquer saber. Essas personagens mostram a fragilidade em que vivem mediante a inação imposta ao sujeito e o abafamento de sua voz (que acaba por se fragmentar), fato que demonstra a inércia de suas vidas de forma a sentirem cada dia igual ao outro.

A escrita, portanto, passa a ser um custoso e doloroso exercício de mutação e simultaneidade, e a narrativa acaba por se tornar o registro dessa dificuldade. No caso, o romance não se completa, pois lembramos que o texto se encerra em aberto, na medida em que nem o espaço físico permite o abrigo desses sujeitos que nele transitam, nem o textual é capaz de suportar por completo esses corpos textualizados que aos poucos vão ficando sem saída. A linguagem, por sua vez, é fruto do meio social e histórico, portanto continua também a ser uma forma de opressão do sujeito, obrigando-o a se instalar em categorias vazias e silenciosas para que seu desejo ainda possa sobreviver através daquilo que convencionamos chamar de criação, por sua vez resultando na literatura engenhosa de Augusto Abelaira.

No caso de *Bolor*, o discurso tornou-se o abrigo possível para os sujeitos que ousaram desejar, num tempo impróprio, a liberdade de existir e pensar. Logo, esse espaço ficcional acaba por tornar-se o lugar da resistência, na medida em que preencher o vazio torna-se impossível e o “fio perdurável e invisível” que costura cada fragmento desse “longo tapete discursivo”, para nós, só pode ser “a lã amarela da ironia”.

## Referências

- ABELAIRA, Augusto. *Bolor*. São Paulo: Lacerda, 1999.
- ARÊAS, Vilma Sant'anna. *A cicatriz e o verbo: análise da obra romanesca de Augusto Abelaira*. Rio de Janeiro: Casa da Medalha, [s.d.].
- \_\_\_\_\_. “Ficções da vida danificada. Prefácio”. In: ABELAIRA, Augusto. *Bolor*. São Paulo: Lacerda, 1999.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- COELHO, Nelly Novaes. “Augusto Abelaira: consciência histórica de uma geração”. In: \_\_\_\_\_. *Escritores portugueses*. São Paulo: Quiron, 1973.
- DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2006.
- FARIA, Angela Beatriz de Carvalho. “Face à palavra silenciada: sedução e transgressão”. In: JORGE, Silvio Renato & ALVES, Ida Maria Santos Ferreira (orgs.). *A palavra silenciada: estudos de literatura portuguesa e africana*. Rio de Janeiro: Vício de Leitura, 2001, pp. 23-32.
- HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LOPES, Ana Cristina M. & REIS, Carlos. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 2011.
- REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. *Literatura confessional – autobiografia e ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.
- SEIXO, Maria Alzira. “O outro lado da ficção: diário, crônicas, memórias etc.” *Colóquio Letras*, nº 82, novembro 1984, pp. 76-81.

## Resumo

Partindo do estudo de Lélia Parreira Duarte a respeito da *Ironia e humor na literatura* (2006) e Linda Hutcheon com seu “A política da ironia” (2000), buscamos, através da ironia, compreender o princípio estruturador de *Bolor*, de Augusto Abelaira. Para tanto, nos foi indispensável revisitar algumas das temáticas e estruturas que se associam diretamente a essa problemática. Sendo assim, indagamos acerca da relação da escolha do gênero diarístico com as possibilidades que este oferece a Abelaira na composição e execução do seu romance, a partir dos seguintes assuntos: a) *Bolor* é romance ou diário íntimo?; b) a implementação do texto na reversibilidade dos contrários: romance e metarromance; c) a criação de um narrador irônico e as implicações da narrativa em primeira pessoa; d) a ambiguidade romanesca advinda precisamente do uso da ironia *humoresque*; e) os dribles discursivos criados; os temas em surdina que aparecem por meio das falas gaguejantes das personagens em meio aos discursos amorosos.

**Palavras-chave:** *Bolor*; Augusto Abelaira; ironia; diário.

## Abstract

Starting from Lélia Parreira Duarte’s study about *Ironia e humor na literatura* (2006) and Linda Hutcheon’s essay “A política da ironia” (2000), we seek, through irony, to understand the structuring principle of *Bolor*, by Augusto Abelaira. For this purpose, it is essential to revisit some of the themes and structures that are directly associated with this issue. Therefore, we try to discuss the relation between the choice of the diary genre and the possibilities that it offers to Abelaira in the composition and execution of his novel. Our departure are the following issues: a) is *Bolor* a romance or an intimate journal?; b) the implementation of the text in the reversibility of opposites: novel and meta-novel; c) the creation of an ironic narrator and the repercussions of the narrative in first person; d) the romanesque ambiguity derived precisely from the use of *humoresque* irony; e) the discursive dribbles created; the surreptitious themes that appear through the stuttering lines of the characters amidst the love speeches.

**Keywords:** *Bolor*; Augusto Abelaira; irony; diary.

## **Fernando Pessoa “em verso e em psiquiatria”: considerações sobre *O Virgem Negra*, de Mário Cesariny**

Julia Pinheiro Gomes\*

Este trabalho é resultado de uma pesquisa mais ampla sobre Mário Cesariny (1923-2006). Com uma sólida formação nas artes plásticas, o pintor, poeta, romancista, dramaturgo, crítico e tradutor lisboeta é mais conhecido, no contexto da literatura portuguesa do século XX, como um dos fundadores e principais expoentes do movimento surrealista em seu país a partir do final da década de 1940. Destacamos como seus principais livros de poesia *Manual de prestidigitação* (1956), *Pena capital* (1957) e *Nobilíssima visão* (1959).

Diante de uma obra tão rica, temos nos debruçado sobre um ponto específico: o caráter intertextual dos escritos poéticos de Mário Cesariny. Dentre os inúmeros diálogos por ele estabelecidos com a literatura portuguesa, selecionamos para estudo aquele realizado num de seus últimos livros publicados, *O Virgem Negra: Fernando Pessoa explicado às criancinhas naturais & estrangeiras por M. C. V. Nele*, mais do que simplesmente “louvar” e “simplificar” Álvaro de Campos, como já havia feito décadas antes, Mário Cesariny cede seu lugar de autor a Fernando Pessoa – o eu lírico de grande parte dos poemas –, que reconta sua vida e emenda, numa linguagem cômica e sexualizada, alguns de seus consagrados poemas.

\* Mestre em Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde atualmente faz doutorado.

## **Cesariny e a “tradição da modernidade” em Portugal**

Em *Os filhos do barro*, Octavio Paz faz uma espécie de balanço dos desdobramentos da literatura do final do século XIX e início do século XX. O autor indaga, assim, acerca do que é ser moderno, pois “o que está em questão, na segunda metade do nosso século, não é a noção de arte, mas a noção de modernidade” (2013, 9). Constatamos, então, que as discussões sobre o conceito de arte que predominavam nos primeiros cinquenta anos do novecentos já parecem superadas, ao menos para Paz, que busca, antes de tudo, responder a uma pergunta que amplia as discussões de seu ensaio anterior, *O arco e a lira*: “Como os poemas se comunicam?” (p. 9).

Nesse contexto, como forma de apreender essas relações estabelecidas dentro da poesia, é preciso voltar ao início do Romantismo, passar pelos movimentos finisseculares e chegar até as vanguardas, quando houve a gênese e a conseqüente consolidação da literatura entendida como moderna. Ao longo desse período, notamos que “as mudanças e revoluções estéticas se sucederam, mas como não constatar que essa sucessão de rupturas também é uma continuidade?” (p. 20). Para o ensaísta e poeta mexicano, há, nessa modernidade poética, uma tradição, ou melhor, uma “tradição moderna da poesia”, alicerçada não numa “verdade eterna”, mas numa “verdade da mudança” (p. 37).

Em Portugal, podemos afirmar, sem dúvida, a existência de uma tradição moderna da poesia. Tomando por base um período mais ou menos semelhante àquele que Paz adota, observamos que os movimentos que lá surgiram e se sucederam criaram novas estéticas e mantinham um diálogo entre si, ainda que frequentemente de uma maneira crítica. Neste trabalho, procederemos a uma breve análise do Surrealismo, do qual Mário Cesariny fazia parte.

O movimento surrealista português parece ter seguido uma via distinta daquela trilhada pelo Surrealismo francês. De acordo com Fernando Cabral Martins, o que aconteceu em Portugal foi “um Surrealismo extravagante, instável, literalmente fora do tempo” (2010, 99). De fato, se considerarmos o ano de 1947 como data de início oficial do movimento, teremos mais de vinte anos de atraso em relação ao princípio do movimento francês, de 1924 – data de publicação de seu primeiro manifesto. Inevitavelmente, esse longo período de afastamento e o contexto social, político e literário no qual cada um dos movimentos estava inserido fizeram com que tivessem certas características próprias, essenciais para se compreender os desdobramentos do Surrealismo no país ibérico.

Desse modo, notamos que, embora o movimento nascido em Portugal estivesse originalmente baseado nos pressupostos franceses, repetindo certos temas e técnicas mais tipicamente bretonianos – como o automatismo psíquico e o cadáver esquisito –, não estava de modo algum dissociado do percurso literário português, conforme reafirma Maria de Fátima Marinho Saraiva em sua tese de doutoramento de 1986. Sem dúvida, marcado pelo intertexto e pela conversa constante com a literatura de seu país, o Surrealismo português tentou estabelecer uma cor própria. Assim, percebe-se que os artistas portugueses tiveram notada influência de diversas outras estéticas anteriores, desde cantigas de amigo medievais até os poemas modernistas da Geração de Orpheu.

Lançando aqui um olhar sobre a obra tanto crítica quanto poética de um dos maiores expoentes do Surrealismo português, Mário Cesariny de Vasconcelos, vemos que sua poesia, segundo Fernando J. B. Martinho, “insere-se claramente no que podemos considerar uma tradição modernista portuguesa” (2010, 84). Como

o pesquisador ressalta, diversos autores também parecem ser essenciais na construção da sua poética e, dentre eles, destacamos aqueles que fazem parte do que identifico aqui como *tradição moderna portuguesa*, a exemplo de Cesário Verde, Teixeira de Pascoaes e Fernando Pessoa. Dentre todos esses importantes poetas, é sem dúvida com o último que Cesariny parece estabelecer um diálogo mais intenso (e tenso), que culmina no livro *O Virgem Negra* – sua experiência mais radical de intertextualidade e nosso objeto de estudo. Certamente, a opção por Pessoa vai muito além da afinidade: é por meio do intertexto com esse poeta transformado em mito em seu país que o autor surrealista parece ver a oportunidade perfeita para mais “uma ruptura da tradição” – nos termos de Paz (2013).

### **O mito-Pessoa**

Dentro do contexto da “tradição da modernidade” em Portugal, um autor merece ser destacado: Fernando Pessoa. Ainda que em vida só tenha publicado um livro – *Mensagem* –, tornou-se um dos maiores nomes da literatura portuguesa. Aliás, desse livro, onde encontramos poemas sobre personagens da História (mítica) de Portugal especialmente escolhidos por seu autor, selecionamos uma das frases mais enigmáticas e repetidas do poeta: “O mytho é o nada que é tudo” (2008, 59). Verso inicial do poema “Ulysses”, tenta clarificar como o mito do navegador e herói grego que supostamente teria também fundado a cidade de Lisboa, mesmo constituindo uma lenda, pode ter um valor para o povo português, independentemente de sua ficcionalidade. Partindo do mesmo princípio, notamos que Fernando Pessoa teve “seu estatuto mítico de poeta da Modernidade” (Lourenço: 1986, 11) igualmente construído, tornando-se um ponto de referência para os autores dos séculos XX e XXI.



Numa das experiências mais radicais da literatura portuguesa, Fernando Pessoa criou um mundo de autores fictícios, que parecem tão reais quanto ele próprio. Nesse procedimento conhecido como heteronímia, deu vida a mais de cem (só mais recentemente descobertos) personagens-autores, que parecem ter vida própria para além de seu criador, ao contarem com nome, sobrenome, data de nascimento, profissão e mesmo poéticas tão distintas e únicas. Estabelece-se o célebre “drama em gente”, que, juntamente ao “fingimento”, tornou-se elemento de valorização da obra de Pessoa como um marco da “tradição da modernidade” portuguesa. Diante desse “mito-Pessoa” consolidado para a crítica e para a literatura portuguesa das décadas posteriores, diversos autores, entre eles Mário Cesariny evidentemente, buscaram responder, direta ou indiretamente, à pergunta formulada por Eduardo Lourenço: “Em suma: como e por que Pessoa se converteu num mito?” (1986, 10).

De fato, em *O Virgem Negra*, o poeta surrealista procura repensar a questão proposta pelo ensaísta, “louvando” mas simultaneamente “simplificando” o celebrado poeta modernista. Assim, Pessoa, na obra em análise, é interpretado, exposto e desnudado por meio da poesia irônica e por vezes controversa de Cesariny. Para tanto, utiliza o mesmo recurso que foi responsável pela mitificação do poeta do início do século XX, a heteronímia. Contudo, é feita uma inversão do jogo pessoano e o próprio Pessoa passa a ser uma *persona* de Mário Cesariny, que escreve sobre o íntimo daquele poeta, o eu lírico de todo o livro. E mais: para evitar qualquer tipo de hermetismo da suposta linguagem pessoana, Cesariny às vezes atua como editor do livro, acrescentando ao final notas explicativas sobre os poemas de *O Virgem Negra*. Cesariny parece, por conseguinte, querer explicar Fernando Pessoa “às criancinhas naturais e

estrangeiras”, fato que aumenta ainda mais a carga crítico-cômica do livro.

Diante do reconhecimento da relevância da heteronímia pessoana no contexto do livro em questão, somos levados a concordar com Eduardo Lourenço quando afirma que “custa-me imaginar que alguém possa um dia falar melhor de Fernando Pessoa que ele mesmo. Pela simples razão de que foi Pessoa quem descobriu o modo de falar de si tomando-se sempre por um outro” (1986, 9). Assim, podemos supor a motivação de Mário Cesariny a escrever sobre Fernando Pessoa utilizando o próprio como sujeito do livro: somente ao se colocar em seu lugar é que se torna possível compreendê-lo de uma maneira singular na história da literatura portuguesa.

### **Uma apresentação**

Como ponto de partida para a análise de *O Virgem Negra*, objeto de estudo deste trabalho, selecionamos a análise de sua perigrafia. Essa escolha está embasada no entendimento de Antoine Compagnon, em *O trabalho da citação*, de que a perigrafia de um livro é “uma zona intermediária entre o fora do texto e o texto” (2007, 105), incluindo, por exemplo, notas, prefácio, anexos. No caso do livro em questão, a perigrafia é especialmente importante, pois desde a capa temos indícios da forma como Cesariny cria uma obra coesa e inventiva. Além disso, é interessante assinalar que nele, excepcionalmente, alguns poemas são perigráficos, a exemplo de “Prótese”, espécie de prefácio da obra.

É essencial pontuar que há três edições<sup>1</sup> de *O Virgem Negra* publicadas pela editora lisboeta Assírio & Alvim e que elas se distinguem em alguns aspectos perigráficos, sobretudo no que concerne

à capa. Assim, observamos na primeira edição, de 1989, uma capa branca com borda magenta, que se assemelha muito a uma folha de rosto por conter referências detalhadas (em fonte preta) do livro. Além dos já esperados título, subtítulo e autor (abreviado como M. C. V. e associado ao sugestivo epíteto “Who Knows Enough About It”), informam-se outros elementos que supostamente o constituem – “Louvor e desratização de Álvaro de Campos pelo mesmo no mesmo lugar”;<sup>1</sup> “duas cartas de Raul Leal (Henocho) ao Heterônimo”; “a Gravura da universidade” – e, por fim, anuncia-se a data de escrita e compilação (entre junho de 1987 e setembro de 1988) e a editora. Na segunda edição, de 1996, as informações presentes na capa, agora preta com borda laranja e fonte branca, foram reduzidas e, por consequência, encontramos somente o título, o subtítulo, o nome abreviado do autor (sem epíteto), a editora e a nota de caráter escolar que nos lembra de que se trata da segunda edição “revista e aumentada”.

Se “a função primeira do título é a da referência” (Compagnon: 2007, 106), o título do livro em questão, pelo menos à primeira vista, não é de todo claro. De fato, não parece haver nenhuma referência ao tal “Virgem Negra” na poesia de Fernando Pessoa ou de seus heterônimos. Contudo, no longo subtítulo – “Fernando Pessoa explicado às criancinhas naturais e estrangeiras

<sup>1</sup> Em maio de 2015, uma terceira edição do livro – até então esgotado – foi publicada pela mesma editora. Em termos perigráficos, a mudança mais notável em relação à segunda edição está na capa, que aparece como se tivesse sido desgastada pelo tempo e uso. Além disso, houve uma atualização ortográfica que, em nosso ponto de vista, prejudica o texto original, visto que certas palavras foram especialmente escritas por Cesariny para remeter à ortografia utilizada por Fernando Pessoa – observável, por exemplo, em *Mensagem*.

<sup>2</sup> Não existe no livro um texto denominado “Louvor e desratização de Álvaro de Campos”. Cesariny tampouco inclui na obra o poema “Louvor e simplificação de Álvaro de Campos”.

por M. C. V.” – Mário Cesariny já diz a que veio, apresentando o propósito de escrita do livro.

Uma possível explicação para o título está ligada a um dado biográfico menos conhecido do poeta de *Orpheu*. Em 1985, ano em que se prestou tributo aos cinquenta anos de sua morte, seus restos mortais foram trasladados para o Mosteiro dos Jerônimos, em Lisboa. Ao abrirem o caixão, no entanto, algo de surpreendente tinha acontecido: o corpo de Fernando Pessoa estava em perfeito estado de conservação, porém enegrecido. Sobre este fato, há inclusive uma menção no poema “Onan dos outros!”, em que o eu lírico apresenta-se em seu estado *post mortem*.

Acompanhando este poema – que faz, em parte, uma paródia de “Manhã dos outros!...”, do ortônimo –, segue uma nota explicativa, de caráter anedótico, sobre a situação do corpo de Pessoa naquele contexto:

Na feliz circunstância do primeiro cinquentenário da morte, como na de fazer remover os tão esperados ossos, a Direcção do Património abriu e viu corpo incorrupto, vestíário intacto, pele da cara e mãos completamente negras. O poeta não entregava os ossos e estava preto! Esta resposta do corpo à diáspora psíquica intentada não foi ouvida pelas autoridades culturais, que levaram ao limite do ridículo a incapacidade de resposta a tal falta de cooperação (Cesariny: 1996, 49; grifo do autor).

A partir dessas breves informações, notamos que a denominação “Virgem Negra” parece fazer alusão ao raro fenômeno conhecido como “corpo incorrupto”, que tem sido observado, na maioria

dos casos, em corpos preservados (às vezes também enegrecidos) de beatos(as) e santos(as) da Igreja Católica. Emergiria, assim, a ideia de “santidade” de Fernando Pessoa, somada à sua aventada castidade.

Além disso, deve-se ressaltar que, em termos estruturais, *O Virgem Negra* está dividido em quatro partes não nomeadas (com exceção da última), representadas somente por algarismos romanos. As duas primeiras são constituídas por poemas; a terceira apresenta cartas supostamente enviadas e dirigidas a Fernando Pessoa e/ou seu heterônimo Álvaro de Campos; e a última agrupa as notas, que buscam solucionar aquilo que não está claro nos poemas supostamente escritos pelo autor modernista.

### **Duas leituras**

Antes de tudo, devemos explicar mais detalhadamente o conteúdo das duas primeiras partes de *O Virgem Negra*. Ainda que ambas sejam inteiramente constituídas por poemas, uma diferenciação – não muito precisa – pode ser estabelecida. Na parte I, observamos poemas que parecem ter um caráter mais supostamente autobiográfico e de introdução ao livro. Claudio Willer, num dos mais célebres ensaios sobre o livro, classifica tal seção como “um pseudodepoimento de Pessoa” (2003). Nesse contexto, observamos, por exemplo, no longo poema “Alheio...”, o eu lírico apresentar sua trajetória, destacando momentos de sua vida e autores que o influenciaram.

A parte II, por sua vez, é constituída por poemas em que há mais claramente o exercício da intertextualidade. Desse modo, muito além de interpretar a obra de Fernando Pessoa, Cesariny lança mão dos próprios poemas do autor de *Mensagem* para dar-lhes

uma imagem nova, dessacralizada. De fato, há uma forte tendência à paródia e a uma releitura de tom cômico do poeta modernista. Atentaremos, portanto, para o “registro declaradamente parodístico em relação a Pessoa, território onde Cesariny demonstra mover-se com assinalável desenvoltura” (Amaral: 1990, 208).

Ademais, ainda no âmbito dessa segunda parte, devemos mencionar que há certa preferência pelo diálogo com os poemas de Fernando Pessoa ele-mesmo. Notamos, então, que dos dezenove poemas que a constituem, treze estabelecem algum tipo de diálogo com um poema do ortônimo. Há ainda referências a textos de Álvaro de Campos, Cesário Verde e do romanceiro popular, além de três poemas inteiramente criados pelo próprio autor surrealista, mas cujo eu lírico é claramente Fernando Pessoa.

Como forma de examinar os procedimentos empregados por Mário Cesariny nesses diálogos com Pessoa, propomos a existência de diferentes modos de (re)escrita: tradução (cf. “Dícen?”), comentário satírico (cf. “É importante foder...”), pastiche, paródia, colagem e cópia (ou plágio, como discutiremos a seguir). Neste trabalho, por motivos de recorte, privilegiaremos dois deles, evidenciados a partir da análise de dois poemas exemplares.

O poema “Dizem que sou um chão” tem sua origem no conhecido poema “Isto” de Fernando Pessoa ele-mesmo. Na versão original, o ortônimo retoma o conceito, proposto no poema “Autopsicografia”, do poeta como um fingidor. Aqui, porém, o eu lírico busca simplificar a chamada “poética do fingimento”, ao ressaltar que escrever não deve ser comparado a fingir ou a mentir, mas a “sentir com a imaginação”.

Além disso, é válido observar que, embora ele não considere sua vivência pessoal e seus sentimentos (“Tudo o que sonho ou pas-

so, / O que me falha ou finda”) como únicas matérias possíveis para a poesia, elas são o “terraço”, isto é, uma espécie de “plataforma” que pode auxiliar no processo criativo. Deve-se, portanto, escrever sobre aquilo que está fora de sua realidade ou sobre o não existente (“Por isso escrevo em meio / Do que está ao pé, / Livre do meio enleio, / Sério do que não é”), e isso tudo só é possível porque o papel de sentir é deixado para o leitor (“Sentir? Sinta quem lê?”).

O poema de Cesariny, por sua vez, tem como sujeito o próprio Fernando Pessoa e, embora mais longo, mantém semelhante tom confessional. Diferentemente do poema original, no qual o eu lírico discute sua própria poética, nesse Cesariny parece focalizar a suposta assexualidade do autor de *Mensagem*, chegando mesmo a propor que ele não usaria seus testículos no fim da primeira estrofe. Depois, fazendo uma visível paródia da segunda estrofe de “Isto”, relaciona seu próprio destino a um estático órgão sexual masculino, concluindo com um verso que remete talvez à “Ode Triunfal” de Álvaro de Campos: “E é isso que eu acho bonito”. Nesse contexto, é válido lembrar que ao longo do livro há “a sugestão de um Pessoa com dupla identidade sexual, pederasta e ao mesmo tempo assexuado” (Willer: 2003) – fato que pode ser parcialmente constatado aqui.

Embora o riso seja o mote principal desse poema de *O Virgem Negra*, o que fica claro na primeira estrofe é uma referência à heteronímia pessoana no excerto: “Eu simplesmente são / com a imaginação”, uma vez que o autor se entende capaz de ser muitos por meio de sua inventividade poética. Devemos apontar ainda que esses versos podem ser facilmente associados à célebre frase de Rimbaud “JE est un autre” [EU é um outro], retirada de *Lettres du voyant*. Aliás, sobre esse sugestivo “equivoco” gramatical, há tam-

bém uma pequena (e cômica) nota, incluída pelo suposto editor do livro: “Arcaísmo, embora não no caso de Fernando Pessoa” (Cesariny: 1996, 148).

Por último, ambos os poemas são concluídos por versos próximos na estrutura, mas drasticamente distintos no significado e no vocabulário empregado: enquanto no poema original o eu lírico já demonstra certa radicalidade ao lançar para o leitor o papel da interpretação: “Sentir? Sinta quem lê” (Pessoa: 2008, 165), no poema-paródia o poeta surrealista é ainda mais explícito (e crítico) ao retomar a suposta assexualidade de Fernando Pessoa – devido à falta de seus testículos – e sugerir, finalmente, que “Colhões tenha quem lê” (Cesariny: 1996, 63). Certamente, fica explícito aqui que somente Mário Cesariny teria coragem de ler e escrever de modo tão franco e sem pudores sobre aquele considerado um dos maiores poetas portugueses de todos os tempos.

Num outro jogo de referências criado por Mário Cesariny, o poema “Aqui na orla da praia, mudo e contente do mar” é certamente digno de nota. Aqui, o autor é um verdadeiro *bricoleur*, que “trabalha com o que encontra, monta alfinetes, ajusta; é uma costureirinha” (Compagnon: 2007, 39). Tais “despojos” descritos por Compagnon seriam, por conseguinte, textos de Fernando Pessoa: primeiro, o poema de título semelhante [“Aqui na orla da praia, mudo e contente do mar”] do ortônimo; depois, algumas cartas destinadas a Ofélia Queiroz assinadas pelo ortônimo e por Álvaro de Campos; e, por último, a parte IV do poema “Chuva oblíqua”, também do ortônimo.

O poema tem uma estrutura intrigante. Nele, o autor faz um pastiche, intercalando todas as estrofes do poema de mesmo título com alguns trechos/expressões das cartas – tudo apresentado *ipsis litteris*, sem aspas. Este último fato leva-nos logicamente



a questionar a atribuição do texto, visto que mesmo que haja um trabalho claramente realizado por Mário Cesariny, aquelas palavras são integralmente de Fernando Pessoa.

Conforme apontado, cada parte desse poema é cópia de um texto de Fernando Pessoa. Logo, as estrofes ímpares (1, 3, 5, 7 e 9) reproduzem o poema “Aqui na orla da praia, mudo e contente do mar”, enquanto as estrofes pares (2, 4, 6, 8, 10) redizem as cartas de amor do autor para sua namorada, e tudo é encerrado por um pequeno fragmento ligeiramente modificado da quarta parte do texto interseccionista “Chuva oblíqua”. Há de se notar o significativo contraste entre o tom e a linguagem do poema orntonímico e a das cartas. Se o primeiro aposta numa entonação grave para demonstrar a aceitação da solitude, utilizando a natureza que o cerca como seu correlativo objetivo, o segundo tem por base um discurso bastante sentimental – e por vezes até um pouco infantil –, que deixa transparecer a intimidade daquele casal.

Outro dado que nos parece relevante para se compreender tal poema de *O Virgem Negra* é a nota que o acompanha:

Reproduz por extenso: o poema datado de 10-8-1929 na antologia organizada por Adolfo Casais Monteiro para a Editorial Confluência, Lisboa, 1945, e datado 19-8-1930 na antologia organizada por João Gaspar Simões para as Edições Ática, Lisboa, 1943. E reproduz em parte ou em pastiche expressões ou frases de F. P. no livro “Cartas de Amor de Fernando Pessoa”, Edições Ática, Lisboa, 1978 (Cesariny: 1996, 149).

É decerto curioso que o suposto editor do livro já tenha identificado as origens daquele texto, que, no âmbito de toda essa

“encenação”, não seria criação sua, mas do próprio Fernando Pessoa. Vale ressaltar que Mário Cesariny, cumprindo à risca seu papel de mero intérprete do texto pessoano, se distanciaria aqui da paternidade do poema em questão, ao escrever na terceira pessoa do singular – “reproduz”.

### **Questões de autoria, plágio e citação**

A partir do entendimento da heteronímia e do fingimento como recursos essenciais não só para a poética de Fernando Pessoa, mas para a própria construção de *O Virgem Negra*, algumas questões relacionadas à autoria começam a surgir. Se nos voltarmos para as análises dos poemas propostas na seção anterior, recordaremos invariavelmente que neles, “colocando o discurso poético na boca do próprio Pessoa, processo que mais acentua o efeito paródico desta conflitiva reescrita, Cesariny fragmenta e reconstrói parodisticamente o hipotexto pessoano” (Martins: 1995, 104). Complementando tal afirmação, é válido advertir não haver somente textos poéticos nos quais fica clara a paródia de poemas de Fernando Pessoa, a exemplo de “Dizem que sou um chão”, ou aqueles em que Cesariny realiza uma cópia *ipsis litteris* dos originais pessoanos, como em “Aqui na orla da praia, mudo e contente do mar”.

Apontamos outras possibilidades de construção: há poemas que funcionam como um comentário satírico de citações pessoanas, que consiste numa espécie de tradução nada literal de um texto do autor de *Mensagem*, e ainda alguns que são criações inteiramente cesarinianas (cujo eu lírico é, na maioria das vezes, o próprio Pessoa).

Aqui, interessam-nos sobretudo os poemas de *O Virgem Negra* em que Cesariny pouco ou nada altera o hipotexto pessoano,

como “Na sombra do Monte Abiegnó...”, uma vez que, mais do que a mera referência, há abertamente a cópia. Certamente, diante deles, muitos alegariam a existência de plágio. Entretanto, concordamos com J. Cândido Martins, que nega essa possibilidade, alegando que, na verdade, “este texto de Cesariny é uma revolucionária e destruidora forma de reescrita” (1995, 106).

Como forma de melhor compreender as questões que envolvem o plágio, a reescritura e a autoria, enfim, recorreremos mais uma vez a Antoine Compagnon. Em *O trabalho da citação*, o crítico francês busca discutir a relevância da citação para a criação literária em diversos momentos históricos e todas as implicações que envolvem a utilização desse recurso. Nesse sentido, é pertinente assinalar que “escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar” (Compagnon: 2007, 41). Dessa maneira, compreendemos que “[r]eescrever, reproduzir um texto a partir de suas iscas, é organizá-las ou associá-las, fazer as ligações ou as transições que se impõem entre os elementos postos em presença um do outro: toda escrita é colagem e glosa, citação e comentário” (pp. 38-9). Assim, se escrever é também reescrever a partir das leituras realizadas por toda a vida – que “se gravam na superfície do cérebro”, como “marcas ou feridas jamais cicatrizadas” (p. 143) –, reiteramos a posição de Martins (1995) de que *O Virgem Negra* é, antes de tudo, uma reescrita.

Partindo para uma análise mais aprofundada, poderíamos imaginar que Mário Cesariny buscaria por meio da heteronímia e do fingimento ser também uma espécie de “supra-Pessoa”, à semelhança do próprio criador do drama em gente, que profetizou o surgimento de um “supra-Camões” no século XX – ele mesmo. Além disso, se “toda a obra de Pessoa é uma disputa concreta com outra obra sobre que se apoia para a transcender ou lhe imprimir um des-

vio que inteiramente a desloca, na forma e na substância, do seu lugar matricial” (Lourenço: 1986, 56), *O Virgem Negra* não parece ficar muito atrás: ao cortar e colar, compor e recompor, escrever e reescrever os poemas pessoais, o poeta surrealista modela tal obra como sua “antimensagem” (Franco: 2012, 261). Estaríamos, enfim, diante de uma história poética (nada convencional), não de Portugal, mas do próprio Fernando Pessoa.

### **Considerações finais**

Analisando esse jogo de referências engenhosamente concebido pelo poeta surrealista Mário Cesariny, observamos que ele foi capaz de (re)criar seu próprio Fernando Pessoa e todo o mundo no qual se insere. Logo, percebemos, conforme lembra Amaral (1990), a possibilidade de reconhecer traços desses dois importantes poetas portugueses do século XX nos poemas aqui apresentados e em todo *O Virgem Negra*. Porém, é a fusão de vozes que gera resultados únicos.

Por último, repensando a questão da tradição da modernidade em Portugal, notamos que a proposta do poeta surrealista de criar um Fernando Pessoa próprio a partir da leitura de sua obra e de sua biografia é, antes de tudo, uma ruptura com a própria tradição, uma vez que busca *desmitificar* esse autor que se desdobrou em outros tantos. De todo modo, devemos afirmar que, diante desse complexo jogo em que Mário Cesariny é um outro Fernando Pessoa, analisar *O Virgem Negra* é sem dúvida tarefa árdua até para quem tem familiaridade com a poesia portuguesa do século XX.

## Referências

- AMARAL, Fernando Pinto do. “Recensão crítica a *O Virgem Negra*, de Mário Cesariny”. *Revista Colóquio/Letras*, nº 113/114, jan. 1990, pp. 208-9.
- CESARINY, Mário. *O Virgem Negra: Fernando Pessoa explicado às criancinhas naturais & estrangeiras por M. C. V. Who knows enough about it*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1988.
- \_\_\_\_\_. *O Virgem Negra: Fernando Pessoa explicado às criancinhas naturais e estrangeiras por M. C. V.* Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- FRANCO, António Cândido. *Notas para a compreensão do Surrealismo em Portugal*. Évora: Licorne, 2012.
- LOURENÇO, Eduardo. *Fernando, rei da nossa Baviera*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.
- MARTINHO, Fernando J. B. “Cesariny para além do Surrealismo”. *Relâmpago*, nº 26, abril, 2010, pp. 83-98.
- MARTINS, Fernando Cabral. “Sobre o primeiro Mário Cesariny”. *Relâmpago*, nº 26, abril, 2010, pp. 99-109.
- MARTINS, J. Cândido. *Teoria da paródia surrealista*. Braga: Edições Appacdm Distrital de Braga, 1995.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do Romantismo à vanguarda*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Organização de Cleonice Berardinelli e Mauricio Matos. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Obra poética*. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

- \_\_\_\_\_; QUEIROZ, Ofélia. *Correspondência amorosa completa: 1919-1935*. Organização de Richard Zenith e prefácio de Eduardo Lourenço. Rio de Janeiro: Capivara, 2013.
- RIMBAUD, Arthur. *Les Lettres du voyant*. Disponível em: <https://bit.ly/2qQtmou>. Acesso em 19 de novembro de 2018.
- SARAIVA, Maria de Fátima Aires Pereira Marinho. *O Surrealismo em Portugal e a obra de Mário Cesariny de Vasconcelos*. Tese de doutorado. Universidade do Porto. Porto, 1986.
- WILLER, Claudio. “Alguns comentários sobre *O Virgem Negra: Fernando Pessoa explicado às criancinhas naturais e estrangeiras por M. C. V.*, por Mário Cesariny”. Disponível em: <https://bit.ly/2FFpkt4>. Acesso em 1 de outubro de 2015.

## Resumo

Apesar do caráter vanguardista, os movimentos literários portugueses do início do século XX, incluindo o Surrealismo, têm como marco a influência da tradição. Cabe notar que, embora os autores surrealistas portugueses recorressem aos pressupostos franceses, fazem parte da “tradição moderna” da poesia portuguesa. Nesse contexto, Mário Cesariny, um dos maiores expoentes do grupo, é claramente influenciado por Fernando Pessoa. Dentre os diálogos estabelecidos com o autor de *Mensagem*, focalizamos uma obra menos conhecida, *O Virgem Negra*. Mais do que “louvar” e “simplificar”, Cesariny cede seu lugar de autor a Fernando Pessoa, o eu lírico dos poemas. O poeta surrealista cria, então, um Pessoa, ora sexualizado e ora assexualizado, que reescreve sua biografia e desconstrói – por meio da paródia, da tradução, do comentário satírico e até mesmo da cópia – poemas consagrados. Buscamos analisar esse jogo de referências engenhosamente concebido por Mário Cesariny, observando como ele foi capaz de desmitificar Fernando Pessoa, considerado um dos maiores poetas portugueses de todos os tempos. Para tanto, propomos uma leitura de alguns poemas do livro, procurando explicitar também questões críticas relevantes.

**Palavras-chave: Mário Cesariny; O Virgem Negra; Fernando Pessoa; modernidade; tradição.**

## Abstract

Despite their avant-garde nature, Portuguese literary movements of the early 20th century, including Surrealism, have in their framework the influence of tradition. It should be noted that, although the Portuguese surrealist authors resorted to the French assumptions, they maintained part of the Portuguese modern poetry tradition. In this scenario, Mário Cesariny, one of the group’s main representatives, is clearly influenced by Fernando Pessoa. Among the dialogues established with the author of *Mensagem*, we focus on a less known book, *O Virgem Negra*. More

than “praise” and “simplify”, in this book Cesariny gives his place to Fernando Pessoa, the poems’ persona. Thus, the surrealist poet creates a Pessoa, sometimes sexualized and sometimes asexualized, who rewrites his biography and deconstructs – through parody, translation, satirical commentary, and even copy – famous poems. We, then, proceed to analyze this ingeniously reference game designed by Mário Cesariny, observing how he was able to demystify Fernando Pessoa, one of the greatest Portuguese poets of all time. Therefore, we propose an interpretation of some of the book’s poems, seeking to clarify critical questions that are relevant to its understanding.

**Keywords: Mário Cesariny; *O Virgem Negra*; Fernando Pessoa; modernity; Portuguese Surrealism.**



## A lírica agreste de B. Lopes

Julio Cesar Coppola\*

*Cromos*, de 1881, é o primeiro livro do poeta fluminense Bernardino da Costa Lopes. Compõe-se, em sua maioria, de sonetinhos (sonetos em redondilha maior) que apresentam uma cena rural em tom lírico e descritivo. Desde seu lançamento, teve recepção favorável entre a crítica e o público geral.

A forma concisa, a habilidosa exploração da sonoridade dos vocábulos e a simplicidade das descrições resultaram em textos de fácil memorização, o que pode explicar o fato de o autor ter popularizado esse tipo de composição, numa época em que declamar poemas fazia parte das atividades sociais. O sonetinho agreste “passou a designar um tipo de composição que rapidamente se tornou mania nacional e, de norte a sul do país, jornais e revistas publicaram centenas de cromos à maneira de B. Lopes” (Franchetti: 2007, 36).

Um exemplo é o Ceará, onde poemas desse tipo foram publicados em livros e jornais: no *Libertador*, em 1884, foram reproduzidos os próprios poemas de B. Lopes. Em 1892, em *O Pão da Padaria Espiritual*, Antônio Sales publicou *Cromos*. Em 1890, o mesmo autor já havia publicado *Versos diversos*. Voltaria a lançar um livro com esse tipo de poema, *Trovas do Norte*, em 1895. Além dele, também Oliveira Paiva e X. de Castro cultivaram a forma (Araújo: 2008).

\* Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

A popularidade granjeada pelo livro alçou o poeta ao primeiro plano das letras nacionais. Um de seus troféus de consagração foi figurar entre “os mais lidos e festejados de seu tempo” ao lado de “Olavo Bilac, Luís Murat, Alberto de Oliveira, Raimundo Correia” (Edmundo: 2009, 432). Outros indícios de seu prestígio foram o fato de ter sido publicado pelas importantes livrarias Fauchon e Laemmert e o número de seguidores que lhe prestaram homenagens: “Jonas da Silva, Galdino de Castro, Artur Lobo, Armando Lopes, Luís Nóbrega, Alfredo Pimentel e Cruz e Sousa em suas *Campesinas*” (Gens: 1996, 181).

Sua produção posterior, porém, sobretudo a de *Brasões* (1895), que traz uma lírica erótica – expressa na descrição de perfis femininos em ambientes aristocráticos –, foi alvo de polêmica: um juízo negativo formulado por José Veríssimo; a visão, constantemente retomada, que explicava o erotismo do poeta, mulato, por um ponto de vista estereotipado de que negros e mulatos têm a sexualidade exacerbada; a leitura sociológica do descompasso entre a vida simples de funcionário dos Correios e os poemas com ambientação aristocrática; e o curioso caso do soneto em louvor ao marechal Hermes da Fonseca. Tudo isso fez com que o poeta caísse em relativo esquecimento durante boa parte do século XX.

Como resultado desses fatores, produziu-se, ao longo do século XX, uma síntese crítica tão convincente que “inviabilizou uma apreciação rigorosa da qualidade propriamente literária da sua obra, bem como do lugar que ela ocupou na história da poesia brasileira” (Franchetti: 2007, 194). *Cromos*, porém, passou ao largo de todas as polêmicas em que B. Lopes se envolveu e sempre foi considerado pela crítica como um dos pontos altos da lírica oitocentista.

O mesmo José Veríssimo que condenou *Brasões*, por exemplo, vê os sonetinhos com outros olhos: afirma que o B. Lopes de *Cromos* é um dos principais líricos de nossa literatura, herdeiro de uma tradição na qual inclui Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu e Álvares de Azevedo (Veríssimo: 1976).

Massaud Moisés, referindo-se à obra de B. Lopes como um todo, ressalta seu timbre original. O crítico vê semelhanças entre os sonetinhos e o poeta português Macedo Papança pela ambientação das cenas, já que os sonetos de *Cromos* se sucedem em um cenário agreste como o de uma província portuguesa. Outra semelhança entre os portugueses e B. Lopes é o caráter social dos poemas, que lembra, por exemplo, os de Cesário Verde ao incluir proletários (Moisés: 2001). Como exemplo, ele reproduz o poema LI, de *Cromos*.

Abre-se ao romper do dia  
A porta de um novo templo,  
E, num belíssimo exemplo,  
A trabalhar principia

A classe bendita e honesta  
Dos queimados proletários;  
Às vezes, dos operários  
Corre o suor pela testa...

Há pela fábrica o ar morno,  
O tom violento, amarelo,  
Da incandescência do forno...

Quem quiser entre e perlustre-a:  
Parece a voz do martelo  
Elevar hinos a Indústria.

(Lopes: 2015, 62)

A apreciação é encerrada sublinhando o caráter pouco comum de poesia do cotidiano. Refere-se à poética de *Cromos* como “um cotidianismo urbano, reverso do bucolismo anterior” que “abriga um sopro novo, heterodoxo, a denunciar o afastamento dos esquemas românticos e a repulsa à impassibilidade parnasiana ou ao realismo científico em moda no tempo”. É uma poesia do cotidiano, “incomum em nosso meio” (Moisés: 2001, 199).

É essa questão do dia a dia que Bosi retoma ao se referir ao livro com o termo “os ritmos do cotidiano”, que abarca ao mesmo tempo o lirismo e o realismo. Bosi, apesar de não ver com bons olhos a lírica dita elegante e decadista de B. Lopes, considera que o autor tem méritos suficientes para ser incluído entre os parnasianos que “merecem leitura, pois nem sempre se limitaram a seguir os modelos da escola. Assim, há muito de pessoal nos cromos de B. Lopes”, que desenvolveram “uma linha rara entre nós: a poesia das coisas domésticas, os ritmos do cotidiano” (1994, 229).

Para Franchetti, os poemas de *Cromos* “surpreendem por se manterem nos limites descritivos de cenas muito prosaicas”. Além disso, chamam a atenção também nesse livro “o manejo muito hábil do verso breve, cantante, mas disposto em estrofes e rimas nos moldes do soneto e a linguagem muito coloquial” (Franchetti: 2007, 7).

É assinalado também o caráter típico das situações retratadas. Nesse aspecto, B. Lopes integraria uma corrente maior,

a da construção do brasileiro típico. Esse brasileiro, segundo o estudo, “já não estava na selva, nem no sertão distante, nem na Corte, mas nos sítios, nas colônias de fazendas e também naquela parte da zona rural que a expansão das cidades ia aos poucos convertendo em arrabalde” (Franchetti: 2007, 37).

Por fim, seu estudo não deixa de assinalar que a dicção de *Cromos* “não era um tipo de poesia muito comum na época”. Mesmo sendo, “o prosseguimento de uma tendência romântica que se encontra, por exemplo, em Fagundes Varela, trazia uma nota muito nova, que era o limite do poema ao registro descritivo, sem ostentação sentimental” (Franchetti: 2007, 37).

Péricles Eugênio da Silva Ramos situa o livro como o prolongamento de uma tendência que chamou de “realismo agreste” (1986, 100). Essa linha já era comum na poesia brasileira desde os neoclássicos e teve prosseguimento entre os românticos com Bruno Seabra e Ezequiel Freire. Ela teria assumido as feições mais realistas que se encontram em B. Lopes por influência de Gonçalves Crespo.

Essas apreciações, no entanto, se encontram em livros de história da literatura brasileira e não chegam, pelas limitações inerentes à própria natureza concisa dessas obras, a constituir uma reflexão mais aprofundada sobre *Cromos*. Dessa forma, embora os méritos do livro tenham sido sempre ressaltados pela crítica, devido ao caráter panorâmico dos estudos não foi produzida uma análise mais aprofundada da obra. Logo, o objetivo deste estudo é contribuir para sua discussão, tendo um olhar mais detido em seus aspectos principais.

Há uma exceção, porém. Um estudo mais extenso sobre o livro foi publicado em 2015, por ocasião da republicação da obra

completa de B. Lopes pela Academia Brasileira de Letras (há ainda outra poesia completa, de 2015, da Editora Anticítera). Na edição da Academia, há um ensaio mais extenso sobre a obra de B. Lopes escrito por Gilberto Araújo. Esse estudo também inclui o poeta na linhagem campesina da lírica oitocentista brasileira, mas aponta uma revitalização do gênero em B. Lopes. Além disso, aborda diversos outros aspectos dos poemas, como a poesia do cotidiano; o tom descritivo das cenas, com a presença do patriarcalismo de nossa cultura por meio dos papéis executados por homens e mulheres; o uso expressivo dos itálicos para demarcar uma diferença de posição entre o observador e as cenas; a presença pioneira de proletários nos poemas; e a combinação entre realismo e sentimentalismo.

A combinação entre esses dois aspectos é um dos pontos centrais para a compreensão da obra. A descrição objetiva das cenas se equilibra com interferências de natureza subjetiva, harmonizando dois aspectos aparentemente difíceis de conciliar. A presença desses fatores é resultado de uma fórmula que mescla traços herdados da tradição subjetiva romântica com o olhar descritivo de Gonçalves Crespo, fazendo de *Cromos* um ponto significativo de confluência de estilos em nossa literatura.

O lirismo, segundo as teorias de Hegel e Staiger, se funda em dois pilares principais: a subjetividade e a sonoridade. Essas teorias não abordam outros aspectos comuns na lírica moderna, porém constituem importantes instrumentos para uma aproximação da poesia de B. Lopes.

Hegel (2014) enfatiza a subjetividade, colocando o sujeito como centro do poema lírico. Sua teoria aborda as várias formas através das quais a subjetividade pode se manifestar. Embora não se possa dizer que o sujeito ocupa o centro dos sonetinhos, já que na

maioria deles o foco recai sobre a cena descrita e não sobre o sujeito, que se comporta como observador, Hegel também indica que o mundo exterior pode servir de base para a efusão lírica. Essa efusão lírica nos cromos aparece atenuada, porém o sujeito não se apaga, ele faz constantes intervenções nos poemas.

Essas intervenções se concretizam de várias formas: há poemas em que o sujeito aparece somente como observador e há outros em que se coloca como participante da cena descrita. Existem também aqueles em que um personagem apresenta, em primeira pessoa, sua situação, e, ainda, os poemas em que esse sujeito não se coloca e o foco recai exclusivamente sobre a cena.

No cromo I, a personagem principal tece considerações sobre si mesma em primeira pessoa: “Sou rapariga da aldeia”, “Sou loira, simplória”. Tece considerações também sobre a realidade circundante por meio de um juízo de valor: os moços são descritos por ela como “Zangões que giram à roda / De impenetrável colmeia”. Desse modo, a objetividade da cena é ilusoriamente aparente, pois, se não há um sujeito externo, a realidade nos é dada a conhecer pelo crivo subjetivo do personagem.

No cromo III, há um sujeito que se coloca como participante da ação, aparecendo nos termos “Ouvi...” e “Transpus a porta, assustado...”. Logo após esse último termo, há a exclamação “Virgem Maria!”, que evidencia o posicionamento desse sujeito diante da cena de uma criança que, diante da mãe, “expirava”.

No poema IV, também há um sujeito que participa da cena, inclusive na condição de familiar: “Não repare na choupana, / Disse-me o tio Simplício”. É esse mesmo sujeito que também faz uma inferência a respeito do comportamento dos personagens: “Quer esconder a pobreza / Num guardanapo de linho”. Dessa forma, a

realidade, que a princípio parece estar retratada de forma objetiva, revela-se também por uma reflexão do sujeito.

No cromo VIII, a situação apresentada nos dois quartetos é ponto de partida para uma reflexão pessoal nos tercetos: “Eu que, matando esperanças, / Da mocidade nos trilhos / Perdi os risos joviais, / Sigo invejoso as crianças!”. Essa mesma postura se repete nos poemas XLVI e XLV, em que a cena descrita é motivo para reflexões pessoais, ainda que sem o emprego da primeira pessoa: “Sente-se, ao primeiro momento, / Naquele frio aposento / A falta de uma mulher”. E “Um quê de alegre e tranquilo; / Percebe-se em tudo aquilo / O dedo de uma mulher”.

No poema XIV, a cena também é narrada em primeira pessoa, e novamente há a presença de um termo que indica um juízo de valor: “Que de vezes, oh! filha destes lares! / Eu consolei-te os frívolos pesares, / Nessa ternura múltipla de irmão!...” Além da palavra “frívola”, o sujeito também se posiciona através das exclamações. A condição de irmão confere mais credibilidade a esse narrador; percebe-se, no entanto, que mais uma vez a cena nos é mostrada por um ponto de vista subjetivo.

No poema XXII, o sujeito conduz o olhar do leitor para o ângulo da cena que deseja evidenciar: “Olhai para a cabana”. Abordagem análoga se percebe no cromo LVII, em que o sujeito convida o leitor à cena: “Entremos nas oficinas”. Assim, embora as cenas se apresentem como o elemento principal dos poemas, há traços de subjetividade que não se apagam de todo, conferindo certo caráter sentimental aos poemas.

Staiger, embora aborde também a subjetividade, concentra-se de forma mais substancial na sonoridade dos poemas, explicando que no lírico a sonoridade dos vocábulos é de tal forma explora-



da que não pode ser dissociada do conteúdo que se quer expressar. A sonoridade faz parte desse próprio conteúdo: “o valor dos versos líricos é justamente essa unidade entre a significação das palavras e sua música” (1979, 22).

Essa correspondência entre o ritmo e o que é dito no poema também é apontada por Octavio Paz: “a frase ou ‘ideia poética’ não precede o ritmo, nem este antecede aquela. Ambos são a mesma coisa. Já pulsam no verso a frase e sua possível significação” (2012, 66). Sobre isso, destaca-se que a poesia de B. Lopes é pródiga e repleta de sugestões sonoras. Um exemplo de como a camada fônica dos vocábulos é bem explorada em *Cromos* é o sonetinho X:

Conversam ambos na sala  
Juntos, sentados, em paz;  
A moça, a rir quando fala,  
Diz querer bem ao rapaz.

Replica o noivo a mirá-la:  
Dê-me um beijo, se és capaz...  
Grave, de luto e sem gala  
Olha-os a mãe por detrás.

E treme a luz, que não presta!  
A sala, pobre e modesta,  
Quase que lóbrega está...

Boca aberta, mão no queixo,  
Em caprichoso desleixo  
Dorme Nhonhô no sofá.

(Lopes: 2015, 21)

Além do ritmo da redondilha maior, com uma das sílabas tônicas caindo em geral na quarta sílaba, a escolha dos vocábulos e sua combinação de acordo com aspectos sonoros, morfológicos e semânticos constroem a significação do poema. Não é algo que o leitor a princípio vá perceber racionalmente, mas ele pode se sentir envolvido na atmosfera criada no poema por essas associações.

Na primeira estrofe, a repetição das nasais em “conversam”, “ambos”, “juntos”, “sentados” e “em” reforça a cadência de leitura criada pela posição das sílabas tônicas na quarta e na sétima sílaba, ritmo que orienta a leitura. Já na descrição da sala, na terceira estrofe, a repetição de vibrantes, mais especificamente do tepe, associadas a mais uma consoante (“treme”, “presta”, “pobre”, “lôbrega”), sugere o próprio tremeluzir da luz do lampião que (mal) iluminava a cena do namoro. A combinação sonora contribui para criar a atmosfera de penumbra na sala.

O mesmo podemos afirmar sobre a última estrofe. A aliteração das fricativas (“queixo”, “caprichoso”, “desleixo”) contribui para a sensação sonora que envolve o sono do personagem, como um doce ressonar. Também temos o aproveitamento poético da palavra “Nhonhô”, de origem coloquial. Há um corte que se opera nessa narrativa. Essa última cena dá um tom de humor ao enredo, até então encarado com seriedade pela atitude da mãe e pelo lado sombrio da sala pouco iluminada.

Os cromos são cenas não apenas visualizadas, mas também ouvidas. Pelos traços coloquiais que estampam e pelos elementos eufônicos propiciados pelo verso em redondilhas habilmente elaborado, parecem solicitar sua conversão àquela quarta dimensão do poema de que fala Abrams, referindo-se à leitura em voz alta dos poemas, a qual concede maior densidade material e, por assim

dizer, maior corporalidade à sua presença nos versos: “Uma importante vantagem de se ler um poema em voz alta é que o ajuda a ‘ganhar corpo’, enfatizando a palpabilidade de seu meio material” (Abrams: 2012, 3; tradução nossa).

Isso nos leva a retomar Staiger, quando afirma que, no gênero lírico, “metro, rima e ritmo surgem em uníssono com as frases. Não se distinguem entre si, e assim não existe forma aqui e conteúdo ali” (1979, 26). Há muitas sugestões sonoras que podem ser facilmente encontradas em outros cromos.

Já o propalado realismo aparece nas tensões expressas nos poemas. A poesia campestre tem origem no século III a.C., com os *Idílios* do grego Teócrito. Foram, no entanto, as *Bucólicas* de Virgílio que se constituíram modelo dos poetas clássicos e neoclássicos, entre os quais nosso Gonzaga, cuja poesia apresenta convergências com as *Bucólicas*. Na segunda bucólica, por exemplo, o apelo à pessoa amada se faz por meio da sedução de uma vida campestre à qual são associadas qualidades como a fartura e a beleza, assim como na Lira I de Gonzaga. Entretanto, na passagem para o Classicismo, certas tensões presentes na poesia de Virgílio, como a expropriação de terras e a iminência da escassez, são atenuadas, dando origem à visão do campo como lugar agradável, consagrada na expressão *locus amoenus*.

Assim, mesmo nesse desenvolvimento do bucolismo clássico e outras formas de literatura rural, que introduzem tons e imagens de um tipo ideal, há quase invariavelmente uma tensão entre outros tipos de experiência: entre verão e inverno; entre deleite e perda; entre colheita e trabalho;

entre cantar e viajar; entre passado ou futuro e presente. A realização – se cabe o termo – da adaptação renascentista dessas modalidades clássicas consiste em eliminar, passo a passo, essas tensões vitais, até nada restar de adversidade, e as imagens escolhidas aparecem por si sós: não se trata de um mundo vivo, e sim de um mundo edulcorado (Williams: 2011, 33).

Essa tradição do *locus amoenus* perpetuou-se na poesia agreste brasileira e, entre os poetas que podem ser considerados predecessores de B. Lopes, Bruno Seabra, Ezequiel Freire e Fagundes Varela, não falta essa visão do ambiente campestre:

Olha! – que paz se agasalha  
Nesta casinha de palha  
À sombra deste pomar!  
Olha! vê...! que amenidade!  
Abre a flor da mocidade  
Na soleira deste lar!

(Seabra: 1862, 2)

No cenário descrito por Seabra, até mesmo os insetos copulando são belos.

Olha! – os dourados insetos  
Nos seus enleios de afetos  
Dourando a ervagem do chão!

(Seabra: 1862, 2)

Em Ezequiel Freire, tais características também podem ser observadas:

O crepúsculo da tarde – isto era em maio –  
avermelhava as nuvens no horizonte  
e debuxava os morros lá defronte.  
Cantava o melro adeus saudoso à tarde;  
na gaiola gritava um papagaio  
– de seu dom de falar fazendo alarde:  
vinham chegando os patos lá do brejo  
e o gado multicolor do pastorejo.

No tanque, ali embaixo, infernal grita  
de grilos, sapos, rãs e pererecas  
fazia coro aos gansos e marrecas  
a saracura abandonava o banho,  
o canário amarelo – além – na pita  
trinava as notas de um prelúdio estranho  
e ao longe respondia a voz da moça.  
Era um concerto original da roça.

(1950, 80-1)

Do mesmo modo, Varela, poeta de vasta obra, que inclui também a poesia campestre (seu poema “Mimosa” é considerado um dos mais belos exemplares do gênero), aborda a oposição entre o campo como lugar de virtudes e a cidade como lugar de males:

A cidade ali está com seus enganos,  
Seu cortejo de vícios e traições,

Seus vastos templos, seus bazares amplos,  
Seus ricos paços, seus bordéis – salões.

[...]

Eis a cidade!... – Aqui [no campo] a paz constante,  
Serena a consciência, alegre a vida,  
Formoso o dia, a noite sem remorsos,  
Pródiga a terra, nossa mãe querida!

Salve, florestas virgens! Rudes serras!  
Templos da imorredoura liberdade!  
Salve! Três vezes salve! Em teus asilos  
Sinto-me grande, vejo a divindade!

(1962, 371-4)

Em B. Lopes essa imagem bucólica do campo, embora esteja presente, convive também com tensões, sobretudo no que diz respeito à oposição entre a paisagem natural, via de regra retratada como bela, e o trabalho no campo, descrito como penoso e sem a promessa de fartura a que foi associado o meio rural. As habitações do cenário descrito por B. Lopes são, em sua maioria, casebres caracterizados não em termos de singeleza, mas de atmosfera sombria. E a vida, em muitos casos, corre em meio a privações, como no cromô XII, que trata de uma família cuja miséria só é compensada pelo apelo à religião.

No rancho a lenha se inflama;  
Ao lado – posta uma esteira,

Onde crianças sem cama  
Atiçam fogo à chaleira.

A rubra luz se derrama  
Como um fuzil de maneira  
A deixar ver desse drama  
A cena íntima inteira!

Chega-se a mãe aos pequenos  
Com certo dó:  
“... quando menos  
Temos a graça de Deus...”

Ia o fogo amortecendo...  
Deu-lhes a benção, dizendo:  
– Vamos dormir, filhos meus!

(Lopes: 2015, 23)

No cromo II, aparece com clareza a distinção entre natureza e trabalho:

Caíra o sol no horizonte!  
A rapariga travessa  
Vai, de cântaro à cabeça,  
Pelo caminho da fonte.

Fumega o rancho. Defronte  
Azula-se a mata espessa...

Antes, pois, que a noite desça,  
Voam as aves ao monte.

Aponta Vésper, brilhante.  
E o largo silêncio corta  
Uma toada distante...

Irado enxotando o galo,  
Está um homem na porta  
Dando ração ao cavalo.

(Lopes: 2015, 13)

Aqui a vida campestre é descrita de forma agradável, por meio das sensações prazerosas proporcionadas pelo ambiente rural e o cotidiano de seus habitantes. São evocados vários sentidos: a visão do crepúsculo, com o sol caindo no horizonte e o surgimento de Vésper, num momento do dia em que as luzes naturais se revestem de singular beleza; o silêncio, cortado pela toada distante de personagem não identificado, contribui para a sensação tranquila e melancólica do fim do dia; o rancho fumegando, como na primeira bucólica de Virgílio, que evoca agradáveis sensações olfativas e gustativas.

Esse poema pode estabelecer uma comunicação de sentidos e fazer com que o leitor recorde passagens agradáveis de sua própria vida, principalmente a pessoa que, morando na cidade, já esteve alguma vez no interior e pôde ali se afastar por um momento das atribuições de seu cotidiano. Dessa forma, os cromos podem proporcionar uma empatia, que favorece uma leitura do campo como lugar de sensações e prazeres simples.



A última estrofe, contudo, apresenta uma ruptura no que diz respeito à representação dessas sensações mediante o uso de uma imagem ligada ao trabalho. À percepção de vida que corre prazenteira, opõe-se a postura do homem no tocante à sua tarefa, que não é realizada com prazer. Empregam-se vocábulos negativos na descrição dela: “irado” e “enxotando”. O terceto final não chega a desconstruir as imagens amenas das estrofes precedentes, contudo quebra a idealização do campo e traz a cena mais à realidade.

No entanto, nesse aspecto o melhor poema do livro é o cro-mo XXXVIII, que problematiza a herança da escravidão e as novas relações de trabalho:

O casebre esburacado  
É pobre feito senzala;  
Tem o mesmo fogo na sala  
E a picumã no telhado.

Habita-o o casal de pretos...  
Vê-se no canto metido  
Um oratório encardido  
E atrás da porta uns gravetos.

Reina o silêncio. Anoi-tece.  
Reza a mulher, de mãos postas  
O dia a um santo oferece...

Entre as ingás bem dispostas  
O proletário aparece  
Com a ferramenta nas costas.

(Lopes: 2015, 49)

O poema se inicia com a descrição da situação social dos personagens, revelada pelo “casebre esburacado”, que é “pobre feito senzala”. Nesse casebre habita um casal de pretos, supostamente livres. A liberdade, entretanto, não significou mudança profunda para uma vida mais digna, como mostra a comparação da casa a uma senzala.

Para compensar as privações, surge novamente a religião, através do oratório e da mulher que reza e “de mãos postas / O dia a um santo oferece...”. Para fechar o poema, surge o proletário com “a ferramenta na costas”. Incluída nesse cenário, a situação social do proletário evidencia a do casal: a mesma vida de privações. Ou seja, nem a liberdade, nem o trabalho significam formas de fugir à exploração da mão de obra.

Os cromos, ao se recusarem, em parte, à visão idílica do campo e ao mostrarem como seus habitantes precisam lidar com várias dificuldades em seu dia a dia – o trabalho pesado, a miséria, a fome ou a doença –, se lidos de forma mais atenta, assumem o valor de denúncia social. Tal denúncia inclui-se, no entanto, num quadro mais abrangente da vida campestre e, dessa forma, o livro como um todo compõe um grande painel da vida no interior.

Ao abordar com mais nitidez certas tensões do meio rural, a poesia de *Cromos* apresenta um ponto de ruptura no que diz respeito a certa imagem cristalizada no imaginário urbano sobre o campo. Nesses aspectos é que se concentram os méritos e a singularidade do livro: no tratamento lírico dos quadros combinado à apreensão minuciosa das cenas do cotidiano rural.

## Referências

- ABRAMS, M. H. *The fourth dimension of a poem and other essays*. Prefácio de Harold Bloom. Nova York: Norton & Company, 2012.
- ARAÚJO, Gilberto. “B. Lopes, o dândi na antessala”. In: LOPES, Bernardino da Costa. *Poesia reunida*. Organização e prefácio de Gilberto Araújo. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2015.
- ARAÚJO, Humberto Alves de. *X. de Castro, o artista dos cromos: o romântico que foi o maior poeta realista do Ceará*. Dissertação de mestrado em Literatura. Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2008.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- EDMUNDO, Luís. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Niterói: Imprensa Oficial do Estado do Rio de Janeiro, 2009.
- FRANCHETTI, Paulo. *Estudos de literatura brasileira e portuguesa*. Cotia: Ateliê, 2007.
- FREIRE, Ezequiel. *Flores do campo*. São Paulo: Departamento de Cultura; Divisão do Arquivo Histórico, 1950.
- GENS, Armando. “A trajetória do poeta B. Lopes em perspectiva crítica”. In: MELLO, Celina Maria Moreira de & CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira (orgs.). *Crítica e movimentos estéticos: configurações discursivas do campo literário*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- HEGEL, George Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética*, v. IV. Tradução de Marco Antônio Werle & Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2014.

- LOPES, Bernardino da Costa. *Poesia reunida*. Organização e prefácio de Gilberto Araújo. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2015.
- MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira: Realismo e Simbolismo*. São Paulo: Cultrix, 2001.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *A renovação parnasiana na poesia*. In: COUTINHO, Afrânio & COUTINHO, Eduardo de Faria (orgs.). *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1986.
- SEABRA, Bruno. *Flores e fructos*. Rio de Janeiro: Garnier, 1862.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1979.
- VARELA, Fagundes. *Poesias completas*. São Paulo: Saraiva, 1962.
- VERÍSSIMO, José. *Estudos de literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1976.
- WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade na história e na literatura*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

## Resumo

*Cromos*, de 1881, é o primeiro livro do poeta fluminense B. Lopes. Compõe-se, em sua maioria, de sonetinhos que apresentam uma cena rural. Alcançou grande popularidade em sua época, tendo projetado o autor na literatura nacional. Embora hoje seja pouco conhecido, ganhou duas republicações em 2015 e é considerado, pela crítica literária em geral, como um dos pontos altos da literatura brasileira do século XIX. A proposta deste trabalho é investigar mais detidamente alguns aspectos que os críticos apontam como principais méritos do livro: o lirismo dos poemas aliado a uma descrição realista do campo. Esses dois aspectos, aparentemente difíceis de conciliar, aparecem de forma harmônica na obra e, combinados, constituem, ao mesmo tempo, traços de permanência da tradição e de ruptura dentro da tendência a que o livro pertence, conhecida como “lirismo agreste”, de que fazem parte também os poetas Bruno Seabra, Ezequiel Freire, Fagundes Varela e Gonçalves Crespo.

**Palavras-chave:** *Cromos*; B. Lopes; lirismo.

## Abstract

The first book by B. Lopes, *Cromos* (1881), is mostly composed by sonnets that presents a countryside scene. It achieved great popularity, and projected his author in Brazilian literature. The book is not very well known, but has been republished twice in 2015 and is considered one of the best 19th century works in our literature. The purpose of this research is to investigate more deeply some aspects that literary critics point out as the main merits of the book: the poems' lyricism and the realistic description of the countryside. These two aspects live together in harmony in the book and give a new perspective to the tendency the poems belong, known as “lirismo agreste” or “rural life lyricism”, of which the poets Bruno Seabra, Ezequiel Freire e Fagundes Varela are also part.

**Keywords:** *Cromos*; B. Lopes; lirismo.

## Algumas cenas de Mário Cesariny

Maria Silva Prado Lessa\*

“Há muito que vejo inútil a comunicação que se exerce fora do campo, algo obscuro, convenho, da criação poética – o que não significa exclusivamente o poema. Da linguagem [...] que não é ela própria uma revolução. [...] Toda a linguagem ausente de impulsão criadora me parece coroada de inanidade. O que evidentemente é, se me afigura, uma das vitórias do espírito surrealista. [Em mim]”.

Mário Cesariny

A produção artística de Mário Cesariny de meados dos anos 1950 caracteriza-se por uma guinada certa em direção ao desenvolvimento de uma poética “inegavelmente surrealista e sobretudo cesarinyana” (Saraiva: 1986, 306). Nesta pesquisa, debruçamo-nos sobre dois livros centrais dessa trajetória, na tentativa de delinear algumas características distintivas da poética que Cesariny então apresentava: *Manual de prestidigitação* (1956) e *Pena capital* (1957).

Na tentativa de dar contorno a alguns aspectos fundamentais desse trabalho de definição, detemo-nos sobre quatro poemas seus nos quais o desenvolvimento de uma poética é feito na forma de cenas de escrita: “tal como catedrais” (1956); “you are welcome to elsinore”, “autografia I” e “a antonin artaud” (1957). Veremos

\* Mestre em Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde atualmente faz doutorado.

como as cenas de escrita representadas nesses poemas apresentam um personagem – “um homem / um poeta” (Cesariny: 2004, 36) – que se encontra “exorcismando ao seu atelier” (Cesariny: 2004, 78). Apresenta-se, assim, como traço fundamental a recorrência de poemas que abordam o fazer poético – isto é, poemas que falam de poemas, metapoemas, ou “artes poéticas”.

Para Rosa Maria Martelo, se “quando um poema se transforma em cena de escrita o que nos é dado a ver é sempre a poética que lhe está subjacente, numa situação que lhe dá corpo, espessura e concreção” (2010, 323), então as composições em questão parecem assentar sobre uma simultaneidade da apresentação de uma teoria e da prática de poesia. Contam com um caráter performático próprio da linguagem teatral, quando “dizer é fazer”, indicando “sua força performática, seu poder de, simbolicamente, levar a cabo uma ação” (Pavis: 2011, 103).

Dessa forma, propomos um percurso ao longo do qual seremos convidados a “descobrir os pontos nevrálgicos da cenografia ou do espaço teatral, a não considerar o cenário como fixo e acabado, mas como um local onde o olhar se investe de maneira diferente conforme os momentos do espetáculo” (Pavis: 2011, 283), como numa peça de teatro na qual se espera que os espectadores adentrem o cenário. Guiados por “um/o poeta”, veremos como os poemas selecionados se revelam inacabados e imperfeitos, sugerindo que a arte poética que Cesariny se dedica a definir guarda “inerentes avarias centrais” (2008, 150).

### **O antes e o depois da escrita**

Octavio Paz, na seção “Poesia e história” de *O arco e a lira* (1982), afirma que a palavra poética “é histórica em dois sentidos

complementares, inseparáveis e contraditórios: no sentido de constituir um produto social e no de ser uma condição prévia à existência de toda sociedade” (p. 226). Os poemas são feitos, portanto, a partir de um ponto na história, mas são também capazes de atravessá-la, uma vez que se realizam a cada vez que encontram um leitor, onde (e quando) quer que esteja. O momento consagrado pelos poemas “é perpetuamente suscetível de se repetir em outro instante, de se reengendrar e iluminar com sua luz novos instantes, novas experiências” (p. 227).

Os poemas de Cesariny que temos diante de nós situam-se justamente nessa fratura do tempo cronológico, que Paz denomina “tempo arquetípico”, aquele que “já não é passado nem futuro, mas presente” (1982, 228). Contudo, não se trata apenas do aparecimento do tempo de sua escrita naquele no qual os lemos, mas da emergência, no momento em que são escritos, de outros poemas lidos pelo próprio poeta, da palavra poética encarnada (Paz: 1982). Dessa forma, a ruptura com a perspectiva de um desenrolar linear do tempo dá-se a partir da prática de leitura na cena de escrita, implicando uma construção potencialmente em abismo – sucessão e retomada infinita de outros tempos e vozes presentificadas pelo trabalho de leitura-e-escrita ou de “escrita-e-leitura” (Gusmão: 2000, 277) empreendido pelo autor. Nesse sentido, o poeta que encontramos nas cenas interpreta dois papéis: o de leitor formado por uma herança poética e o de escritor em crise com a matéria-prima de seu trabalho. O projeto poético que vemos em construção, portanto, parece se inscrever numa “tradição moderna da poesia” na qual “[a] crítica da tradição se inicia como consciência de pertencer a uma tradição” (Paz: 2013, 21).



Em “tal como catedrais” e “you are welcome to elsinore”, o ato poético já se consolidou ou não foi ainda consumado, levando-nos a crer que os poemas que temos diante de nós não são aqueles que o poeta desejava ou deseja escrever. Encontramos, portanto, um autor obrigado ao incômodo convívio com uma herança poética e em confronto com as palavras que, “justamente por serem palavras, são suas e alheias” (1982, 226), como lembra Octavio Paz. A criação se apresenta, assim, como uma atividade que só pode ser empreendida a partir do encontro de pelo menos dois corpos, representados não apenas pelo “tu e eu” de “tal como catedrais”, ou pelo “nós” de “you are welcome to elsinore”, mas também pelo jogo intertextual a que os poemas se veem obrigados.

O diálogo com a tradição se torna uma pena capital, a um tempo inevitável e necessária, para o poeta que busca a construção de voz e identidade próprias em meio ao suposto coral do discurso neorrealista – tantas vezes criticado por Cesariny –, o qual não deixa de encontrar seu paralelo no discurso oficial fascista do Estado Novo, uma vez que, em ambos os casos, a união com o outro não parece se dar em termos de uma valorização do encontro de individualidades, mas de papéis sociais – trata-se do povo. A dicção do surrealista, portanto, propõe a quebra desse paradigma e afirma sua autoridade – o que é próprio do autor – como a única liberdade possível, como defende no ensaio-panfleto “Autoridade e liberdade são uma e a mesma coisa” (Cesariny: 1985, 73-5), apostando num encontro amoroso com o outro, o qual não é coletividade massificada, mas individualidade, entrega ao mesmo tempo única e múltipla, como em “tal como catedrais”, no encontro com um “TU MEU ÚNICO AMOR MEU AMOR / MEU MÚLTIPLO AMOR MEU” (2008, 151).

No livro *Manual de prestidigitação* (1986), Mário Cesariny iniciou sua busca pela “definição de uma Arte poética” (p. 306), conforme anotou Maria de Fátima Marinho Saraiva. Como anúncio o título da publicação, Cesariny produz um manual de ilusionismo, um instrumento que permitiria ao leitor acessar e reproduzir o processo de criação poética, o qual depende do trabalho manual de digitação, comparado à ilusão, ao engano e ao fascínio. No livro, encontram-se diversos poemas que fazem referência direta ao universo teatral e revelam a relação entre poesia e espetáculo na obra do surrealista. Em poemas como “cena para final de um terceiro acto”, “o prestidigitador organiza um espetáculo” ou “coro dos maus oficiais de serviço na corte de epaminondas, imperador”, somos conduzidos por pequenos fragmentos de um espetáculo de ilusionismo em que as palavras enunciadas adquirem um poder performático e genesíaco.

No manual que nos é apresentado, concedendo ao leitor o acesso a seus truques, algo que jamais é revelado por um prestidigitador, o autor vê-se desabrigado de sua posição de proprietário da obra, detentor de sentido e verdade plenos. Em “tal como catedrais”, com o “deitar a língua de fora, no grande manguito aos Autores”, constata-se que “uma obra está completa”. A afirmação é válida tanto como referência à sua própria poesia quanto como declaração de que ele também “deita a língua de fora” a outros autores. Assim, o desejo do “Autor” de reencontrar sua obra no mundo mostra-se uma “esperança cínica e conservadora”, uma vez que “outros obreiros” dela se apropriarão para construir suas próprias obras.

O poema evoca diferentes vozes, seja pela inserção de pequenos fragmentos discursivos que rompem a progressão temática

no interior de cada estrofe, seja pelos ecos de citações provenientes da cultura portuguesa. Tal multiplicidade de discursos com que é tecido reflete a própria discussão nele desenvolvida a respeito da condição das palavras, atravessando “fronteiras há tantos anos”, revelando uma consciência acerca de seu tempo histórico e da historicidade do discurso poético. As citações são retiradas tanto de seu cânone literário – como é o caso do poema “Tenho dó das estrelas”, de Fernando Pessoa – quanto da tradição popular – representada pelo trava-línguas “o rato roeu a rolha da garrafa do Rei da Rússia” ou, ainda, pelo apelo ao imaginário marítimo português, percebido na referência ao lugar de deriva das obras (“e ela aí vai pelo mar fora cavando sua avaria”) e na comparação das obras com navios.

“tal como catedrais” explora o deslocamento e a desapropriação dos discursos, algo que não é dado apenas no nível do “tema” do poema e de seu marcante caráter metapoético, mas em sua própria estrutura, uma vez que Cesariny demonstra, a partir do que escreve, o processo de pilhagem da tradição empreendido também por ele. Na tentativa de definição de uma arte poética, na escrita de um manual de prestidigitação, o autor instaura um “protocolo de leitura” (Scholes: 1991) com o qual pressupõe um trabalho por parte de seu interlocutor, reforçado ainda pelas expressões injuntivas “fiquemos tristes” e “abraça-me”.

Nesse sentido, o “tu” interpelado pelo sujeito poético seríamos nós, leitores, afetados por seu discurso. Para Paz, se “o poema é mediação entre uma experiência original e um conjunto de atos e experiências posteriores” (1986, 227), o mesmo parece se verificar no projeto de definição de uma arte poética cesarinyana. Nela, os leitores surgem como personagens fundamentais, convocados pelo sujeito poético a serem seu “ÚNICO AMOR” e passarem a “MÚLTI-

PLO AMOR”, sentimento que, na concepção surrealista, “assume um carácter de gnose” (Correia: 1973, 62).

No poema “you are welcome to elsinore”, de *Pena capital* (1957), a busca desse sujeito por um diálogo amoroso com o outro emerge como uma alternativa aos discursos dominantes, dado o contexto do Estado Novo e a cena literária neorrealista. Os últimos, frontalmente criticados por Cesariny, ao falar “‘em nome’ do povo e ‘para o povo’, nem do povo eram lidos nem curavam (ou podiam) (ou saberiam) dar-lhe textos capazes de ilustrar a palavra de ordem de Lénine: ‘Nada é bom demais para os operários’” (1985, 266). O poema não deixa, entretanto, de contemplar e movimentar certa gramática neorrealista, representada pelas imagens da “noite”, da “escuridão”, do “emparedamento” e das “muralhas”, conhecidas metáforas para designar o Estado Novo e o fascismo. Cesariny recorre também à voz plural de um “nós” comumente utilizado por poetas neorrealistas como forma de cantar “em nome do povo e para o povo”. O emparedamento em questão em seu poema parece tocar diretamente na necessidade do empreendimento de um trabalho poético de transformação da linguagem como forma de diálogo com o outro para resistência no mundo ou re-existência do mundo.

Ao contrário da cena posterior à escrita representada em “tal como catedrais”, “you are welcome to elsinore” expõe a gagueira do poeta e sua dificuldade em iniciar o trabalho com as palavras. A composição parece ter como ponto central a tentativa de expressão e comunicação com o outro através da fundação de uma linguagem poética frente à constatação da existência de um intervalo entre o que se deseja exprimir e aquilo que se consegue efetivamente dizer, refletido pela repetição de uma fórmula ao longo de todo o poema:

“entre nós e as palavras”. “you are welcome to elsinore” apresenta-se como mais uma arte poética cesarinyana na qual vemos em cena um poeta em crise com “as palavras”, em que o encontro com o tu é condição fundamental para o trabalho de escrita.

Se em “tal como catedrais” “tu e eu” são abandonados à própria sorte, “pálidos” e “tristes” após a consumação da obra, em “you are welcome to elsinore” “o nosso dever falar” se mostra como um dever ético ainda a ser cumprido. Como no primeiro, o sujeito plural que nele se apresenta pode ser pensado seja como tentativa de comunicação com o outro, futuro encontro amoroso de liberdade entre texto e leitor, seja como encontro entre textos, perceptível pelo deslocamento dos discursos alheios para dentro do poema. Nesse sentido, o “nós” que percorre todo o poema poderia ser tomado como constatação da situação comum de emparedamento do homem dentro dos muros da linguagem, retomando a problemática em torno da ineficiência das palavras, as “senhoras” a quem é preciso dar “descanso”, as quais já não “atravessam fronteiras”, mas formam uma muralha dentro da qual habitam os homens.

O poema de Cesariny parece encontrar a acusação de André Breton a respeito do *peu de réalité* com que contatamos através da linguagem cotidiana. Para o francês,

as palavras tendem a se agrupar de acordo com afinidades particulares, cujo resultado é, normalmente, o constante recriar do mundo em seu antigo modelo. [...] É suficiente que critiquemos as leis que regem seu agrupamento. A mediocridade de nosso universo não depende essencialmente de nosso poder de enunciação? (1992, 275-6; tradução nossa).

“you are welcome to elsinore” propõe, assim, o encontro com a palavra poética – as palavras “dos amantes” e as “maternais”, aquelas que são “só solidão desfeita” – como forma de libertação dos homens não apenas do emparedamento dentro dos muros da “mediocre” realidade fundada pela linguagem, mas do aprisionamento entre as paredes de Elsinore/Portugal.

O deslocamento de discursos alheios se faz presente desde seu título até o dístico final. Em seus versos, julgamos ler o Elsinore de Shakespeare e o “vale escuro das muralhas” (1977, 102) de Cesário Verde, passando pela “criança [que] passa de costas para o mar” (1971, 92) de Eugénio de Andrade, pelas “Notícias do Bloqueio” (1952) de Egito Gonçalves, ou pelas “palavras nocturnas” (1954) de Isabel Meyrelles. Além das referências ao léxico neorrealista, como percebemos nas imagens da “noite” e da “muralha”, bem como na fala em nome de um suposto coletivo representado pelo pronome “nós”.

Na estrofe final, lemos versos do poema de Cesário Verde evocados anteriormente em “ao longo da muralha que habitamos”, cuja marcante imagem do emparedamento revela algo a respeito de nossa própria condição humana. Aqui chegados, porém, podemos perceber como o que inicialmente se apresentava como problema, como algo a ser superado, aquele “perturbante intervalo [...] entre nós, os emparedados, aqueles que estão prisioneiros entre as paredes da cidade moderna ou entre o pouco de realidade que nos querem impor como todo o real acessível e as palavras” (Gusmão: 2010, 398), já não parece ser tomado como obstáculo. A percepção de que nossa relação com a realidade é pautada pela linguagem apresenta-se como uma possibilidade de solução tanto para o eu lírico cesarinyano quanto para o personagem da tragédia de Shakespeare.

A princípio estreitamente ligado a uma concepção neorealista do fazer poético, o compromisso ético representado pelo “nosso dever” que se coloca ao fim do poema parece depender fundamentalmente do encontro com o outro: trata-se de “nosso dever falar”. Dessa forma, a intenção ética na poética cesariniana e a forma de “intervenção” a que se dedicará o surrealista parecem contemplar uma mudança na concepção do interlocutor a que se dirige, um amante/leitor/lido, e do papel que o sujeito poético representa dentro da poesia, cujos primeiros traços já podemos notar na problematização do sujeito plural que se apresenta nos dois poemas abordados até aqui. A “Obra” de Cesariny assume seu caráter de consumada, mas não de concluída, conforme percebemos na perpetuação da busca pelo diálogo inscrita nas palavras finais do poema: uma afirmação da incompletude do trabalho e de sua persistência.

### **O sujeito poético em transformação**

O diálogo entre “tu e eu” resulta numa definição do próprio sujeito que empreende a busca por um interlocutor. Assim, em “autografia I” e em “a antonin artaud”, Cesariny apresenta o sujeito poético como “um homem / um poeta” efeito da própria criação poética, cujo nome provavelmente se encontraria “escrito nalgum lugar ‘tenebroso e cantante’”.

A necessidade do diálogo persiste em “autografia I” e em “a antonin artaud”, ambos publicados pela primeira vez em *Pena capital*. Dessa forma, convocados a entabularem um diálogo com os poemas de Cesariny, Fernando Pessoa e Antonin Artaud são autores de poéticas que abordam frontalmente a questão da autoridade na arte e na poesia. “autografia I” promove uma apropriação surrea-

lista da poética do fingimento expressa em “Autopsicografia”, do “drama em gente”. Já a homenagem expressa no título do segundo poema indica que “antonin artaud” não se refere apenas ao artista, ou ao artista como metonímia de sua obra, mas ao artista como obra, uma vez que, em Artaud, a linha que separa arte e vida é tênue e, por vezes, parece inexistente.

“autografia I” parece apostar em um caráter verborrágico, efeito produzido pelo excesso de imagens construídas e por certa progressão rítmica, sentida no alongamento dos versos e das frases do poema. Logo, se na primeira estrofe lemos “Sou um homem / um poeta”, definições simplórias do sujeito poético encerradas dentro de um único verso cada, a partir do terceiro verso as descrições se tornam cada vez mais complexas, construindo imagens mais próprias do universo surrealista, criadas a partir da mistura de níveis de experiência e de certa literalização das metáforas – processo percebido na transformação progressiva pela qual passa o sujeito poético. Os dois versos finais do poema, em oposição às definições curtas do início, formam uma única frase, configurando o ponto máximo da construção frenética de imagens no poema e de certo aceleração provocado durante sua leitura: “e que o homem-expedição de que não há notícias nos jornais nem lágrimas à porta das famílias / sou eu meu bem sou eu partido de manhã encontrado perdido entre lagos de incêndio e o teu retrato grande!”.

Seguindo o pacto de leitura proposto por seu título e as repetições da expressão “eu sou” ao longo do poema, torna-se possível perceber um diálogo entre a composição de Cesariny e certa tradição moderna da poesia no que tange à crise da figuração do autor. Em sua leitura da “morte do autor” barthesiana, no texto “Anonimato ou alterização?”, Manuel Gusmão afirma que a crítica



do semiólogo francês sobre a representação do autor como pai e proprietário da obra, apesar de incontornável, ao apostar na “instituição do ‘anonimato transcendental’[,] dissolve sem resolver demasiados problemas” (2000, 268). Identificando a poética do fingimento pessoana à alterização identificada na poesia de Rimbaud, o crítico português aponta que “a autoria em Fernando Pessoa exhibe a forma de um diálogo múltiplo e descentrado, que cruza gênese de escrita e construção retroactiva da imagem ou da figura autoral” (p. 272). Sugere, então, que a figura do “autor” na obra pessoana se dá justamente a partir da escrita e não existe *a priori*.

Em “autografia I”, Cesariny parece se aproximar da poética de Fernando Pessoa nesse ponto, especialmente na negação do “autor” como anterioridade em relação à obra, indicando que sua identidade emerge como efeito do próprio ato de escrita. Assim, na rasura sobre o título do poema “Autopsicografia” de Fernando Pessoa, Cesariny aponta a necessidade da apropriação dos textos alheios não apenas para o empreendimento do trabalho de escrita, mas para a construção do sujeito poético cesariniano, estabelecendo, portanto, um jogo biobibliográfico desde o título do poema. Com a expressão “autografia”, o poeta parece definir uma escrita e uma inscrição de si, como se estas fossem responsáveis simultaneamente por um autógrafo e por uma autobiografia.

A metamorfose do sujeito poético, múltiplo à medida que o poema não apenas o configura, mas é capaz de transfigurá-lo continuamente, dá-se a partir de uma apropriação do mundo que se inscreve no próprio corpo do poeta, especialmente na afirmação de que “é por isso que eu trago um certo peso extinto / nas costas / a servir de combustível”. Portanto, a criação do corpo pela poesia não se dá somente como efeito do que o próprio Cesariny escreve,

uma vez que percebemos uma herança artístico-literária fortemente representada em sua obra. O encontro do poeta com sua herança cultural é também definidor da relação que estabelece com o mundo à sua volta.

Talvez este seja o mesmo movimento que observamos em “tal como catedrais”, uma vez que é na condição de leitor de poesia que o “obreiro” pode construir sua nova “Obra”. Em “autografia I”, o “eu lírico” de Cesariny também se apropria de outras poéticas para se transformar em “homem-expedição”, naquele que busca uma “outra espécie de fim, para as coisas que são”, ou que acha “que as paisagens ainda hão de vir a ser escrupulosamente electrocutadas vivas / para não termos de atirá-las semimortas à linha”. Assim, a posição de leitor que assume Cesariny é o que o distingue profundamente do poeta “fingidor” pessoano. Na condição de leitor, é trans/con-figurado pelo poder da linguagem poética sua e alheia. Novamente, seu texto parece depender do encontro com o outro: corpo ou texto amante.

Dedicado ao fundador do Teatro da Crueldade, “a antonin artaud” é o último de uma série de três poemas oferecidos a outros autores publicada em *Pena capital* (1957). Além de Artaud, Cesariny contempla Edgar Allan Poe e António Maria Lisboa em poemas cujos títulos seguem a mesma lógica de dedicatória: “a edgar allan poe” e “a antónio maria lisboa”. Numa espécie de fundação do cânone próprio do surrealista, os três poemas expõem e propõem um contrato de leitura, indicando poetas dos quais Cesariny se apropriará na composição de sua obra – a começar por seus nomes, aqui já marcados pela preferência do autor por utilizar letras minúsculas nos títulos dos poemas, como é o caso de todos os títulos em *Pena capital*, a partir da edição de 1982.

A relação com a obra artausiana, declarada em forma de homenagem, pode ser pensada em termos de um conceito fundamental identificável nesta, cujo traço percebemos em Cesariny: “a identidade entre linguagem e vida, entre o signo e seu significado” (Willer: 1986, 33). Como vimos em “you are welcome to elsinore”, o poeta reivindica para as palavras a possibilidade de fundação de uma nova realidade através da destruição dos significados estanques a elas atribuídos pela linguagem cotidiana, pelo “mundo informativo da fala” (Paz: 1982, 47), para que recobrem toda a sua potência significativa. Porém, em “a antonin artaud”, tal como em “autografia I”, a potência criadora se volta para o próprio sujeito que emerge como efeito do ato poético.

Se em “you are welcome to elsinore” a fundação de uma nova linguagem permitiria um encontro libertador com o outro, no poema “a antonin artaud” a esperança de “nomes que não estes” está diretamente ligada ao desejo de libertação do sujeito frente à “imposição violenta” de estruturas estranhas a si. Na recusa do nome próprio, primeira marca da imposição do outro sobre seu corpo, que parece ocupar um lugar análogo ao da tradição imposta, o “eu” que lemos muitas vezes na primeira seção do poema escolhe homenagear uma poética, dedicar-lhe um poema, prova poética de aprendizagem e de identificação com um outro. Portanto, a recusa de “uma caricatura a todos os títulos porca” parece equivaler à tentativa de construção da própria identidade, a qual corresponde a um exercício de liberdade, como vimos em “autografia I”.

A recusa ao nome próprio lida na seção inicial do poema parece assentar sobre certa oscilação entre a negação e a afirmação, o apagamento e a inscrição do nome. Assim, ao dizer que “de cada vez que alguém” o chama pelo nome próprio lhe sucede “uma contracção

com os dentes”, que há contra si “uma imposição violenta”, o poeta não deixa de inscrever no papel seu nome completo, ainda que apareça esquarterado. O movimento se repete ainda no primeiro verso da segunda estrofe, o qual encerra certo caráter humorístico fundamentado no aparente absurdo do questionamento: “Como assim Mário como assim Cesariny como assim ó meu deus de Vasconcelos?”. O título do poema parece sofrer da mesma oscilação, uma vez que nomeia explicitamente Antonin Artaud, mesmo que com as iniciais minúsculas. Nesse movimento, o escritor, sujeito empírico que precede o poema, parece tentar apagar um nome imposto – ou de impostor – sobre seu corpo, em busca da conquista de sua identidade – identificação e correspondência totais entre corpo e nome.

Em seu ensaio sobre Artaud, intitulado *Enlouquecer o subjétil*, Jacques Derrida aponta que, nesse poeta,

através da paixão ou da patologia a que seu sofrimento o submete, sua verdade exhibe, *em seu nome*, a verdade da verdade, isto é, que todo “eu” em seu nome próprio é *chamado a* essa expropriação familiar do recém-nascido, constituído, propriamente instruído por essa expropriação, essa impostura, essa deserção, no momento em que, muito simplesmente, uma família declara um filho e lhe dá o seu nome, em outras palavras, prende-o a si. Essa apropriação expropriante, essa legitimação só pode ser uma violência da ficção, nunca pode ser natural nem verdadeira por estrutura (Derrida, Bergstein: 1998, 65-6).

Cesariny parece expor o mesmo sentimento em seu poema quando pergunta “que andavam a fazer com a minha altura

os pais pelos baptistérios / para que eu recebesse em plena cara semelhante feixe de estruturas / tão inqualificáveis quanto inadequadas [?]”. Para ambos os poetas, portanto, a imposição do nome próprio é um acontecimento sobre seus corpos. Como afirma Derrida a respeito de Artaud, a nomeação de um filho por uma família é “singular, ligada ao corpo do evento e ao evento do corpo” (1998, 66). Já no poema de Cesariny, podemos ver como as reações causadas no momento em que o chamam por seu nome são descritas a partir de elementos ligados ao corpo e à violência física sobre o sujeito, o qual afirma que “sucede [...] uma contração com os dentes”, que há contra ele “uma cutilada atroz”. Em seguida, pergunta “porque é que querem fazer passar para o meu corpo / uma caricatura a todos os títulos porca?”. A vontade dos “pais” em determinar as dimensões do sujeito, ao se inscrever sobre seu corpo, é análoga ao processo de emparedamento do homem dentro de uma muralha criada pela linguagem, conforme articulado em “you are welcome to elsinore” e no estudo de Breton, “Introduction au discours sur le peu de réalité” (1992 [1924]). Isto é, nomear um corpo, aquilo que é “acto [...] sozinho como a vida puro”, é circunscrevê-lo dentro de uma lógica de significados estanques e limitadores.

A “deslealdade” cometida pelo discurso dominante expressa nas duas primeiras estrofes de “a antonin artaud” é contrastada com o “enveredar pela estrada / Da Coragem”, caminho obrigatório para quem pretende encontrar o nome real daquele chamado “[...] Mário [...] Cesariny [...] de Vasconcelos”. A articulação com a “*leitura grátis*” que não se garante ao “viandante” indica que não é possível passar por essa poesia sem deixar ou sem dar algo em troca, sem ser por ela afetado de alguma maneira.

Na segunda parte do poema, os “nomes que não estes” deixam de significar apenas os “nomes próprios”, para abarcar todos os substantivos que dão nome “às coisas”. O dêitico “este” que lemos no primeiro verso aponta que os nomes sobre os quais se fala são aqueles com os quais eles são escritos. São também as “palavras” de “tal como catedrais” e “you are welcome to elsinore”. Desse último, vemos a retomada da anáfora em “há palavras”, transformada, agora, em “haverá uma idade [para nomes]”. O desejo de fundação de uma nova linguagem expresso pelo poema e a esperança de um tempo futuro no qual “serão esquecidos por completo / os grandes nomes opacos que hoje damos às coisas” manifestam uma forma de encontro com aquilo que Cuadrado chama de “força genésica da linguagem, a capacidade das palavras para criar realidade” (2002, 283), que emerge como reivindicação de liberdade desses corpos subjugados. Tanto Artaud quanto Cesariny convocam o poder mágico de criação das palavras, de encontro absoluto entre “os nomes” e “as coisas”.

Cláudio Willer nota que o projeto central do Teatro da Crueldade formulado por Artaud seria “a substituição do texto pela realidade, pela própria vida, e, ao mesmo tempo, a transformação da vida e da realidade em obra, em algo que é criado e transformado pelo autor” (1986, 33-4). Da mesma forma, a cena cesarinyana do sujeito que ensaia um apagamento de seu nome do poema que escreve aponta uma imbricação entre essas esferas. Seu objetivo parece ser também a dissolução da oposição entre vida e arte, através do “poder de germinação (plástico ou escrito) do verbo” surrealista frente à “‘pouca realidade’ do mundo exterior” (Cesariny: 1985, 158), mostrando que o movimento que vai da arte à realidade está vinculado a um compromisso ético assumido pela primeira. A re-

cura do nome próprio e o desejo de fundação do sujeito a partir de uma nova linguagem parecem, também, encontrar a “autoridade” sobre a qual Cesariny discorre em “Autoridade e liberdade são uma e a mesma coisa”.

Sua busca pelos “nomes / puros” parece ser ensaiada formalmente, uma vez que é possível perceber como a construção dos versos do poema conduz ao silêncio, num movimento similar ao observado em “you are welcome to elsinore”. Na segunda seção do poema, os versos formados por apenas um vocábulo, bem como os espaços vazios que separam expressões no interior dos versos, enquanto execução formal da pureza perseguida ao longo do poema, mostram, na finda, a expressão máxima da purificação da linguagem. Da purificação resta uma linguagem rarefeita, afirmação do desejo de uma nova possibilidade de linguagem, na qual os “nomes” serão capazes de “magnetizar” “constelações / puras”. Nesse sentido, parece corresponder a uma esperança na subversão da ordem estabelecida e aceita como natural, na qual “um acordar”, lançado a um momento futuro, opõe-se ao adormecimento e à opacidade do presente. Porém, se na segunda parte do poema a “idade para nomes / puros” é mera esperança de mudança e não encontra qualquer ator capaz de empreender uma subversão sobre os “grandes nomes opacos” (“nem a loucura dos sábios nem a razão de ninguém”), na primeira parte essa subversão é operada pelo próprio sujeito, na recusa de seu nome. Podemos ver, portanto, que o compromisso ético assumido por Cesariny tem seu ponto de partida novamente em seu próprio corpo, transformado pela reivindicação de autoridade e liberdade no ato poético, para que só então possa se inscrever na realidade, “num

novo real poético” (1997, 89). O qual depende fundamentalmente do encontro com o outro. Como afirma Cesariny, a

acção surrealista tende constantemente, como no acto amoroso, a fundir num só total delirante, “explosivo-fixo”, “solene-circunstancial”, todas as presenças, ligando estreitamente a coisa a possuir e os meios de possuí-la numa viagem que só se termina quando ardeu por completo não apenas o carvão que movia a locomotiva, mas a locomotiva, a estação de chegada, os rails e os passageiros (1997, 89).



## Referências

- ANDRADE, Eugénio de. *Poemas (1945-1965)*. Porto: Inova, 1971.
- BRETON, André. “Introduction au discours sur le peu de réalité”. [1924]. In: \_\_\_\_\_. *Ceuvres complètes (II)*. Paris: Gallimard, 1992, pp. 265-80.
- CESARINY, Mário. *Manual de prestidigitação*. [1956]. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Pena capital*. [1957]. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- \_\_\_\_\_. *A intervenção surrealista*. [1966]. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.
- \_\_\_\_\_. *As mãos na água, a cabeça no mar*. [1972]. Lisboa: Assírio & Alvim, 1985.
- CORREIA, Natália. *O Surrealismo na poesia portuguesa*. Sintra: Europa-América, 1973.
- CUADRADO, Perfecto E. “you are welcome to elsinore”. In: SILVESTRE, Osvaldo (org.). *Século de Ouro. Antologia crítica da poesia portuguesa do século XX*. Lisboa: Cotovia, 2002, pp. 280-4.
- DERRIDA, Jacques & BERGSTEIN, Lena (pinturas, desenhos e recortes textuais). *Enlouquecer o subjétil*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Ateliê, 1998.
- GUSMÃO, Manuel. “Anonimato ou alterização?”. *Revista Semear*, nº 4, 2000, pp. 263-79.
- \_\_\_\_\_. “Entre nós e as palavras (Mário Cesariny)”. In: \_\_\_\_\_. *Tatuagem & palimpsesto*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, pp. 388-406.
- MARTELO, Rosa Maria. “Cenas de escrita”. In: \_\_\_\_\_. *A forma in-forme*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, pp. 323-43.

- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de Maria Lúcia Pereira, J. Guinsburg, Rachel Araújo de Baptista Fuser, Eudynir Fraga e Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Os filhos do barro: do Romantismo à vanguarda*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- SARAIVA, Maria de Fátima Aires Pereira Marinho. *O Surrealismo em Portugal e a obra de Mário Cesariny de Vasconcelos*. Tese de doutorado. Universidade do Porto. Porto, 1986. Disponível em <http://goo.gl/4FV3J6>. Acesso em junho de 2014.
- SCHOLES, Robert. *Protocolos de leitura*. Lisboa: Edições 70, 1991.
- VERDE, Cesário. *O livro de Cesário Verde – seguido de algumas poesias dispersas*. Organização de Cabral do Nascimento. Lisboa: Minerva, 1977.
- WILLER, Cláudio. “Prefácio”. In: ARTAUD, Antonin. *Os escritos de Antonin Artaud*. Prefácio, seleção e notas de Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1986.

## Resumo

Este trabalho tem como objeto quatro poemas do surrealista Mário Cesariny: “tal como catedrais”, “you are welcome to elsinore”, “autografia I” e “a antonin artaud”. Construídos como artes poéticas, vemos neles um poeta condenado a lutar contra o “peso” que as palavras adquiriram ao longo do tempo, em busca de um novo leitor e de um futuro em que as palavras se terão tornado puras – em que serão pura potência de significado. No entanto, os poemas estão eles próprios sempre em diálogo com outros poetas, outros tempos, outras vozes evocadas no processo de criação, sugerindo que o diálogo com o outro é condição para a escrita. Cesariny toma para si as palavras que já foram de outros, entrando em um jogo que atravessa tempos e vozes, engrossando o coro e adensando ainda mais a trama textual da linguagem poética. Ao espetacularizar o processo de criação, Cesariny nos guia por cenas nas quais somos apresentados aos aspectos fundamentais da poética que buscou definir em meados dos anos 1950.

**Palavras-chave: Mário Cesariny; Surrealismo; cena.**

## Abstract

This research centers on four poems by the surrealist artist Mário Cesariny: “tal como catedrais”, “you are welcome to elsinore”, “autografia I” and “a antonin artaud”. Representing his poetic principles, these texts are constructed as scenes where a poet acts as if condemned to strive against the “weight” some words have acquired over time, as someone who’s looking for a new reader and for a future time in which the words will have become “pure” – in which they’ll come up as infinite possibility of meaning. The poems however establish an intense dialogue with other poets, times and voices that are summoned as the echoes of ghosts, thus suggesting that “dialogue” is a fundamental condition on his writing process. By stealing the words of others, Cesariny participates in a literary game that has been played throughout the centuries. Transforming the

poetic creation into a spectacle, Cesariny guides us through a series of different scenes where we are presented to the main characteristics of the poetics he is defining in the mid-1950's.

**Keywords: Mário Cesariny; Surrealism; scene.**

## **Sobre uma jornada à terra crua: caminhos de Cora Coralina na recriação do mundo**

Maykol Vespucci\*

“A estrada está deserta.  
Alguma sombra escassa.  
Buscando o pássaro perdido  
morro acima, serra abaixo.  
Ninho vazio de pedras.  
Eu avante na busca fatigante  
de um mundo impreciso,  
todo meu,  
feito de sonho incorpóreo  
e terra crua”.

Cora Coralina

No título escolhido para o trabalho, há o convite: a realização de uma jornada pela escrita de Cora Coralina tendo sua poesia como roteiro. Em vida, foram três os livros de poemas publicados: *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*, de 1965, *Meu livro de cordel*, de 1976, e *Vintém de cobre: meias confissões de Aninha*, de 1983. Na publicação de estreia, a poeta tinha já seus 75 anos. Depois dos poemas, vieram os contos do título *Estórias da Casa Velha da Ponte*, de 1985, e, nos anos seguintes, publicações póstumas de poesia e prosa selecionadas entre seus manuscritos. Em cada um dos livros,

\* Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

encontramos temáticas recorrentes: a infância e a velhice, o espaço urbano e o meio natural, a arquitetura envelhecida das ruas, os becos e o humano que os habita, a escrita da poesia.

A proposição da leitura como uma jornada é feita por inspiração na própria palavra coralinaiana, que comumente se mostra como uma poetização de travessias. Em *Cora Coralina*, encontramos, repetidas vezes, versos que nos falam de caminhos, estradas, deslocamentos. São frequentes os sujeitos poéticos pegos no instante de um movimento. Como viajantes, atravessam caminhos, sobem montanhas, andam em busca de algo. Por vezes, deparamo-nos com a impossibilidade de prosseguir: “Meus olhos estão cansados”, Cora declama, “Meus olhos estão cegos / Os caminhos estão fechados” (1976, 55). Outras vezes, nos é oferecido o infinito: “Meus riscos verdes de luz, / caminhos dentro de mim. / Estradas verdes do mar, / abertas largas sem fim” (1976, 58).

Fortemente atados a tempos e espaços, os motivos coralinaianos são retirados das paisagens da existência da escritora. Cora olha para a Cidade de Goiás, o Rio Vermelho, a Casa Velha da Ponte da Lapa, a Fazenda Paraíso, o velho sobrado, os becos. Neles, encontra o poético. O mundo objetivo se desfaz como desenho em tapeçaria. Pelos dedos de Cora, as linhas são puxadas, reorganizadas no tear, os desenhos se rompem. O pensamento imaginativo vem para reconfigurar as linhas. O mundo ganha outra forma na escrita. O tear de Cora recria a tapeçaria como na imagem de formação do poema trazida por Octavio Paz: “Quando – passivo ou ativo, acordado ou sonâmbulo – o poeta é o fio condutor e transformador da corrente poética, estamos na presença de algo radicalmente distinto: uma obra. Um poema é uma obra” (1982, 16). O poético é capturado pela mulher que escreve, ela se faz poeta, o mundo se recria em versos. Através dele, ela caminha, nós caminhamos.

É possível que, antes de darmos o passo inicial, o leitor já tenha diante de si um retrato da escritora. Nele, Cora é ilustrada a partir de seus cabelos brancos, do ofício de doceira que dividia com a escrita, de sua origem na pequena Cidade de Goiás. Carlos Drummond de Andrade, em texto de 1980 para o *Jornal do Brasil*, pintou Cora como “uma velhinha sem posses, rica apenas de sua poesia, de sua invenção, identificada com a vida como é, por exemplo, uma estrada”. É possível que o leitor conheça a imagem dessa estrada assim mesmo, como Drummond a poetizou, mas não tenha ainda se proposto a caminhar por ela. Limitado ao conhecimento do retrato de Cora, espera que realizemos nossa jornada poética por solo inofensivo para os pés, que atravessemos um cerrado enfeitado de pássaros e frutos, que descansemos no interior de uma casa perfumada de açúcar. Mas, quando deixamos os versos coralínianos falarem, o que nos dizem? Para onde nos levam?

Cora nos fala de caminhos porque seu poema captura a existência como constante deslocamento. Há corpos em movimento no espaço ou no tempo, frequentemente em ambos. Quando não os corpos do sujeito, sua mente. Em vida, em memória, em poesia, ele se move. Cada ser vivo caminha desde o instante do nascimento até a morte. A vida do universo paira sobre cada vida individual em ciclos que se iniciam, se finalizam, se reiniciam. “A criatura é limitada. / O tempo, o espaço, / normas e costumes. Erros e acertos” (Coralina: 1983, 147), Cora conclui, “A criação é ilimitada. / Excede o tempo e o meio / Projeta-se no Cosmos” (1983, 147). Limitado como criatura, o humano pode se expandir como parte da vida universal e de seus ciclos, que continuam a uni-lo à terra, à pedra, às flores, ao rio, às outras formas de vida, mesmo as não humanas. A natureza guarda o início de nossos caminhos e nos reserva um destino.

Lembramo-nos novamente das palavras de Drummond, que desenha a escritora como “por exemplo, uma estrada” (1980, 7). O poeta mineiro nos diz: “Na estrada que é Cora Coralina passam o Brasil velho e o atual, passam as crianças e os miseráveis de hoje” (1980, 7). A poética de Cora Coralina pode ser entendida assim mesmo, como uma estrada. Aqui, no entanto, preferimos a forma plural: estradas, caminhos, percursos. Escolhemos apontar seus motivos como universais. Dizemos: nas estradas que são Cora Coralina, passam mundos, tempos e vidas. Os caminhos coralínia não são unos. Abrem-se para sentidos múltiplos.

No trabalho original, defendido em 2017 sob orientação de Anélia Montechiari Pietrani, descobrimos tais caminhos como representações do vivido, do reviver, do poetizar. Encontramos o movimento caminhante já no poema de abertura do primeiro livro de Cora. Em “Ressalva”, há um sujeito que nos afirma que *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais* “foi escrito por uma mulher / que fez a escalada da / Montanha da Vida / removendo pedras / e plantando flores” (Coralina: 1989, 13). O deslocamento na verticalidade de uma escalada sugere um percurso biográfico construído por esforços corporais: há, além do caminhar, o remover de pedras e o plantar de flores. Vemos a imposição do mundo sobre o sujeito e uma ação deste sobre o mundo.

Em “O chamado das pedras”, de *Meu livro de cordel*, flagramos uma caminhada solitária: “A estrada está deserta. / Vou caminhando sozinha. / Ninguém me espera no caminho” (1976, 42). Aqui vemos a impossibilidade de se saber para onde se caminha enquanto imagens surgem para reafirmar a solidão: “Tudo deserto / A longa caminhada / A longa noite escura” (1976, 42), a voz nos diz, “Sozinha... / Errada a estrada” (1976, 42). Há um posicionamento



no tempo presente quando o sujeito declama: “Meus olhos estão fechados / Meus olhos estão cegos / Vêm do passado” (1976, 42). O sujeito, de súbito, captura um relance do passado, trazendo-o ao tempo presente: “Num bramido de dor / Num espasmo de agonia / ouço um vagido de criança / É meu filho que acaba de nascer” (1976, 42). Descobrimos a caminhada como a sugestão de uma busca por lembranças, o reviver pela memória.

Páginas à frente, vemos o poema “Errados rumos” se iniciar com os versos: “A caminhada... / Amassando a terra. / Carreando pedras. / Construindo com as mãos / sangrando / a minha vida” (1976, 53). Estrofes depois nos indicam um destino que o sujeito procura: “Eu avante na busca fatigante / de um mundo impreciso, / todo meu, / feito de sonho incorpóreo / e terra crua” (1976, 54). O lugar buscado nos posiciona em terreno subjetivo, mas parece ser algo além de uma caminhada do reviver pela memória. Notamos, na evocação desse espaço de sonho incorpóreo e terra crua, a insinuação de um movimento de encontro ao poético.

Reapresentado no livro seguinte com a reformulação de seus versos, “Errados rumos”, publicado originalmente em 1976, ganha um novo título na obra de 1983: “Cântico primeiro de Aninha”. Em nota poética que abre a publicação, Cora delinea um sujeito em deslocamento como alguém que percorre “Caminhos ásperos / de uma dura caminhada” (1983, 17). Na nota, há novamente os esforços, ressurgidos na confissão: “procurei recriar e poetizar” (1983, 17). Na decisão poética pela recriação do vivido, a matéria de Cora faz crescer, da terra crua, formas que arrebentam os limites da escrita documental, definição comumente dada a sua poética. Há o tempo de vida da existência de um ser, o reviver possibilitado pela recriação na memória, a reinvenção por meio da poesia. A esta

é dada uma forma escrita: o poema. A vida não é unicamente revivida, mas, sim, recriada.

O sujeito em busca da terra crua parece seguir nessa tentativa de realizar o poético na forma de um poema. Sobre esse ato de escrever de modo similar a um movimento, podemos recorrer às palavras de outra escritora. Marguerite Duras entende a escrita como um encontro com o desconhecido de si, um ato de tentar descobrir: “A escrita é um desconhecido. Antes de escrever, nada se sabe do que se vai escrever” (1994, 47). Podemos, à luz de tal pensamento, ler o sujeito coralíniano que se desloca como o pensamento imaginativo movido por memória e poesia.

Estamos diante de um movimento do pensamento em direção a algo que, para Duras, é o surgimento de “uma pessoa que aparece e avança, invisível, dotada de pensamento, cólera, e que por vezes acaba colocando a si mesma em risco de perder a vida” (1994, 48). Testemunhamos, assim, esse sujeito que avança em direção a um motivo guardado na memória, rumo a um mundo de sonho incorpóreo e terra crua onde o poético se realize em poema. O que se encontrará nos caminhos é um mistério que se resolve na escrita.

### **Os caminhos circulares da terra**

Por vezes, seguimos os sujeitos coralínianos sem saber o destino: “Por esses caminhos caminho / levando feixes nas mãos. / Trigo, joio – não pergunto / o fim do meu caminhar” (Coralina: 1976, 58). Há, no entanto, um ponto para onde seus poemas sempre nos devolvem: a natureza. Esta continua a lançar seus braços vegetais para o humano, criatura que tão desesperadamente tenta fugir dos ciclos naturais. Antes, caminhávamos junto às estações do ano, aos períodos de chuva, de seca, de colheitas, de florescimento do cerrado.

Depois, reformulamos o mundo, delimitando minutos, horas, dias, meses, anos. Inventamos o relógio para, como afirma Norbert Elias em seus estudos sobre o tempo, exercer para nós as funções da natureza de modo a situar nossas atividades sociais no devir. O tempo se recria com o uso dos ponteiros. As coisas vividas se encerram no passado do calendário, prendem-se em um determinado dia, mês e ano.

Mas a natureza se espelha no interior do humano. Os reflexos cíclicos continuam. Não podemos, ou ainda não conseguimos, escapar deles. Elias nos diz: “Não são ‘o homem e a natureza’, no sentido de dois dados separados que constituem a representação cardinal exigida para compreendermos o tempo, mas sim ‘os homens no âmago da natureza’” (1998, 12). Na poética coralina, o mundo também se mostra assim. Seu projeto cosmogônico devolve o humano ao Éden de onde foi expulso. Volta o tempo cíclico das chuvas, das secas, das safras. Dentro do sujeito coralino, retorna o tempo da infância, dos espaços, das pessoas.

Pelos caminhos percorridos por Cora, há um constante deslocamento do passado e futuro para o momento presente. Presenciamos a composição de versos que rompem continuamente a linearidade cronológica, algo próximo ao que Walter Benjamin identificou no trabalho de Proust: um entrecruzamento de tempos. Os espaços são construídos a partir de tal ruptura com a linearidade cronológica. Segundo Benjamin, “o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência” (1987, 37); depois questiona-se: “ou seria preferível falar do trabalho de Penélope do esquecimento?” (1987, 37).

Assim, nos caminhos do vivido, do revivido e do poetizado, as barreiras que separam os tempos se rompem. Cora nos re-

lembra de que nada se perde por completo, como em “A gleba me transfigura”, poema em que um sujeito nos fala desses tempos que retornam e nos atravessam: “Eu me procuro no passado. / Procuro a mulher sitiante, neta de sesmeiros” (Coralina: 1983, 92). Nas estrofes finais do poema, regride ainda mais cronologicamente: “Eu sou a mulher mais antiga do mundo, plantada e fecundada / no ventre escuro da terra” (1983, 93). Sua poética repetidamente faz esse movimento em sentido à origem do mundo, do sujeito, da poesia. A natureza de onde viemos paira sobre o humano, que se move junto a ela:

Participamos receosos do sol e da chuva em desencontro,  
nas lavouras carecidas.  
Acompanhamos atentos, trovões longínquos e o riscar  
de relâmpagos no escuro da noite, irmanados no regozijo  
das formações escuras e pejadas no espaço  
e o refrigério da chuva nas roças plantadas, nos pastos maduros  
e nas cabeceiras das aguadas.  
Minha identificação profunda e amorosa  
com a terra e com os que nela trabalham.

(1983, 91)

A subsistência através dos tempos por meio das ofertas da terra é relembrada em outros poemas, como “Oração do milho” e “Poema do milho”, criações que escrevem o importante ingrediente da culinária goiana por meio de simultâneas aproximação e contra-posição a crenças cristãs. Mas não só a vida se mostra nos motivos da terra na poética coralina. Há também o tempo da morte. No poema “Meu epitáfio”, de *Meu livro de cordel*, há uma voz que fala

de um fim: “Morta... serei árvore / serei tronco, serei fronde / e minhas raízes / enlaçadas às pedras de meu berço / são as cordas que brotam de uma lira” (1976, 19). A morte do sujeito poético, prevista por tempos verbais no futuro, se encontra com seu nascimento. As raízes que brotam de uma lira, instrumento ligado às origens da própria poesia, se enlaçam ao berço pétreo do princípio da vida do sujeito poético. No mesmo livro, encontramos uma imagem similar no poema “Eu voltarei...”:

Eu voltarei...

A pedra do meu túmulo  
será enfeitada de espigas de trigo  
e cereais quebrados,  
minha oferta póstuma às formigas  
que têm suas casinhas sub-terra  
e aos pássaros cantores  
que têm seus ninhos nas altas e floridas  
frondes.

Eu voltarei...

(1976, 45)

No poema, olhamos para um túmulo no mundo natural e, novamente, para a ilustração da árvore. Sua postura vertical alcança o subterrâneo da terra e se eleva para o firmamento. Nas duas estrofes que cerceiam a imagem do túmulo, há uma promessa: “Eu voltarei...”. O tempo cíclico emerge em letras, tornando a morte do sujeito poético como participante da vida do universo. Morre-se,

mas as ofertas de cereais ficam para as formigas e os pássaros. Morre-se, mas a poética permanece como herança para os humanos. A árvore, assim, se revela uma imagem entre dois mundos. Parte dela se liga à terra, às necessidades de um corpo. Outra parte se eleva acima do chão, como o pensamento que deseja viver para além do corpo. Sobre a continuação da vida pela poesia, lemos em “Meu epitáfio” a estrofe: “Não morre aquele / que deixou na terra / a melodia de seu cântico / na música de seus versos” (1976, 19).

A terra como destino do corpo também nos aparece, em evocação das escrituras cristãs, como a matéria de origem da vida. “O cântico da terra”, que tem como subtítulo “Hino do lavrador”, faz soar como início os versos: “Eu sou a terra, eu sou a vida. / Do meu barro primeiro veio o homem. / De mim veio a mulher e veio o amor. / Veio a árvore, veio a fonte. / Vem o fruto e vem a flor” (1989, 155). Da terra se cria o mundo objetivo – o homem, a mulher, a árvore, a fonte, o fruto – e também o mundo subjetivo – o amor. Os tempos verbais do poema nos aludem a uma continuação da criação ao se conjugarem no pretérito perfeito – “veio” –, mas também no presente – “vem”. Na voz da terra o poema se encerra com nova imagem da morte e realização de um ciclo universal: “E um dia bem distante / a mim tu voltarás” (1989, 155). A terra retorna para si o que um dia originou.

Nos poemas lidos, percebemos, ainda, a pedra como imagem e metáfora recorrentes. Lembremo-nos de que está presente em “Ressalva”, poema que abre a publicação de estreia de Cora: “Este livro / foi escrito por uma mulher / que fez a escalada da / Montanha da Vida / removendo pedras / e plantando flores” (1989, 13). Em seu segundo livro, o humano que arranca os minerais do solo reaparece em “Errados rumos”: “Carreando pedras. / Construindo com as

mãos / sangrando / a minha vida” (1976, 53). Está também em “Das pedras”: “Minha vida... / Quebrando pedras / e plantando flores” (1976, 20). Na terceira publicação, a imagem se repete imperativa ao leitor: “Remove pedras e planta roseiras e faz doces. Recomeça” (1983, 123). A terra é, continuamente, trabalhada por mãos que a libertam das pedras. Outra vez, poetiza-se um esforço de renascimento – “Recomeça” – que retoma os tempos de circularidade.

Cora nos conta que, na duração de uma vida, é preciso que se recomece a viver continuamente. Suas composições poéticas vegetais também brotam para nos dizer isso. Em “Minha cidade”, ouvimos uma voz que diz: “Eu sou o caule / dessas trepadeiras sem classe, / nascidas na frincha das pedras: / Bravias. / Renitentes. / Indomáveis. / Cortadas. / Maltratadas. / Pisadas. / E renascendo” (1989, 18). Na estrofe seguinte, o renascimento é reafirmado: “Eu sou a dureza desses morros, / revestidos, / enflorados, / lascados a machado, / lanhados, lacerados. / Queimados pelo fogo. / Pastados. / Calcinados / e renascidos” (1989, 18).

Nascimento, morte e renascimento ecoam como um ciclo universal eterno sobre o sujeito. Este, em “Minha cidade”, vai de encontro ao outro, assimilando os valores vegetais a si. O sujeito é resistente e capaz de renascer como a vegetação. Tal assimilação dos espaços e vidas é, para Moema de Souza Esmeraldo, pesquisadora da poética coraliniana, uma expansão do sujeito. Para ela, o sujeito “supera os próprios limites e amplia os horizontes de sua existência, por ser uma obra poética. Ao aproximar-se com as partes da casa, caule e muros, Cora Coralina, indiretamente, se equipara ao todo” (2014, 68).

Lembremo-nos de que tais relações de troca entre o sujeito e o espaço são comuns no poema coraliniano. Quando lemos “Mi-

nha vida... / Quebrando pedras / e plantando flores” (1976, 20), percebemos um trabalho contínuo de ação do sujeito sobre o mundo. Aqui, a pedra surge para ser significada pela poeta como adversidade a ser transposta para que a terra possa ser trabalhada. Mas, se nos versos lidos o mineral parece unicamente matéria a ser removida do solo, em outros ressurge como objeto moldável. Em “Mãe Didi”, ao falar sobre a origem de sua poética, Cora nos diz:

Ela cascateia há milênios.  
Minha Poesia... já era viva e eu sequer nascida.  
Veio escorrendo num veio longínquo de cascalho.  
De pedra foi o meu berço.  
De pedras têm sido meus caminhos.  
Meus versos: pedras quebradas no rolar e bater de tantas pedras.  
(1976, 17)

Cora constrói a poesia como um rio e os versos como pedras, erigindo a imagem do pensamento imaginativo que molda um motivo para lhe dar uma forma. Das matérias da terra, cria-se a poesia e o poema. O líquido poético vindo de outros tempos é anterior ao nascimento do sujeito. Quando encontra a poeta, atravessa-a como um rio, avança sobre seus motivos: as pedras. Faz o mineral rolar, bater, se quebrar. As pedras são ressignificadas a partir de suas características de objeto nascido da terra, mas moldável por mãos humanas. Os motivos são esculpidos, os versos tomam forma. São, agora, palavras escritas. Em Cora, a poesia vem da mesma origem da vida: a terra, o mundo natural. A palavra é escrita na reunião da linguagem humana com a da natureza. O tempo que inventamos delicadamente organizado em minutos, horas, meses e anos se dilui para deixar viver o tempo imaginativo.



## **Os caminhos circulares na humanidade**

Podemos identificar como primeira formação urbana coraliniana um edifício intitulado Casa Velha da Ponte da Lapa. Por vezes, apenas Casa Velha da Ponte ou simplesmente Casa Velha. É a poetização da habitação onde a escritora viveu durante a infância e para onde retornou para viver a velhice. Em um de seus poemas publicados em seleção póstuma, Cora canta: “Debaixo da minha janela / se estende a pedra-mãe” (2001, 95). Nos versos, a poeta deposita a origem da cidade em uma pedra formadora da morada. A Casa Velha da Ponte é, assim, constantemente definida como pelo seu tempo: “Olho e vejo tua ancianidade vigorosa e sã” (1976, 90). A poeta se dirige à morada em um texto em prosa presente nas últimas páginas de *Meu livro de cordel*: “Casa Velha da Ponte, és para o meu cântico ancestral uma bênção madrinha do passado” (1976, 93).

Essa projeção do tempo no espaço também se mostra no restante da cidade. Se olharmos pela janela da Casa Velha da Ponte, veremos uma arquitetura de pedras curvadas pelo tempo, de muros envelhecidos envolvidos pela vegetação crescente. Na cidade, a riqueza ancestral desponta para ser decaída em versos. Em introdução a *Meu livro de cordel*, ouvimos um sujeito que diz morar “numa cidade de onde levaram / o ouro e deixaram as pedras” (1976, 11).

No poema “Velho sobrado”, somos levados a um edifício poetizado na primeira estrofe como “Um montão disforme. Taipas e pedras, / abraçadas a grossas aroeiras, / toscamente esquadriadas” (1989, 57). A imagem se forma inicialmente assim mesmo, por meio de “Abandono. Silêncio. Desordem. / Ausência, sobretudo” (1989, 37). Perguntamo-nos acerca dessa ausência que Cora menciona. A poeta nos responde que se perderam os “Grandes espelhos de cris-

tal, / emoldurados de veludo negro” (1989, 37). Ausentaram-se também as pessoas que frequentavam o lugar: “Dona Virgínia. Benjamim. / Rodolfo. Ludugero. / Veros anfitriões” (1989, 37).

Sobre as ruínas do velho sobrado, os motivos vegetais surtem para nos recordar que a natureza não pode ser separada do humano ou do urbano: “O avanço vegetal acoberta o quadro” (1989, 57). Vemos a imagem de uma casa tomada pelos braços vegetais da terra. “No alto, instala-se, dominadora, / uma jovem gameleira, dona do futuro. / Cortina vulgar de decência urbana / defende a nudez dolorosa das ruínas do sobrado / – um muro” (1989, 57). Cria-se uma cidade erigida no passado, nascida de pedras ancestrais, exposta às mudanças de sua paisagem. A jovem gameleira se ergue imponente sobre as ruínas do velho sobrado, torna-se um muro que o esconde, é parte da arquitetura urbana. Em outro poema, Cora nos dirá: “Na velhice dos muros de Goiás / o tempo planta avencas” (1989, 66). Percebemos uma ruptura com um passado ao mesmo tempo que nos é apresentada uma formação arquitetônica nova que se projeta para o futuro.

Como as composições vegetais, os espaços renascem constantemente, tornam-se outros para abrigar novas vidas, vozes e discursos. Voltamos à Casa Velha da Ponte da Lapa para, assim, ver além de sua estrutura envelhecida. É também um ponto de encontro de tempos. Em seu interior, há vozes que povoam os cômodos e falam de regras. Há uma bisavó que propaga os dizeres de seu passado: “Diziam os antigos educadores: ‘Mulher saber ler e escrever não é virtude’” (1989, 29). Mas há também uma poeta que escreve tais palavras em versos e demarca novas possibilidades para as mulheres. Dentro da casa, as tradicionais normas de hierarquias, os discursos que se projetam sobre o corpo das mulheres e das crian-

ças, tudo é revisto sob uma nova perspectiva: o olhar do presente sobre o passado e em direção ao futuro.

Na Casa Velha, conhecemos Aninha, a criança sobre quem são impostas normas tradicionais de educação. Constantemente testemunhamos a menina com o corpo restringido pelas vozes adultas. Para a poeta que traz Aninha do passado ao presente, poetizar a infância é escrever as disciplinas de um sistema que buscava moldar o corpo infantil. “Criança, no meu tempo de criança, / não valia mesmo nada / A gente grande da casa / usava e abusava / de pretensos direitos / de educação” (1989, 20). Entre as ordens dos adultos, há o silêncio: “Na quietude sepulcral da casa, / era proibida, incomodava, a fala alta, / a risada franca, o grito espontâneo, / a turbulência ativa das crianças” (1989, 125). Há a negação de uma fatia maior do bolo recém-saído do forno: “Me dava uma fatia, / tão fina, tão delgada... / E fatias iguais às outras manas. / E que ninguém pedisse mais!” (1989, 20).

Para a criança que desobedecesse, os castigos estão impresos em versos: “Por dá cá aquela palha, / ralhos e beliscão. / Palmatória e chineladas / não faltavam. / Quando não, / sentada no canto de castigo / fazendo trancinhas, / amarrando abrolhos. / ‘Tomando propósito’. / Expressão muito corrente e pedagógica” (1989, 20). Por vezes, também o encarceramento em determinados espaços na proibição de sair da casa: “A rua. A ponte. Gente que passava, / o rio mesmo, correndo debaixo da janela, / eu via por um vidro quebrado, da vidraça / empanada” (1989, 124). Mas, se à criança era proibida a rua, a poeta pode visitar a cidade exterior às paredes.

Fora da casa, o Rio Vermelho é o “Rio do princípio do mundo. / Rio da contagem das eras” (1989, 53), como Cora o definiu em poema batizado com o nome e as águas do rio. A corrente líquida se

alonga, abrindo seus caminhos por toda a cidade. O Rio Vermelho “corrige canos, esgotos, bueiros, das casas, das ruas, dos becos da minha terra” (1989, 54). As águas continuam a correr, atravessam o espaço urbano até alcançar os morros, o cerrado, o corpo da natureza. A vida da humanidade no campo surge intrínseca à existência da cidade. Lembramo-nos de que os espaços coralinianos estão em expansão constante. Há uma proximidade com a figura que a poeta erige para si mesma como sujeito poético nas duas estrofes iniciais de “Minha cidade”:

Goiás, minha cidade...  
Eu sou aquela amorosa  
de tuas ruas estreitas,  
curtas,  
indecisas,  
entrando,  
saindo  
umas das outras.  
Eu sou aquela menina feia da Ponte da Lapa.  
Eu sou Aninha.

Eu sou aquela mulher  
que ficou velha,  
esquecida,  
nos teus larguinhos e nos teus becos tristes,  
contando estórias,  
fazendo adivinhação.  
Cantando teu passado.  
Cantando teu futuro.

(1989, 17)

No poema, a cidade é construída ao lado do sujeito poético. Na primeira estrofe, o espaço urbano se assemelha a um labirinto de ruas que se desenrolam “indecisas, entrando, saindo umas das outras”. O sujeito poético se posiciona no interior dessa cidade como a criança de nome Aninha. Notamos uma relação de troca entre o espaço e o humano. A menina projeta sobre a cidade um pronome possessivo: “Goiás, minha cidade”, mas também se constrói como alguém que pertence a lugares no interior da cidade em: “Eu sou aquela amorosa / de tuas ruas estreitas” e “Eu sou a menina feia da Ponte da Lapa”.

Lemos a mesma indicação de um eu na segunda estrofe, quando a figura feminina se levanta para dizer: “Eu sou aquela mulher / que ficou velha, / esquecida, nos teus larguinhos e nos teus becos tristes, / contando estórias, fazendo adivinhação”. Essa mulher que ficou velha e esquecida é, como o Rio Vermelho, dona de tempos. Conta estórias e canta o passado, faz adivinhações e canta o futuro. Estamos diante de figurações dissonantes: menina e mulher, passado e futuro. O espaço poético é construído de modo a uni-los. No presente do poema, as dissonâncias coexistem como matérias de mesmas fontes.

A união das duplicidades também se espelha no corpo da cidade. Se a primeira estrofe nos traz as ruas, a segunda nos mostra os becos. Lembramo-nos da imagem do Rio Vermelho como morador de diferentes espaços da cidade. Como o sujeito poético de “Minha cidade”, em “Rio Vermelho” as águas abrem caminhos urbanos diversos. A menina é a amorosa das ruas estreitas, enquanto a mulher é esquecida nos larguinhos e becos. O rio corre pelos mesmos lugares: casas, ruas e becos. São caminhos líquidos

que atravessam as fronteiras pétreas da divisão social e espacial solidificada na cidade.

Despida de sua forma objetiva e reerigida em poema como ilustração do urbano universal, a cidade expõe suas segregações como rasgos. No título do livro, há um prenúncio: *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*. Somos levados a nos desviar das ruas para o interior de tais espaços “suspeitos... mal-afamados / onde família de conceito não passava” (1989, 62). Sobre um dos becos, Cora nos dirá: “O Beco da Escola é uma transição. / Um lapso urbanístico / entre a Vila Rica e a Rua do Carmo” (1989, 76). Reafirma-nos a divisão espacial que espelha as segregações sociais presentes no urbano. “Becos de Goiás” nos mostra os becos envoltos em sombras e pobreza:

Beco da minha terra...

Amo tua paisagem triste, ausente e suja.

Teu ar sombrio. Tua velha umidade andrajosa.

Teu lodo negro, esverdeado, escorregadio.

(1989, 61)

Cora Coralina, porém, lançará feixes solares sobre a paisagem:

E a réstia de sol que ao meio-dia desce, fugidia,

e semeia polmes dourados no teu lixo pobre,

calçando de ouro a sandália velha,

jogada no teu monturo.

(1989, 61)

Imagem de iluminação repetida em “O Beco da Escola”, quando este lugar, “Bem estreito e sujo / como compete a um beco

genuíno”, for iluminado “criando rimas imprevistas nos seus monturos” (1989, 77). Mas não apenas os caminhos dos becos são fulgurados pela poesia coralina. Também rutila a humanidade que os habita. São lugares “De gente do pote d’água. / De gente de pé no chão. / Becos de mulher perdida. / Becos de mulheres da vida” (1989, 62). Os caminhos da poeta se cruzam com percursos do humano excluído das ruas. Também podemos indicar como exemplo o poema “Todas as vidas”, no qual expande seu eu para abarcar diversas figuras femininas. Lemos “uma cabocla velha / de mau-olhado” (1989, 16), “a lavadeira do Rio Vermelho”, “a mulher cozinheira”, “a mulher do povo”, “a mulher roceira” e, por último, “a mulher da vida”, finalizado com os versos “Todas as vidas dentro de mim: / Na minha vida – / a vida mera das obscuras” (1989, 16).

Na estrada que é Cora Coralina, cruzam-se, assim, todas as vidas, tempos e espaços que tocam sua existência. Abrem-se caminhos que se expandem continuamente para a realização de seu projeto cosmogônico. Nele, o verbo primeiro é a própria poeta. Recria-se sob esse som: “Cora Coralina”, como se o nome inicialmente imitasse a sonoridade cortante e áspera de um cinzel a esculpir pedra para, em seguida, deixar-se derramar líquida como a bica d’água que corre da Casa Velha para o Rio Vermelho. Faz-se poeta sob esse nome inventado por ela mesma, antes batizada como Ana em uma cidade de um sem-número de meninas com o mesmo nome, todas regidas pela padroeira Sant’Ana. Nomeada por pedra e água, a poeta avança como a força criadora de versos que se movem sob tempos circulares. O mundo objetivo é refundado por Cora em um solo poético onde

vida e poesia têm como origem a mesma imagem: a terra, lugar onde nascem seus rios, despontam suas pedras, brotam suas composições vegetais.



## Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. “Cora Coralina, de Goiás”. *Jornal do Brasil*, 27 de dezembro de 1980. “Caderno B”, p. 7. Disponível em: [https://www.cegraf.ufg.br/up/688/o/cora\\_coralina.pdf](https://www.cegraf.ufg.br/up/688/o/cora_coralina.pdf). Acesso em 30 de julho de 2018.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CORALINA, Cora. *Meu livro de cordel*. Goiânia: Cultura Goiana, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Vintém de cobre: meias confissões de Aninha*. Goiânia: Editora da UFG, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*. São Paulo: Circuito do Livro, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Villa Boa de Goyaz*. São Paulo: Global, 2003.
- DURAS, Marguerite. *Escrever*. Tradução de Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- ELIAS, Norbert. *Sobre o tempo*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- ESMERALDO, Moema de Souza. *A representação do espaço e a cidade na poesia de Cora Coralina e José Décio Filho*. Dissertação de mestrado em Estudos da Linguagem. Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2014.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

## Resumo

Na poética coraliniana, encontramos, repetidamente, sujeitos em deslocamento. São vidas que se movem por caminhos, estradas, montanhas. É por tal movimento do humano que formamos a proposta deste trabalho: um convite para que andemos ao lado de tais sujeitos de modo a compreendermos Cora Coralina sob uma percepção de mobilidade contínua. Poderemos, assim, refletir acerca dos sentidos flutuantes dos caminhos da escritora, perguntando para onde seus versos dirigem nossos corpos, olhares, pensamentos. Encontramo-nos, durante a jornada por seu solo poético, sob uma ordem onde o tempo é escrito em circularidade nos espaços exteriores e interiores ao humano. Na leitura dos sujeitos em deslocamento, somos caminhantes devolvidos aos ciclos da vida natural, onde os tempos e espaços se finalizam e se reconfiguram continuamente por meio de imagens da terra, da pedra, dos vegetais. O humano reencontra sua relação com o tempo cíclico anterior ao relógio. A escrita de Cora Coralina poderá, assim, ser lida como um evento cosmogônico em que vida e poesia possuem a mesma origem nas imagens da terra.

**Palavras-chave:** Cora Coralina; poesia; literatura brasileira; cosmogonia.

## Abstract

During the reading of the poetic work of Cora Coralina, we often find personas in displacement. They are living beings moving through paths, roads, mountains. From these human movements, we state the proposal of this paper: an invitation to move beside such personas so we may comprehend Cora Coralina under a perception of continuous mobility. We will, therefore, reflect on the meaning of the writer's wandering, imagining to where her verses direct our bodies, visions, thoughts. During the journey on her poetic ground, we find ourselves under an order where time is written in circularity over spaces external and internal to the human being. In the reading of the personas in displacement, we become

walkers returned to the natural life cycles, where times and spaces are continuously finished and reconfigured through images of the earth, the stone, the vegetable life. Humans rediscover their relationship with a cyclic time previous to the use of the clock. The writing of Cora Coralina may, therefore, be read as a cosmogonic event where life and poetry have the same origin in the poetic images of the earth.

**Keywords: Cora Coralina; poetry; Brazilian literature; cosmogony.**

## ***Physis e logos: Riobaldo e a travessia das águas mitopoéticas no Grande Sertão***

Pedro Vieira de Castro\*

Os caminhos que procuram decifrar o sertão de Guimarães Rosa contêm algo de misterioso e estradas cujo acesso talvez só seja permitido com todos os sentidos aguçados. Quem enxerga apenas com a visão possivelmente só encontrará o roteiro geográfico e cartesiano que a obra *Grande sertão: veredas* (2001) tem a oferecer. Uma leitura um pouco diferente, porém, pode permitir uma interpretação um tanto mais dialética. Em “O homem dos avessos”, ensaio de Antonio Candido extraído de seu livro *Tese e antítese*, o sertão rosiano ganha corpo. Escapa de uma descrição naturalista porque articula a natureza e linguagem em uma composição geopoética:

Premido pela curiosidade, o mapa se desarticula e foge. Aqui, um vazio; ali, uma impossível combinação de lugares; mais longe, uma rota misteriosa, nomes irrealis. E certos pontos decisivos só parecem existir como invenções. Começamos então a sentir que a flora e a topografia obedecem frequentemente a necessidades da composição; que o deserto é sobretudo projeção da alma, e as galas vegetais simbolizam traços afetivos (1964, 124).

\* Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde atualmente faz doutorado.

Esse sertão que se forma e se transforma conforme essa projeção da alma na realidade é um espaço que não se coloca na obra como cenário, mas como força projetiva de vontades soberanas e formativas. É um corpo que deve ser entendido como uma natureza dinâmica, que não cessa de nascer e morrer, enaltecendo a força cósmica da harmonia dos contrários, movimento que rege o *logos* de Heráclito.

A fim de entender esse conceito heraclítico em *Grande sertão*, é necessário desvendar o leitor a que Rosa se dirige. Ele não é o receptor de Riobaldo “muito culto”, um doutor, vindo da cidade grande, “sensato, fiel como papel” (Rosa: 2001, 116), porque, já de antemão, o narrador faz questão de se definir como um dôido, que doideiras diz. O acento circunflexo, supostamente desnecessário, é a primeira armadilha contra esse leitor: aquele que procura um caminho normativo para desvendar o sertão rosiano provavelmente só enxergará nele uma paisagem.

A pista mais eloquente, dada no início da obra, se faz presente ao descrever seu tamanho: “O sertão é do tamanho do mundo. Agora, por aqui, o senhor já viu: Rio é só o São Francisco, o Rio do Chico. O resto pequeno é vereda. E algum ribeirão” (Rosa: 2001, 90). A grafia, mais uma vez, indica o caminho hermenêutico da obra: somente o São Francisco é Rio, grafado em maiúscula, porque não é só água correndo, mas uma divindade. E se é a única que pode ser chamada assim, em um sertão que é do tamanho do mundo – porque é mundo –, então o do Chico é a vereda principal de *Grande sertão: veredas*. É por ele que devemos seguir e é por ele que segue o narrador: “Desdobremos bem o mapa. Como um largo couro de boi, o Norte de Minas se alastra, cortado no fio do lombo pelo São Francisco –

acidente físico e realidade mágica, curso d'água e deus fluvial, eixo do Sertão” (Candido: 1964, 124).

Manoel Antônio de Castro, em artigo intitulado “Grande Ser-Tão: diálogos amorosos”, argumenta que é ao leitor que Riobaldo se dirige, e para ser capaz de acompanhar o doido que doideiras diz é necessário desvendar esse diálogo que se estende pelo sertão rosiano. A palavra *diálogo* vem do grego e se forma do prefixo grego *dia* e do radical *logo*. “Dia- é um prefixo grego que congrega dois sentidos fundamentais: *através de* e *entre*. Subjaz a estes dois sentidos um terceiro, inevitavelmente: *dois*” (Castro: 2007, 150; grifos do autor). Ou seja, o diálogo é o que acontece através do *logos*.

Em busca de entender o que é o *logos*, recorreremos ao próprio Heráclito, um dos primeiros a refletir sobre a importância da concepção da palavra para o homem. O *logos* é sendo e é sempre, de acordo com a tradução de Alexandre da Costa para o livro *Heráclito: fragmentos contextualizados* (2012). É muito parecido com o sertão como força projetiva da alma, natureza dinâmica.

O mapa se desarticula e foge justamente porque essa força não se permite capturar somente com a visão. Em fragmento fundamental, Heráclito afirma que “*physis kriptestai philei*”, ou seja, “A natureza ama ocultar-se” (2012, 129) – e, por isso, é necessário estar com todos os sentidos aguçados. A palavra *physis* acabou perdendo seu sentido original porque foi traduzida, em latim, por *natura* e, em seguida, por natureza. A palavra latina não apreende e não traduz a experiência originária que motivou o termo grego. *Physis* vem do verbo *phyein*, que assinala o aparecer de alguma coisa que eclode, exurgindo, por exemplo, o nascer do sol, o brotar de uma flor, o crescer de uma árvore. É o desvelar-se de algo que até então se mantinha velado.

Duas noções fundamentais se conjugam nesse ato e participam igualmente de seu poder ser: a primeira é o desvelamento impetuoso e irreprimível do que vem à luz; a segunda, que precede a primeira, é a condição propiciadora desse desvelar-se, justamente o velamento em que o algo até então se mantinha. Algo só se desvela se estava velado. Porém, se esse velamento se desvelasse por inteiro, nenhum outro desvelar seria possível. A compreensão grega da natureza cifrada no nome *physis* repousa, portanto, em uma duplicidade originária, que se pode enunciar nos seguintes termos: a condição de possibilidade de qualquer desvelamento é o velamento que o sustenta e o garante. O fundamento do desvelar-se é, pois, seu contrário: o velamento que o antecede e excede. É a precisa noção dinâmica do *logos* heraclítico, que devém através da harmonia dos contrários. Essa natureza grega, nas palavras de Maria Lucia Guimarães de Faria,

assinala uma compreensão essencialmente dinâmica e movente da natureza, em que se privilegia o próprio aparecer de tudo o que se manifesta, a vida em seu brotar incessante do seio da morte, o desvelar-se que se apreende ainda no berço escuro de um insistente velar-se, um impulso para a luz que não desmente o seu apego às trevas, em suma, um manifestar-se que ama igualmente ocultar-se e desocultar-se (2004, 278).

A *physis* do dito de Heráclito é essa natureza em incessante brotação, constante devir, mas cuja ambivalência não está aparente. O fato de que ela não apenas se oculta, mas “ama ocultar-se”, que não pode ser sem esse impulso reverso, escapa à percepção habitual, que, portanto, não tem plena inteligência da natureza.

É importante deixar claro que a compreensão dinâmica não é metafísica, pois não está além das coisas, mas somente se patenteia através delas. O modo de ser da *physis* é como age o *logos*. Portanto, permitamo-nos utilizar como mais clara aproximação de *logos* a palavra *physis* e nos aproximar mais intimamente da palavra *diálogo*.

Essa maneira de enxergar o sertão rosiano nos remete a esse tempo em que a natureza era chamada de *physis* e presenteava o homem com uma interpretação que fosse, através dela, plena de sentidos e não captável somente pela visão. Em *Grande sertão: veredas*, a natureza deve ser observada como divindade telúrica, agente do sertão rosiano. O diálogo a ser travado entre narrador e leitor é, portanto, por veredas mitopoéticas, enxergando esse *através do logos* de uma época do surgimento de mito e poesia.

Isso fica mais claro quando Rosa descreve os principais líderes – Joca Ramiro, Medeiro Vaz e Zé Bebelo – com aspectos dionisíacos. Se os dois primeiros são recorrentemente descritos como touros, o terceiro é extático como o deus do vinho. Quando o primeiro e o terceiro se encontram, em julgamento crucial para a narrativa, os dois são os únicos a conseguirem sentar no chão, enquanto os demais jagunços se agacham, ficam meio tortos, mas não tocam o solo. Em uma mundividência mitopoética, diante desse rito de importância cósmica, como esse julgamento, tocar o solo era tocar em Gaia, *deusa mater*. Os dois líderes dionisíacos eram os mais próximos dessa divindade, os únicos simbolicamente capazes de sentar-se completamente no chão.

### **Travessia e metamorfose das águas**

*Grande sertão: veredas* é feito de encontros, travessias e também metamorfoses. A começar por sua principal personagem,



Diadorim, que simboliza em si a própria mundividência rosiana: o feminino e o masculino em um corpo só, representando não uma dialética de aniquilação, como propagara Platão em *A República* (2014), mas de confluência entre os contrários. Em sua compilação de dez tomos, o filósofo conclui que a dialética é a melhor maneira para se aproximar da Verdade. Ao contrário de Heráclito, que tenta extrair dessa dualidade uma harmonia – não no sentido de concordar, mas de confluir os opostos –, Platão advoga pela escolha de uma premissa correta, que faria as outras logicamente falsas.

Voltamos mais uma vez ao leitor “sensato, fiel como papel”. Ele é o retrato desse platonismo. Não é a ele que o autor fala, mas ao leitor que compreende Diadorim como o estatuto máximo da poética de Guimarães Rosa. O conto que melhor a traduz é “A terceira margem do rio”, presente em *Primeiras estórias* (1985). Nele, o Pai constrói uma canoa e se lança no rio. Não atravessa para a margem de lá, tampouco retorna para a margem de cá. Ninguém entende nada, porque não se trata de algo racional, mas de uma compreensão de doidos.

Ao lançar-se nas águas de um rio, o Pai, na verdade, se lança nas águas da vida, com todos os seus perigos e imprevisibilidades. Tornava-se dono de si, o eu diante do mundo, senhor de suas ações. O salto nas águas, segundo o filósofo francês Gaston Bachelard, reaviva os ecos de uma iniciação perigosa: “É a única imagem exata, razoável, a única imagem que se pode viver, do salto no desconhecido. Não existem outros saltos reais que sejam saltos ‘no desconhecido’. O salto no desconhecido é um salto na água” (2013, 172).

O Pai de “A terceira margem do rio” se lança nas águas como quem entende a citação do narrador de *Grande sertão: veredas*: “Viver – não é? – é muito perigoso. Porque ainda não se sabe. Porque

aprender-a-viver é que é o viver, mesmo” (Rosa: 2001, 601). A passagem, dita no final do livro, transcreve o entendimento do que é viver e o que é se lançar na terceira margem do rio.

O Pai, que não escolhe uma margem e nem outra, é o homem que vive o “aprender-a-viver”, como se manifesta a *physis* em constante devenida. É o ser que se coloca de frente para o cosmos em sua plenitude criadora, seja da vida ou da morte. É por isso, também, que “é muito perigoso”, adjetivo tão insistentemente repetido por Riobaldo, que tem como radical o mesmo /per/ de *pé-riple* e *experiência*. /Per/ vem do grego *peras*, que significa limite. A toda hora estamos num cômputo, porque a vida se dá como experiência, o que significa que atravessar é um de seus mandamentos centrais. Viver, portanto, é muito perigoso, porque lança o homem aos limites extremos da experiência, que acontece nas margens do rio, obrigando-o a incessantemente ultrapassar a si mesmo. Ultrapassar a si é ocupar essa terceira margem.

Essa travessia se empreende de forma muito semelhante às “metamorfoses da alma”, descritas por Friedrich Nietzsche em *Assim falou Zaratustra*. No livro, o protagonista explica:

Três metamorfoses do espírito menciono para vós: de como o espírito se torna camelo, o camelo se torna leão e o leão, por fim, criança. Há muitas coisas pesadas para o espírito, para o forte, resistente espírito em que habita a reverência [...]. Todas essas coisas mais que pesadas o espírito resistente toma sobre si: semelhante ao camelo que rumo carregado para o deserto. Mas no mais solitário deserto acontece a segunda metamorfose: o espírito se torna leão, quer capturar a liberdade e ser senhor em seu próprio

deserto [...]. Criar novos valores – tampouco o leão pode fazer isso; mas criar a liberdade para nova criação – isso está no poder do leão. Criar liberdade para si e um sagrado *Não* também ante o dever: para isso, meus irmãos, é necessário o leão [...]. Mas dissei-me, irmãos, que pode fazer a criança, que nem o leão pôde fazer? Por que o leão rapace ainda tem de se tornar criança? Inocência é a criança, e esquecimento; um novo começo, um jogo, uma roda a girar por si mesma, um primeiro movimento, um sagrado dizer-sim. Sim, para o jogo da criação, meus irmãos, é preciso um sagrado dizer-sim: o espírito quer agora *sua* vontade, o perdido para o mundo conquista *seu* mundo (2011, 27-9; grifos do autor).

Se o sertão não é cenário apenas e é agente de travessias e metamorfoses, então o olhar mitopoético se estende a ele, incluindo suas águas. Como o São Francisco, os rios guardam imagens cheias de significado em suas passagens. O primeiro deles é o rio de-Janeiro, responsável pelo nascimento mitopoético de Riobaldo. Além de o nome representar o primeiro mês e, portanto, o nascimento de um ano, é em sua margem-de-cá que ele conhece Diadorim, ainda criança.

A cena constitui o parto poético-ontológico de Riobaldo: “ele [rio de-Janeiro] é estreito, não estende de largura as trinta braças [...]. Sentei lá dentro [da canoa] de pinto em ovo” (Rosa: 2001, 117-9). As imagens que remetem ao útero materno continuam: “Saiba o senhor, o de-Janeiro é de águas claras. E é rio cheio de bichos cágados. Se olhava a lado, se via um vivente desses” (2001, 120). Riobaldo estava em um porto, sob guarda materna; a natu-

reza também se dispunha na tranquilidade, com águas claras e seguras, cágados, criaturas que carregam as casas nas costas, representando figuras de guarda, segurança, proteção. Ao lembrar-se da cena do de-Janeiro, o narrador está trazendo imagens de uma vida segura, quente, acolhedora, tal qual o útero materno. O amor pela imagem das águas claras, dos cágados, de estar de “pinto em ovo” trazia essa carga simbólica. O útero ontológico encontrava esse meio de reencarnar, na lembrança de Riobaldo, como nos ensina Gaston Bachelard: “Não é porque a montanha é verde ou o mar azul que nós os amamos, ainda que demos essas razões para a nossa atração; é porque algo de nós, de nossas lembranças inconscientes, no mar azul ou na montanha verde, encontra um meio de se reencarnar” (2013, 120).

A imagem remete a um parto, ainda mais se considerarmos que o de-Janeiro desemboca no São Francisco, o rio que simboliza o mundo, traduz em água o sertão. O de-Janeiro é, portanto, o rio de inauguração ontológica da vida de Riobaldo, tanto que é sua lembrança mais antiga na obra.

O símbolo da travessia também se faz presente no rio Urucuia. Só que esse reserva uma peculiaridade: evoca uma imagem de verticalidade. Guimarães Rosa, apesar de amar os rios, é um poeta também da ascensão. O Urucuia representa justamente a altura: “Queria ver ainda uma igreja grande, brancas torres, reinando de alto sino, no estado do Chapadão. Como que algum santo ainda não há de vir, das beiras deste meu Urucuia?” (Rosa: 2001, 500). As torres brancas como as nuvens, uma igreja branca, reinando de “alto sino”, no Chapadão – lugar de “altas terras” –, são imagens de altura. Entretanto, as figuras não oferecem a sensação de vertigem, de uma iminente e súbita queda: possuem uma tranquilidade de

amparo. As “brancas torres” parecem os alicerces de uma maciça força estabilizadora.

Os nativos do rio também são caracterizados como pessoas altas, assim como sua vegetação: “E a flor de caraíba urucuia – roxo astrazado, um roxo que sobe no céu” (Rosa: 2001, 324). É o próprio narrador quem assinala a característica urucuia ser “astrazada”, “que sobe no céu”, alcança os astros. Se a *physis* “é um manifestar-se que ama igualmente ocultar-se e desocultar-se”, então o Urucuia é tão “astrazado” quanto fundo: “O rio não quer ir a nenhuma parte, ele quer é chegar a ser mais grosso, mais fundo. O Urucuia é um rio, o rio das montanhas” (Rosa: 2001, 450).

Essa ambivalência fora comentada por Nietzsche no “Discurso da árvore da montanha”, em que Zaratustra chama a atenção para um crescimento que não pode – e nem deve – negar o enraizamento do ser: “Com o homem sucede o mesmo que com a árvore. Quanto mais quer alcançar as alturas e a claridade, tanto mais suas raízes se inclinam para a terra, para baixo, penetram na escuridão, na profundidade – no mal” (2011, 42).

Além das alturas, o Urucuia sempre tangencia Diadorim. São múltiplas as passagens, quase totais, em que o rio vem como lembrança da personagem. O Urucuia precede Diadorim com a mesma precisão que o manuelzinho-da-croa, “que é o passarim mais bonito e engraçadinho de rioabaixo e rio-acima” (Rosa: 2001, 159). Cria-se, portanto, uma semelhança, mesmo que indireta, com o pássaro. A natureza fala para Riobaldo o que ele não se permite escutar. Seu amor verdadeiro é Diadorim. O manuelzinho-da-croa é a espécie do amor, voando sempre acompanhado pelo seu par, e não é coincidência Riobaldo estar com Diadorim quando presencia o momento. Assim como não é mero acaso os dois estarem próximos às paragens do Urucuia:

E, aí, a saudade de Diadorim voltou em mim, depois de tanto tempo, me custando seiscentos já andava, acoroçado, de afogo de chegar, chegar, e perto estar. Cavalo que ama o dono, até respira do mesmo jeito. Bela é a lua, lualã, que torna a se sair das nuvens, mais redondada recortada. Viemos pelo Urucuia. Rio meu de amor é o Urucuia (Rosa: 2001, 89).

Chegar às alturas é reconhecer Diadorim nas águas do Urucuia, no voo do manuelzinho-da-croa. É olhar fundo nas correntezas do rio. É esse amor por Diadorim que vai levá-lo às Veredas Mortas – ao mar, que é a foz do rio, portanto um lugar de morte: “Confusa é a vida da gente; como esse rio meu Urucuia vai se levar no mar. Porque, no meio do momento, me virei para onde lá estava Diadorim, e eu urgido quase aflito. Chamei Diadorim – e era um chamado com remorso – e ele veio, se chegou” (Rosa: 2001, 206).

Esse encontro com a morte é o momento do pacto, em que há o aparecimento de um rio misterioso. Após inúmeras tentativas frustradas de derrotar o Hermógenes, Riobaldo vai até as Veredas Mortas, “lugar próximo” para se tornar pactário do diabo e ter sucesso em sua empreitada. Após muito chamar pelo demônio, finalmente profere as palavras da invocação: “– ‘Ei, Lucifer! Satanás, dos meus infernos!’” (Rosa: 2001, 438). Mesmo não sendo respondido diretamente pelo diabo, o protagonista sela o pacto na dinamização de profundezas e cimios:

E foi aí. Foi. Ele não existe, e não apareceu nem respondeu – que é um falso imaginado. Mas eu supri que ele tinha me ouvido. Me ouviu, a conforme a ciência da noite e o envir

de espaços, que medeia. Como que adquirisse minhas palavras todas; fechou o arrocho do assunto. Ao que eu recebi de volta um adejo, um gozo de agarro, daí umas tranquilidades-de pancada. Lembrei dum rio que viesse adentro a casa de meu pai. Vi as asas. Arqueei o puxo do poder meu, naquele átimo. Aí podia ser mais? A peta, eu querer saldar: que isso não é falável. As coisas assim a gente mesmo não pega nem abarca. Cabem é no brilho da noite. Aragem do sagrado. Absolutas estrelas! (Rosa: 2001, 438).

Mais uma vez as veredas do protagonista esbarram na transposição dos rios. Agora, Riobaldo se lembra de um rio que atravessa a casa de seu pai. Uma imagem tão simbólica quanto fictícia. Uma casa que comporta um rio dentro. Não só uma casa, mas a casa de seu pai, que Riobaldo jamais conheceu. A imagem impressiona e atravessa não apenas sua memória, como também o texto da narrativa. A lembrança, portanto, não pode existir senão como devaneio do narrador: “Em tais devaneios que invadem o homem que medita, os pormenores apagam-se, o pitoresco desbota-se, a hora não soa e o espaço estende-se sem limite. A tais devaneios podemos muito bem dar o nome de devaneios de infinito” (Bachelard: 2008, 194).

A “aragem do sagrado” e as “absolutas estrelas” confirmam a dimensão cósmica da imagem e respaldam a associação que fazemos com o infinito. É uma imagem magna, pois reúne, num “desmedido momento” – “a hora não soada” –, três elementos carregados de significação: o rio, a casa e a figura do pai. Para potencializar as ressonâncias que a imagem carrega e congrega, ela ocorre a Riobaldo em uma travessia vital, no instante limiar mais perigoso até

então cruzado pelo personagem, nas Veredas Mortas. A imagem resulta de um processo conjunto de memória e imaginação, pois se trata de um suscitar, pela imaginação tingida de emoção, um passado arquetípico que só vem a ser pela solicitação empenhada de um presente agigantado pelo acontecer do pacto, e que traz em seu bojo o germe de todo um futuro.

Essa lembrança de Riobaldo é a justa extensão desse espaço, a recordação sem-hora da ambivalência que movimenta a imagem: o rio do pacto com o diabo adentra a morada de seu pai (deus); a figura da infância, do lar, é dinamizada pela figura paterna, a da maturidade; sobretudo cumpre destacar o lembrar sem lembrança alguma. Não há o fato de que a memória presente fosse a recordação. Trata-se de um evocar que cria num único gesto o presente, o passado e o futuro. Muito mais do que um recordar, está em jogo um acordar, um despertar cordial, uma “reminiscência”, a memória posta em ação, já que fundamentalmente a memória não é uma faculdade retrospectiva, mas uma potência prospectiva e projetiva, que suscita o que nomeia. A magnitude do que Riobaldo está em vias de cometer, a envergadura do que está prestes a atravessar e a absoluta novidade do desterro em que está voluntariamente se lançando exigem a imagem insólita, original e originária, o feito sem fato prévio, o lembrar sem lembrado, o fundar sem fundação.

O rio do pacto, que precede o ato em si, simboliza as águas do sagrado dizer-não do leão nietzschiano. É quando faz essa travessia que Riobaldo reivindica para si a liderança do bando e decide atravessar aquela margem da obediência do camelo para negar que outros comandem sua vida. Riobaldo, governado pelo diabo, consegue finalmente atravessar o Liso do Sussuarão, capturar a mulher do Hermógenes e ter o confronto com seu inimigo. *Grande sertão:*



*veredas* evoca mais uma vez sua mundividência mitopoética: o último confronto entre os dois pactários se dá no limite ontológico do sertão, o Paredão. Para além do lugar não há mais nada e é por isso que ali se encerra a disputa dos jagunços.

Para ter sucesso, era necessário que Riobaldo atravessasse para a margem-de-lá, fizesse o pacto com o diabo, largasse seu estado de obediência e assumisse o comando do bando. Tomar-lhe as rédeas, porém, não significa tomar as rédeas da própria vida. Riobaldo, que já atirava certo sem nem precisar ver o alvo, foi tomado pelo diabo e não conseguiu decidir o enfrentamento entre bandos. Paralisado e sem poder fazer nada, assistiu ao duelo final entre Diadorim e Hermógenes, que resultou na morte dos dois. Esse foi o custo da travessia da margem-de-cá, do camelo, para a margem-de-lá, do leão.

O imperativo existencial do sertão mitopoético é, portanto, o movimento de atravessar. Observamos o diálogo como o através do *logos* e aproximamos o *logos* da *physis*. Travessia e através se assemelham na etimologia, e em Guimarães Rosa têm o mesmo significado poético. A travessia que Riobaldo faz durante *Grande sertão: veredas* é um através do *logos* e da *physis*. É o mesmo movimento que pontuamos anteriormente, da natureza que conserva seu significado grego e sua característica de omni-parturiência, opulência, esbanjamento de si, transe floral de nascimento.

A travessia de Riobaldo se potencializa com o narrar. Por isso, ele enfatiza que não narra uma vida de jagunço, mas a “matéria vertente”. Velho, de “range-rede”, Riobaldo narra para o leitor. Narra em forma de diálogo, porque é somente através do *logos* que se torna possível perceber e experimentar a matéria vertente do romance, que “ama velar-se” e está em constante pujança. Seu in-

terlocutor jamais responde, porque a resposta não interessa a ele: “O real não está na saída e nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” (Rosa: 2001, 80), no *elã* das palavras, no *dever* narrativo.

E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente. Queria entender do medo e da coragem, e da *gã* que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder. O que induz a gente para más ações estranhas é que a gente está *pertinho* do que é nosso, por direito, e não sabe, não sabe, não sabe! (Rosa: 2001, 116).

O Riobaldo narrador quer entender do “medo e da coragem” e do “que empurra a gente para fazer tantos atos”. Não é o resultado do ato, mas a própria ação, o que dá “corpo ao suceder”, o que “induz a gente para más ações estranhas”. São questões maiores que o homem, porque se dispõem no interior dele, “*pertinho* do que é nosso, por direito”, mas que o homem não enxerga, porque “não sabe, não sabe, não sabe!” tal como ocorre com o *logos* heraclítico e a *physis* de *Grande sertão: veredas*. Em busca desse saber, narra-se. E se descobre, se encontra. Mas nunca se chega a saber plenamente, porque, como verifica o narrador, “vivendo, se aprende”, mas o que se aprende mesmo é só a fazer “as outras maiores perguntas”.

O jagunço Riobaldo é um desses que não sabe e nem nunca soube o que o empurrava para fazer tantos atos e más ações estranhas, porque foi sempre governado. Quando Medeiro Vaz lhe ofereceu a liderança do bando, ele rejeitou, quis continuar submetido a outro; e quando se tornou chefe dos jagunços, estava, na verdade,

sendo chefiado pelo grão-tinhoso. Ao fazer o pacto com o diabo, tomou o comando das mãos de Zé Bebelo e se tornou o Urutú-Branco, porém, com a consciência de agora, reconhece: “E o ‘Urutú-Branco? Ah, não me fale. Ah, esse... tristonho levado, que foi – que era um pobre menino do destino...” (Rosa: 2001, 33). Riobaldo se tornava um pobre líder levado, governado pelo destino. Submetido ao poder de outro, não tinha tento em sua vontade, como um médium incorpora uma entidade que fala e age através dele. Riobaldo emprestava seu corpo a algo ou alguém a quem servia como títere ou juguete.

Na narrativa que tem o atravessar como afirmação da existência, a imobilidade é a negação da vida. É o não-existir dos tempos mitopoéticos, em que o esquecimento era pior que a morte. Para subverter o demo em si e atravessar “como quem abre enfim os olhos”, o jagunço precisaria re-aprender a andar. Deixar de ser pactário significaria atravessar para a terceira margem do rio, fazer como o pai do conto de *Primeiras estórias*, se lançar sozinho às desconhecidas águas da travessia. Parar de temer e começar a enfrentar o périplo que é a vida, compreender o que se afiguraria, anos adiante, ao Riobaldo narrador, que “o aprender-a-viver é que é o viver, mesmo”. Sob esse ponto de vista, Ronaldes de Melo e Souza reafirma a determinação existencial do protagonista, que deve cessar de obedecer ou desobedecer, mas criar, o sagrado dizer-sim para o jogo da criação: “Nesta perspectiva, a pessoa é incessante invenção de si mesma [...]. Resignando-se a preencher uma mera função na sociedade objetivada, regida por comportamentos padronizados, [o homem] cessa de ser a pessoa que age, que se faz e se cria a si mesma” (1977, 99).

É necessário, portanto, dar um novo início, a partir do nada. Por isso, a primeira palavra narrada é “– Nonada” (Rosa:

2001, 23). Nonada é a autoconsciência de se inventar, como se a vida começasse naquele travessão, no início da narrativa, *no nada*, uma iniciação existencial a partir da criação. Ao proferir “Nonada”, Riobaldo está determinando que recomeça a viver naquele momento. Mais do que o início da obra, Nonada estabelece o início da existência como a plena liberdade para o “jogo da criação”, enquanto narrar poético.

*Grande sertão: veredas* termina com a palavra *travessia* e, em seguida, o símbolo do infinito. Mas o caráter cíclico da obra já estava assegurado, porque o primeiro grafema – anterior a nonada – é um travessão, que vai indicar justamente o início da fala de Riobaldo e é indicativo de início de diálogo, através do *logos*. Riobaldo narrador é, portanto, o homem em constante travessia, inaugural e final. A palavra adquire, agora, semelhança com o *logos* heraclítico e com a *physis* do grande sertão:

Com a primeira palavra da narração, Riobaldo já nos diz não ser o narrador que torna presentes fatos passados. Mas o narrador cuja narração é um processo catártico de revelação do ser que emerge da neblina, eliminando erros e equívocos passados (Souza: 1977, 114).

A citação de Ronaldo de Melo e Souza reafirma o parentesco com as palavras gregas e confirma a travessia narrativa de Riobaldo como aquela que se desvela gradualmente e porta revelações acerca do homem humano, da luta com seus avessos e da possibilidade de transcensão dos dualismos antagônicos. Por isso, mesmo depois do ponto de virada em que a estória se torna acabada, o rio segue cursando, retorna à sua origem.

Se o parentesco existe, a narrativa precisa se configurar como diálogo – através do *logos*, entre a *physis* – para alcançar pleno domínio de si mesma através da travessia. Essa é a forma de narrar que purga os pactos firmados e retira o ser da imobilidade. Esclarece-se, portanto, que a narrativa possui forma de diálogo, não porque está sendo contada para o “doutor” – que, “fiel como papel”, oferece-se como página em branco para o escrever –, mas porque narra entre a travessia e está em movimento para a terceira margem. Portanto, o diálogo que o narrador trava é consigo mesmo, configurando um monodialogo. Na obsessiva dúvida acerca de ter-se ou não tornado pactário, Riobaldo debate consigo mesmo e decide: “Fui eu? Fui e não fui. Não fui! – porque não sou, não quero ser” (Rosa: 2001, 232). O tempo é matéria dúctil, e o passado, se não reversível, certamente conversível nas inúmeras possibilidades do vir-a-ser. A fluidez do tempo é rio também, e o Rio Baldo vai cada vez mais se igualando ao rio heraclítico, no qual “não é possível entrar duas vezes”, pois “nos mesmos rios entramos e não entramos, somos e não somos” (Heráclito: 2013, 141).

No caso de *Grande sertão: veredas*, o narrador vai se construindo em cada etapa do trajeto existencial, desentranhando seu eu de outrora através de uma memória criadora, em constante autoplasmção. Se retornarmos ao rio do pacto, que “viesse adentro a casa de meu pai”, nos veremos de frente a uma situação de uma memória inventada, visto que Riobaldo jamais conheceu o pai. Entretanto, é um devaneio que elucida o caráter desse narrador que atravessa. Mesmo que não haja um rio físico a ser transposto, trata-se ainda da travessia de um rio, que, na surpreendente imagem, se oferece ele mesmo como travessia, rio que transpõe ele próprio a casa do pai. Rio e travessia não se distinguem, mas se confundem,

con-fluem. É esse rio-travessia rompendo adentro a casa de seu pai que o personagem porta em seu nome. Essa característica é fundamental, portanto, porque confirma a própria existência de seu nome e fecha a imagem mitopoética do rio mais importante, o rio narrativa: o Rio Baldo, rio da reversa harmonia dos contrários.

## Referências

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- \_\_\_\_\_. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- CANDIDO, Antonio. "O homem dos avessos". In: \_\_\_\_\_. *Tese e antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964, pp. 119-40.
- CASTRO, Manuel Antônio de. "Grande Ser-Tao: diálogos amorosos". In: ALMEIDA, José Maurício Gomes de; FARIA, Maria Lucia Guimarães de; SECCHIN, Antonio Carlos; SOUZA, Ronaldo de Melo e (orgs.). *Veredas no sertão rosiano*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, pp. 142-77.
- EFESO, Heráclito de. *Heráclito: fragmentos contextualizados*. Tradução, apresentação e comentários de Alexandre Costa. São Paulo: Odysseus, 2012.
- FARIA, Maria Lucia Guimarães de. "Cara-de-Bronze: a visagem do homem e a miragem do mundo". In: CASTRO, Manuel Antônio de (org.). *A construção poética do real*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004, pp. 243-80.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Tradução de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- PLATÃO. *A República*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

- \_\_\_\_\_. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- SOUZA, Ronaldo de Melo e. *Ficção e verdade. (Diálogo e catarse em Grande sertão: veredas)*. Brasília: Clube de Poesia de Brasília, 1977.



## **Resumo**

Este ensaio tem como objetivo investigar o comportamento das águas em *Grande sertão: veredas* através do estudo da narrativa em forma de diálogo, travado pelo narrador e protagonista Riobaldo. No título confluem os principais conceitos trabalhados, ressaltando a importância da travessia e do rio – esse contido no nome do personagem – sob a visão da *physis* e do *logos*, palavras que se aproximam e desvelam a via de acesso para se interpretar o sertão mitopoético e seus afluentes. O texto discorre primeiramente sobre a natureza do próprio sertão para focalizar as imagens dos principais rios da obra: o São Francisco, o de-Janeiro, o Urucuia e o misterioso “rio do pacto”, que surge no momento em que Riobaldo invoca o diabo. Ao dissertar sobre as transformações da água, pode-se observar e interpretar o conceito de travessia no romance de Guimarães Rosa e, por fim, compreender o principal rio: Rio Baldo e a potência transformadora de seu narrar.

**Palavras-chave: Guimarães Rosa; sertão; mitopoético; travessia.**

## **Abstract**

This essay aims to investigate the performance of the waters in *Grande sertão: veredas* through the study of the narrative in dialogue form, held by the narrator and protagonist Riobaldo. The main concepts worked converge in the title and highlight the importance of the crossing and of the river – inscribed in the character’s name – under the notions of *physis* and *logos*, words whose similar philosophical reach open a profitable access road to the interpretation of the mythopoetic sertão and its affluents. This text first discusses the nature of Rosa’s *sertão* in order to bring into focus the images of the main rivers of the novel: São Francisco, de-Janeiro, Urucuia and the mysterious “river of the pact”, which is brought forth as Riobaldo summons the devil. As the article shows the metamorphic potency of the waters, it’s possible to observe and interpret the concept of crossing in Guimarães Rosa’s novel and,

at last, understand the capital river: Rio Baldo and the transformative power of his narration.

**Keywords: Guimarães Rosa; sertão; mythopoetic; crossing.**

## **Acerca de fuga e desencontro em *Livro*, de José Luís Peixoto**

Rosemary Gonçalo Afonso\*

“Tout dans le monde  
Existe pour aboutir à un livre”.

Mallarmé

No presente ensaio, apresentamos uma síntese de nossa tese de doutorado em Letras Vernáculas, defendida em fevereiro de 2018 na Faculdade de Letras da UFRJ. Nosso objeto de estudo, como se depreende do título, é o romance *Livro* (2012), do escritor português José Luís Peixoto. A partir do tema da emigração portuguesa para a França, Peixoto constrói um universo em que personagens e situações espelham circunstâncias verossímeis, ao mesmo tempo que evidencia o caráter ficcional da narrativa. Suas estratégias de escrita confirmam a importância atribuída à literatura e, conseqüentemente, a questão da emigração adquire relevância ao encontrar uma forma literária. Como explica Lukács, “na ciência, aagem sobre nós os conteúdos; na arte, as formas; a ciência nos oferece os feitos e suas conexões; a arte, almas e destinos” (1975, 17; tradução nossa). Por meio da forma literária é facultada ao leitor a compreensão da emigração em seu sentido humano, visto que absorve as realizações e adversidades dos personagens pelo viés da sensibilidade.

\* Doutora em Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

A emigração é um aspecto cultural de Portugal, relacionado à sua história, sua geografia e, sobretudo, a uma forma muito portuguesa de estar no mundo, marcada pela facilidade de adaptação dos portugueses às novas realidades, sem, contudo, abandonarem seu vínculo com o país natal. Tal comportamento compensa a saudade de suas pequenas aldeias e, de acordo com Eduardo Lourenço no livro *Nós e a Europa ou as duas razões* (1988), configura um sentimento de “hiperidentidade”, pautado no orgulho de “ser português”. No que diz respeito às novas gerações de portugueses nascidos fora do país, a realidade portuguesa que vivenciam em suas casas esbarra com os valores do país em que nasceram e onde são educados, desencadeando, com frequência, crises identitárias. Na relação com outro país europeu, cuja cultura é hegemônica, esse sentimento é acentuado pela posição dual de um povo que, ao mesmo tempo, foi colonizador e colonizado, no Ultramar e na Europa, respectivamente. Segundo Boaventura de Sousa Santos no artigo “Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade”,

os portugueses nunca puderam instalar-se comodamente no espaço-tempo originário do Próspero europeu. Viveram nesse espaço-tempo como que internamente deslocados em regiões simbólicas que lhes não pertenciam e onde não se sentiam à vontade. Foram objeto de humilhação e de celebração, de estigmatização e de complacência, mas sempre com a distância de quem não é plenamente contemporâneo do espaço-tempo que ocupa. Forçados a jogar o jogo dos binarismos modernos, tiveram dificuldades em saber de que lado estavam. Nem Próspero nem Caliban,

restou-lhes a liminaridade e a fronteira, a inter-identidade como identidade originária (2001, 53-4).

Como é informado pelo narrador de *Livro*, “entre 1960 e 1974, cerca de um milhão e meio de portugueses emigraram para a França” (Peixoto: 2012, 261). Este número é confirmado por dados oficiais facilmente acessíveis em diferentes veículos de informação e corresponde a quase um décimo da população de Portugal no período. A narrativa de Peixoto abarca um espaço de tempo ainda maior: de 1948, quando uma mãe abandona seu filho de apenas seis anos ao partir definitivamente para a França, até 2010, quando o personagem de nome Livro é confrontado com sua verdadeira origem. A primeira edição de *Livro* aparece nesse mesmo ano.

O período em questão abarca os dois momentos em que Portugal registrou fluxos emigratórios mais intensos: depois da II Guerra Mundial, atendendo à demanda de mão de obra em países que se envolveram no confronto, e durante a Guerra Colonial Africana, que ceifou a vida de muitos jovens obrigados a prestar o serviço militar. Isso mostra que o autor não ignora os motivos mais óbvios que levaram tantas pessoas a deixarem seus lares: a pobreza e o medo da guerra. No entanto, dá ênfase, na narrativa, às razões particulares dos personagens, o que os individualiza e, conseqüentemente, os humaniza. Entendemos que a utilização dos números pretende paradoxalmente fazer com que cada indivíduo seja mais do que um simples número nas estatísticas e que sua contribuição ao processo de transformação do país, assim como da escrita do romance, seja reconhecida:

Em 1990, viviam na França um total de 798.837 pessoas de origem portuguesa, 603.686 das quais nascidas em Portugal e 195.151 nascidas na França [...]. Cada letra e cada espaço das páginas anteriores equivale a quase duas pessoas de origem portuguesa a viverem na França em 1990. Cada batida no teclado, na barra de espaços (Peixoto: 2012, 260).

Não obstante as circunstâncias comuns que condicionam as opções de todas essas pessoas, são indivíduos que carregam seus próprios dramas e revelam personalidades bastante diferentes. Desse modo, cada um deles tem algo a acrescentar na história.

A compreensão desse aspecto, observado por nós à luz das reflexões de Max Horkheimer em seu livro *O eclipse da razão* (2002), permite compreender como a opção particular de cada emigrante alcança um caráter político, visto que desperta a preocupação das autoridades, que se mantêm atentas às consequências de uma evasão. O sociólogo explica que existem duas razões diferentes motivando as ações humanas: a razão subjetiva, que atende ao interesse imediato do indivíduo, e a razão objetiva, voltada para o bem-estar de um determinado grupo. Para entender essa distinção, basta lembrar que nem tudo o que se faz em benefício da coletividade é conveniente para cada indivíduo envolvido na ação, assim como ações praticadas para atender à necessidade ou à vontade de uma única pessoa podem gerar benefícios ou prejuízos coletivos. As razões subjetivas, ligadas ao interesse pessoal de cada emigrante, se articulam com as razões objetivas que os levam a agir involuntariamente como grupo, numa reação à falta de oportunidades em seu próprio país.

Para os emigrantes, partir configura uma fuga de problemas que, no local, não conseguiriam vencer. Porém, o caminho apresenta dificuldades extremas e o destino confirma o desencontro entre o que se almeja e o que é possível alcançar.

A forma literária, enquanto espaço privilegiado de representação, reivindica a atenção que o fenômeno da emigração merece, visto que ainda há muito a ser discutido sobre o assunto, que foi rapidamente negligenciado, dando espaço a tantos outros temas. A cronologia é fruto de uma construção historiográfica e a literatura rompe com a continuidade, sem medo de ser anacrônica.

Lembramos que os escritores portugueses não ficaram indiferentes ao êxodo da população ao longo do tempo. Desde as cantigas medievais até os textos mais recentes, encontramos referências à presença dos lusitanos nas mais diferentes partes do globo, confirmando uma diáspora. Porém, a reflexão sobre as razões e condições da emigração para um país europeu específico, a França, que recebeu o maior contingente de cidadãos portugueses até o momento, é ainda incipiente. E porque o romance se dedica à observação de um único país, optamos por usar o termo *deslocamento* em nosso trabalho, pois o conceito de diáspora subentende a existência de pelo menos dois destinos.

A França é uma escolha quando ficar em Portugal se torna inviável. Baumam (1999) usa a expressão “grau de mobilidade” para explicar como a condição de poder permanecer onde se pretende determina a posição do indivíduo na sociedade. Segundo o autor, aos indivíduos de classe baixa não é dado o poder de escolher onde ficar, e é nessa classe mais baixa que se inserem a maior parte dos emigrantes portugueses. Suas motivações esbarram na falta de alternativas no país, comum a quase todos. Mesmo quando as ra-

zões não envolvem a questão financeira, não se pode afirmar que pertençam a uma elite privilegiada. Isso pode acontecer no caso de alguns exilados, também lembrados no romance por meio do personagem Constantino, um estudante que despreza o salazarismo, embora seja também, a seu modo, um opressor.

A narrativa prioriza as partidas clandestinas, que tornam a travessia da Espanha uma aventura desconfortável e perigosa. Por terra, não há como evitar o vizinho ibérico, que mantém a fiscalização exercida em território português. Buscando permanecer ocultos, os emigrantes realizam o percurso à noite, transpondo longas distâncias a pé ou em transportes precários.

Uma vez na França, a condição subalterna dos emigrantes não se modifica: eles são instalados em *bidonvilles*, locais precários nos arredores das grandes cidades, e desempenham funções que atendem a necessidades imediatas, relacionadas à alimentação e à higiene, prioritariamente. Hanna Arendt explica, no livro *A condição humana* (2001), a submissão implícita em trabalhos rotineiros e repetitivos, que não deixam qualquer registro nem conferem prestígio.

Os deslocamentos, que se multiplicam no romance, se pautam na representação de aspectos conteudísticos e formais. Dessa maneira, a uma narrativa de estrutura tradicional, verificada na primeira parte, segue-se um percurso metaficcional na segunda e última partes, dando forma à aventura do cotidiano, enquanto propõe reflexões instigantes sobre a própria literatura.

Assim como acontece no romance, nossa pesquisa trata dos aspectos relacionados ao fenômeno da emigração, como temos visto até agora, e também das estratégias de representação adotadas pelo autor. Refletir sobre o próprio texto a partir desse texto é um recurso antigo, e voltar a ele prova que ainda há muito



o que se pensar acerca da construção dos textos literários. Duas narrativas, de momentos diferentes, dialogam com o romance de Peixoto: *Dom Quixote de La Mancha*, do espanhol Miguel de Cervantes, e *Viagens na minha terra*, do português Almeida Garrett, publicadas nos séculos XVII e XIX, respectivamente. Tais obras têm ainda em comum com *Livro* a questão da errância dos personagens, sobretudo Ilídio e Cosme, que lembram Dom Quixote e Sancho Pança na representação de duas diferentes visões de mundo – uma espiritual (ou ideal) e outra material (ou racional). São duas viagens que acontecem simultaneamente, uma relativa ao percurso dos emigrantes, portanto exterior; e outra buscando o reconhecimento do país e do indivíduo, voltada para o interior e para a representação literária.

A ênfase dada à literatura se anuncia pela escolha do título e é reforçada ao longo do texto, que se caracteriza por ser um processo em curso, sujeito a uma implacável autocrítica interna. Isso nos lembra uma afirmação de Ronaldo Lima Lins que utilizamos como epígrafe da conclusão da tese: “os livros são e se tornam, simultaneamente” (2017, 94).

O romance mostra uma estrutura tríptica: além de título, livro é um objeto que acompanha os personagens em sua trajetória e é o nome do personagem que se assume como narrador. A percepção desse entrelaçamento se constrói inclusive visualmente, através de marcações das palavras que teriam sido circuladas no livro que permitiu a aproximação dos personagens Adelaide e Constantino. Trazemos como exemplo o fragmento abaixo, no qual se anuncia um leitor pouco receptivo ao livro que ganha de presente da mãe e de um amigo. A partir desse momento, confirma-se que os livros que surgem no texto e o que temos em mãos não são autônomos.

Não gostaste?

Tive de dizer-lhe que sim, gostei, gostei, porque gosto pouco de ver a minha mãe fazer beicinho. Ela sabia bem o quanto a leitura é um assunto sério para mim. Aquele presente foi um risco que achou que podia correr com segurança, coitada. Por isso, dividia-me entre não querer decepcioná-la e a vontade nula de ler aquele monte de páginas numeradas. Guardei o livro, achei que havia de se esquecer e bebi um cálice pequeno de vinho do Porto.

Correio para ti (Peixoto: 2012, 224).

O comentário acima foi proferido por Livro, na condição de personagem, embora seja também narrador, autor e leitor da história. A alternância de posição assumida por Livro corresponde a seu processo de construção identitária ao longo de sua própria história ficcionalizada. Numa nota de rodapé, ele traduz por *voltar* o verbo *ir*, sugerindo que o sentimento de pertencimento não se resume ao fato de ter nascido num determinado lugar, mas se constrói na relação estabelecida com o mesmo.

A crítica dentro da própria narrativa instiga por não ser nem um pouco complacente, atacando inclusive a construção dos personagens, entendida como “rasteira” – quando estes revelam uma complexidade à altura dos personagens de obras clássicas, com os quais são comparados.

A questão da autoria, pautada na alternância de vozes e de foco narrativo, estabelece uma cumplicidade entre autor e leitor, reconhecendo a participação deste na construção do texto, como admite o teórico Jacques Leenhardt no artigo “Teoria da Comunicação e Teoria da Recepção” (1997). Observamos que a aliança

com o leitor faz parte do processo de escrita de José Luís Peixoto, não se restringindo ao romance em análise. Em todos os demais – *Nenhum olhar*, *Cemitério de pianos*, *Uma casa na escuridão*, *Galveias*, *Em teu ventre* e *O caminho imperfeito* –, alguns publicados antes e outros depois de *Livro*, existe alguém que escreve ou conta a história, a qual se constrói simultaneamente à leitura. Em *Livro*, esse aspecto se liga diretamente à preocupação acerca da legitimidade para contar uma história que envolve tantas pessoas e da qual ele participou, mas não como emigrante; e, ainda que o tivesse feito, deveria respeitar outros olhares. Não se trata de saber quem conta a história, mas a quem compete fazer isso e de que maneira.

O poder da literatura, enquanto veículo de construção da realidade, é sempre levado em conta por Peixoto, e, como defende Hutcheon, “a ficção pós-moderna sugere que reescrever ou re-representar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico” (1991, 147). Embora a questão da emigração para a França não se localize num passado remoto, sendo mesmo um aspecto que persiste, seu início deu-se a uma distância razoável, tendo havido tempo para a construção de estereótipos que merecem ser reavaliados.

*Livro* é feito de livros. Não apenas daqueles que resultam da própria narrativa, mas também dos muitos que se articulam com o percurso dos personagens, em referências aparentemente desprezíveis, mas nunca aleatórias. A predominância é de obras de autores franceses, mas não faltam na biblioteca dos personagens *Livro* e *Constantino*, únicos com formação acadêmica, títulos que representam as literaturas alemã, russa, norte-americana e tantas outras.

Confirmando a crise de gêneros que se verifica nas narrativas contemporâneas, identificamos a interpenetração de gêneros tex-

tuais. O romance incorpora, em termos estruturais, contos, cartas, crônicas e poemas; e, no conjunto, apresenta um caráter ensaístico.

Ao rejeitar os códigos preestabelecidos, subvertendo a estrutura esperada, o texto confirma a liberdade admitida no gênero romance, buscando uma forma original e significativa. Ao reconhecer seu caráter ensaístico, demonstramos nossa concordância com o pressuposto de ser o ensaio uma modalidade artística, ainda que mantenha o rigor científico. O caráter híbrido do ensaio permite ao autor dispor de suas observações sem o compromisso de comprová-las, mas respeitando um método que as valoriza.

A forma original conseguida pelo autor não implica o abandono de estruturas consolidadas, visto que recorre a muitas delas, como mencionamos, numa sugestão de que sejam revisitados os primórdios da literatura portuguesa. Nesse sentido, destacamos a presença de elementos característicos das cantigas medievais, mais especificamente das cantigas de amigo, tais como o ambiente rural, o lamento pela ausência do namorado e a fonte como local de despedidas e encontros: é na fonte nova que a mãe de Ilídio o abandona e, no mesmo local, ele e Adelaide concebem seu único filho, o personagem Livro, que cresce acreditando ser outro seu pai. A importância atribuída à fonte não pode ser negligenciada, sobretudo em seu simbolismo enquanto elemento gerador e, nesse sentido, associado à figura materna, tão marcante na narrativa.

Para além dos elementos simbólicos, cujas relações são mais evidentes e permanentes, o autor recorre à alegoria, conseguindo efeitos a partir de imagens nas quais predominam o impacto e a fragmentação. Essas imagens se mostram adequadas à representação de um processo histórico marcado por ruínas. Leticia Botelho recorre a Walter Benjamin para explicar essa distinção:

Enquanto o símbolo nos transmitiria a falsa aparência de um mundo reconciliado, mascarando suas contradições e, assim, embotando também a esperança de sua transformação, a alegoria, por sua vez, ao romper a aparência de totalidade harmônica e orgânica – o que a diferencia da forma simbólica –, apresenta uma visão do processo histórico como declínio, sofrimento e morte, revelando-nos uma realidade em ruínas, fragmentada por contradições, dialeticamente dilacerada, na qual está ausente qualquer perspectiva de transcendência (2012, 107).

A combinação de conteúdo e forma, discutida na própria narrativa, admite as diversas perspectivas mencionadas neste ensaio, e que explicamos com o devido cuidado em nossa tese. A partir do questionamento da autoria do romance, reflexo da crise identitária do personagem *Livro*, torna-se explícita uma preocupação do autor: respeitar as individualidades, diluídas quando se integra uma multidão.

*Livro* reserva aos emigrantes um protagonismo que os retira da posição de “vencidos” da história, tornando-os agentes de transformação de suas vidas e de seu próprio país, que deixaram com a esperança de, em algum momento, retornar.

## Referências

- AFONSO, Rosemary Gonçalves. *Fuga e desencontro em Livro, de José Luís Peixoto*. Tese de doutorado em Letras Vernáculas. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2018.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.
- BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as consequências humanas*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- BOTELHO, Letícia Olano Morgantti. “Walter Benjamin e as imagens da história: possibilidades de uma crítica social a partir da arte”. *Pólemos – Revista de Estudantes de Filosofia da Universidade de Brasília*, v. 1, 2012, pp. 104-22. Disponível em: [periodicos.unb.br/index.php/polemos/article/download/5867/5538](http://periodicos.unb.br/index.php/polemos/article/download/5867/5538). Acesso em 15 nov. 2018.
- HORKHEIMER, Max. *O eclipse da razão*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Centauro, 2002.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LEENHARDT, Jacques. “Teoria da Comunicação e Teoria da Recepção”. Tradução de Renata B. Proença. *Anos 90 – Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UFRGS*, v. 5, nº 8, 1997, pp. 7-13. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/anos90/article/view/6191/3683>. Acesso em: 16 mai. 2017.
- LINS, Ronaldo Lima. *O livro e seus algozes*. Rio de Janeiro: Mauad, 2017.
- LOURENÇO, Eduardo. *Nós e a Europa ou as duas razões*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1988.

LUKÁCS, Georg. *El alma y las formas y teoria de la novela*. Barcelona: Grijalbo, 1975.

PEIXOTO, José Luís. *Livro*. Lisboa: Quetzal, 2012.

SANTOS, Boaventura de Sousa. “Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade”. In: RAMALHO, Maria Irene & RIBEIRO, António de Sousa (orgs.). *Entre ser e estar: raízes, percursos e discursos de identidade*. Porto: Afrontamento, 2001, pp. 23-85.

## Resumo

Este ensaio apresenta uma síntese da análise do romance *Livro*, do escritor português José Luís Peixoto, desenvolvida em tese de doutorado na Faculdade de Letras da UFRJ. Observamos a articulação do conteúdo – que envolve a difícil travessia de Portugal para a França e as circunstâncias de adaptação nesse país – com a forma atribuída à emigração através da literatura. Destacando o número expressivo de portugueses que se instalaram na França desde o início do século XX, o autor resgata esse aspecto cultural do país ainda pouco explorado e busca valorizar o indivíduo, comumente invisibilizado pela multidão. Os recursos de que se vale na construção da narrativa envolvem o uso de dados oficiais, o questionamento acerca da legitimidade da escrita, a interpenetração de gêneros literários, as referências literárias, as relações simbólicas e as imagens alegóricas, dentre outros. Buscamos comprovar que o romance confere aos emigrantes um protagonismo original, sugerindo sua participação no processo de transformação de suas vidas e do próprio país que deixaram, e para o qual conseguiram ou sonharam voltar.

**Palavras-chave: José Luís Peixoto; Livro; romance português contemporâneo; emigração portuguesa.**

## Abstract

This essay presents a synthesis of the analysis of the novel *Livro*, by the Portuguese writer José Luís Peixoto, developed in a PhD thesis to the Faculty of Letters of UFRJ. We investigate the articulation between the content – which involves the difficult crossing from Portugal to France and the circumstances of adaptation in that country – and the form emigration acquires through literature. Highlighting the significant number of Portuguese who settled in France since the beginning of XX century, the author rescues this cultural aspect of the country still poorly explored and seeks to value the individual, generally invisible in the crowd. The author's resources involve the use of official data, the questioning of



the authorship, the interpenetration of literary genres, literary references, symbolic relations and allegorical images, among others. We understand that the novel gives the emigrants an original protagonism, suggesting their participation in the process of transforming their lives and their own country.

**Keywords: José Luís Peixoto; *Livro*; contemporary Portuguese novel; Portuguese emigration.**

## **O belo trágico na literatura brasileira contemporânea**

Sílvia Barros\*

“Olha pra mim! Muda essa história! Para de achar que a gente é um destino, muda essa história. Tem bala aí. E tem gatilho. Tem eu aqui, agonizante, tem meu peito explodindo. De leite e de dor. Tem você. Mulher como eu. Filha. Tem bala aí. Tem ele que vai chegar. Tem teu braço que você vai levantar e apontar pra ele, tem tua mira. Tem essas palavras que estou dizendo há horas pra vocês e se precisar digo de novo, e de novo, e de novo, muda essa história. Tem bala aí. E tem gatilho também. Mata”.

Grace Passô

Um quê de eterno e imutável perpassa as atribuições de beleza em relação às personagens literárias, especialmente as femininas. No entanto, a contemporaneidade redefine as formas de criar a figura bela, incluindo novos valores e colocando em jogo aspectos da sociedade em transformação e da existência em ebulição.

Vivemos um mundo de poucas esperanças. A descrença no progresso social e na vida em comunidade faz com que as forças se voltem para o indivíduo. O herói trágico da contemporaneidade é o indivíduo comum, em sua luta pela satisfação em um mundo que oferece milhões

\* Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

de possibilidades de felicidade. Nas teorias que ainda alimentam o pensamento trágico, percebe-se o deslocamento da tragédia do palco para a experiência cotidiana. Nessa perspectiva, entende-se que algo do trágico sobreviveu ao fim da era das tragédias gregas.

O recorte deste trabalho foi feito a partir da ideia de que a aparente casualidade da beleza física ou as supostas decisões individuais a respeito da aparência estão, na verdade, vinculadas ao trágico. A dificuldade de discutir um conceito de belo a partir da atribuição de características físicas à personagem fez com que se assumissem duas vias nesta análise. Por um lado, há a necessidade de aportes teóricos que tratem do belo como conceito estético, artístico; por outro, é preciso trazer à baila as questões sociais que produziram padrões de beleza física através dos tempos. Somente assim será possível entender como, nos romances aqui estudados, a atribuição da beleza gera um vazio, um sentimento de incompletude, pois, se não estamos diante apenas de uma descrição objetiva, mas também de uma forma de desvelar a tragédia existencial de cada um, torna-se impossível ver a fotografia rica em luz, perfeita em detalhes. O que se vê é um belo trágico, sem photoshop.

### **Breves comentários sobre o belo e o trágico**

As obras escolhidas para este trabalho apresentam atravessamentos temáticos e formais que estabelecem diálogo com as demais, por isso não serão analisadas separadamente, mas em seções temáticas a partir desses pontos de interseção. Em uma primeira leitura, é possível verificar que, em cada uma delas, o atributo da beleza e sua relação com o trágico estão relacionados a uma linha temática. Em *Jóias de família* (2007), de Zulmira Ribeiro Tavares, é central o drama do envelhecimento da protagonista; em *Sinfonia*

*em branco* (2001), de Adriana Lisboa, a violência marca o corpo e o destino das personagens; no romance *Ponciá Vicêncio* (2003), de Conceição Evaristo, estão presentes a questão racial e as opressões que sofre a mulher negra no Brasil; já no romance *Antonio* (2007), de Beatriz Bracher, o belo é tematizado diretamente em relação à forma como o enredo se desenvolve a partir da metamorfose física e existencial do protagonista Teo. Uma leitura ampliada e profunda dos quatro livros evidencia o entrelaçamento dessas temáticas, o que nos leva a perceber que existe uma teia de sentidos que prende, com diferentes graus de tensão, as personagens das obras a experiências semelhantes, ou seja, a discussão da beleza física se relaciona às experiências compartilhadas pelas mulheres. A violência, a loucura e o envelhecimento, de alguma forma, estão presentes nos quatro textos selecionados para estudo. Além disso, os processos de cisão existencial acabam por elaborar duplos das personagens principais, seja em outras personagens dos livros, seja na metamorfose delas mesmas em outros – o que constitui a quarta leitura temática dos textos.

Para discutir essas questões, foram trazidas obras das mais diversas vertentes que pudessem dialogar com a construção da figura humana na arte e na sociedade, permitindo a análise desses corpos que se fazem na ficção a partir de um panorama mais amplo que a mera relação de aproximação ou distanciamento dos padrões de beleza vigentes na sociedade contemporânea ocidental.

Considerando que a beleza física faz parte da tradição das artes plásticas e literárias, podemos inferir que padrões de beleza foram e são valorizados ao longo do tempo cronológico e estético, tornando impossível dissociar a criação artística dos valores culturais de cada tempo e lugar. Na Idade Média, por exemplo,

segundo Umberto Eco, em *História da feiura* (2015), a imagem da velha estaria diretamente ligada ao símbolo de decadência moral. Se atualizarmos esse dado, veremos como a velhice simboliza hoje uma perda de identidade, um esvaziamento do que é ser mulher. A percepção de que algo no corpo não corresponde às expectativas sociais é tratada neste trabalho pelo viés do estranho e do grotesco, amparada principalmente pelas teorias de Sigmund Freud (1974/2010) no texto “O inquietante”<sup>1</sup> e pelas de Wolfgang Kayser em *O grotesco* (1986).

*História da beleza* (2004), de Umberto Eco, e *O mito da beleza* (1992), de Naomi Wolf, são elucidativos para a compreensão do percurso histórico da criação do sentido de corpo belo, cuja discussão alcança a contemporaneidade, especialmente no momento em que a beleza apresentada pela mídia passa a ser não só a norma social, mas uma forma de objetificação das mulheres e meio de exercer controle sobre elas.

Para chegarmos à ideia do trágico, passaremos pelos conceitos de belo e sublime segundo Immanuel Kant. *A crítica da faculdade do juízo* é um texto fundamental para entender a beleza dentro da arte e fora dela. Estamos tratando de obras artísticas que se alimentam de recursos presentes na realidade social e é com a obra de Kant que se começa a diferenciar o belo na natureza e o belo na arte, além de afastá-lo de valores como a utilidade, pois, como ele mesmo explica, “a arte bela enquanto tal não tem que ser con-

<sup>1</sup> Na edição de 2010 do ensaio de Freud, “estranho” foi substituído por “inquietante”. Optamos por usar esta última palavra, porém também empregamos o vocábulo “estranho” em vários momentos deste trabalho, recorrendo, portanto, à tradução de 1974, por acreditarmos que seja um termo bastante significativo em nossa língua e adequado para a análise das personagens em determinadas situações.

siderada um produto do entendimento e da ciência, mas do gênio, e, portanto, obtém sua regra através de ideias estéticas, que são essencialmente distintas de ideias racionais de fins determinados” (2012, 214). A partir dessa ideia, abrem-se novas perspectivas estéticas, inclusive com a noção de que a arte pode valorizar o grotesco em sua aproximação com o sublime.

A presença da sublimidade envolve os sentidos opostos de horror e atração, o que se aproxima do conceito de trágico. A teoria de Walter Benjamin, que diferencia o trágico do drama trágico alemão em *Origem do drama trágico alemão* (2013), faz-se aporte teórico importante para entender o percurso do trágico ao longo do tempo, com as transformações políticas e culturais que interferiram na forma de conceber a tragédia. Em relação à contemporaneidade, recorreremos a teorias da permanência do trágico, ideia defendida, por exemplo, por Terry Eagleton em *Doce violência: a ideia do trágico*. Segundo o autor, “o termo [tragédia] evolui da arte, passando em seguida para a vida com um eco de arte, e daí para a vida” (2013, 40). A noção de trágico como percepção de vazio e erância diante das violências do cotidiano se faz presente na ficção contemporânea brasileira e está contemplada pela crítica literária, como se pode encontrar, por exemplo, nos estudos de Beatriz Resende (2008) e Lucia Helena (2012).

## **A violência**

A violência é um traço que aproxima as personagens de seu destino trágico, mediando seu flerte com a ruína. A violência se manifesta na literatura, assim como na sociedade, nas mais diversas realizações, sendo as mulheres, particularmente, submetidas a um tipo de violência que as obriga a se inserir em padrões de beleza

e comportamento. O romance *Sinfonia em branco* tem seu enredo baseado em um ato de violência física: o estupro de Clarice cometido pelo pai. Em *Antonio*, é o protagonista Teo o agente da violência contra suas amigas. Em *Jóias de família*, a “doce violência” simbólica do casamento no seio da aristocracia paulistana provoca intensa modificação psicológica em Maria Bráulia. Em *Ponciá Vicêncio*, a protagonista é uma mulher negra, personagem que representa a principal vítima da violência física e psicológica promovida pelo racismo no Brasil.

As relações familiares traçadas como pistas dos caminhos trágicos pelas quais passam as personagens são intrinsecamente violentas. Porém, é no romance de Adriana Lisboa que a violência no seio da família sai do âmbito simbólico e ganha materialização física, assim como o poder patriarcal deixa de ser apenas uma noção teórica e se expressa pela figura do próprio pai que esmaga as existências ainda infantis de Clarice e Maria Inês ao estuprar a primeira diante dos olhos da segunda – olhos que têm como missão mostrar ao leitor quão bela é sua irmã, com corpo de bailarina e modos de princesa.

A narrativa se situa inicialmente no interior, local que poderia ser idílico, mas está marcado pelo contraste entre as belezas naturais e a violência:

Ou: o infinito pode morrer em um segundo que vai congelar-se e durar para sempre, esse é o avesso do infinito, é a finitude absoluta. Um momento capaz de aniquilar todos os momentos exatos com sua pungente e trágica verdade. Um momento que apanha a infância pelo pescoço, imobiliza-a junto ao chão com uma chave de braço e

esmaga seus pulmões delicados até que ela sufoque. Um momento que arranca o feto de dentro do útero e lhe irrompe a vida, que seca as raízes dos ciprestes e pisoteia os bolos de terra com confeitos de margaridinhas picadas (Lisboa: 2001, 53).

O contraste entre a beleza da infância e da natureza e o campo semântico da violência – “aniquilar”, “trágica verdade”, “chave de braço”, “pisoteia” “arrancar o feto” – explicam a ruptura que se dá quando Clarice é estuprada pelo pai diante de sua irmã Maria Inês. A quimera da infância, da possibilidade de felicidade, está dilacerada diante desse acontecimento trágico que fica inscrito nos corpos das mulheres da família. Essas mulheres, presentes ao longo do romance, ou de alguma forma borradas ao longo da narrativa, revelam, por meio da descrição de sua aparência, o vislumbre de que algo de estranho estaria a sua espreita.

Ao se tornarem adultas, as personagens de Adriana Lisboa têm em seus corpos as marcas do ser mulher, entre elas os signos da beleza ou da falta dela. No caso de Maria Inês, o uso de maquiagem, a elegância, a higiene e a manutenção da juventude; já Clarice, afogada no uso de drogas e no adoecimento psicológico, mostra uma aparência degradada, expondo o trágico que, na aparência de Maria Inês, está mascarado.

A máscara da beleza, usada pela personagem de Adriana Lisboa, assim como por Maria Bráulia, de Zulmira Ribeiro Tavares, é um artifício negado a Ponciá, colocada como protagonista de uma narrativa contemporânea cuja heroína, além de sem voz, está invisível para a sociedade. O tipo de narrador forjado por Conceição



Evaristo mostra essa presença na ausência, pois é um narrador em terceira pessoa a mediar os pensamentos das personagens:

De manhã, ela parecia mais acobrinhada ainda. Pediu ao homem que não a chamasse mais de Ponciá Vicêncio. Ele, espantado, perguntou-lhe como a chamaria então. Olhando fundo e desesperadamente nos olhos dele, ela respondeu que poderia chamá-la de nada (Evaristo: 2003, 20).

O recurso retrata a mudez das personagens, a fala curta, que, mediada pelo narrador, recebe de empréstimo o impacto da frase poética, pois chamá-la de nada é nomeá-la com a palavra que distingue o que existe do que não existe. Ela deseja não ser coisa alguma pela impossibilidade de reconhecer-se como alguém. Deseja não ter nome.

O companheiro de Ponciá, também desprovido de uma linguagem para além do corpo, tenta trazê-la de volta à vida à força. No entanto, mais do que o soco violento que desferiu contra suas costas, o que parece doer na personagem é que o soco vem acompanhado do grito de seu nome: “Deu-lhe um violento soco nas costas, gritando-lhe pelo nome. Ela lhe devolveu um olhar de ódio. Pensou em sair dali, ir para o lado de fora, passar por debaixo do arco-íris e virar logo homem” (Evaristo: 2003, 20).

Se compararmos os romances analisados, perceberemos que mesmo em *Sinfonia em branco*, em que a brutalidade se mostra avassaladora, as cenas de violência são acompanhadas de um lirismo que limita a visão do leitor, permitindo que vislumbramos e imaginemos o horror. Além disso, Clarice e Maria Inês têm uma chance, podem viver com a tia em outra cidade, podem

se vingar. Já Lina, personagem negra do mesmo romance, é estuprada e assassinada, não tem chance de tornar-se adulta. A crueldade contra Lina – além de seu pertencimento racial – a aproxima de Ponciá, cujo corpo está exposto na cena violenta, crua, sem metáforas.

Quando viu Ponciá parada, alheia, morta-viva, longe de tudo, precisou fazê-la doer também e começou a agredi-la. Batia-lhe, chutava-a, puxava-lhe os cabelos. Ela não tinha um gesto de defesa. Quando o homem viu o sangue a escorrer-lhe pela boca e pelas narinas, pensou em matá-la, mas caiu em si assustado (2003, 96).

Diferente de Clarice e Maria Inês, Ponciá não tem onde se refugiar a não ser dentro de si mesma. Não esboça emoção ao sofrer tantas agressões. O estado de consciência que a leva para fora da realidade e impede que reaja à violência é o mesmo que deixa o homem transtornado a ponto de quase matá-la.

### **A loucura**

Muitas vezes, as consequências psicológicas da violência sofrida se mostram na profunda transformação psíquica dos indivíduos. Esse processo está presente em *Antonio, Ponciá Vicêncio* e *Sinfonia em branco*. O rótulo de “loucura” abarca as transformações psicológicas que afetam as personagens ao longo dos romances. É entendida, portanto, como metonímia das múltiplas possibilidades de desvio de uma consciência que, de alguma forma, não se enquadra nas normas sociais. Nesse sentido, é importante lembrar que a louca é um estereótipo frequentemente

utilizado para ofender mulheres ou para explicar suas atitudes insubmissas e, embora uma das personagens analisadas desse ponto de vista seja Teo, de *Antonio*, sua mãe, Isabel, acaba por ter sua existência transformada pela exposição aos transtornos psicológicos do filho.

As transferências e permeabilidades entre as personagens criam um jogo de sofrimentos vividos tanto individual como coletivamente. Em *Ponciá Vicêncio* as dores, violências e loucuras não pertencem a uma só pessoa, porém são sentidas pela protagonista, Ponciá, que se torna catalisadora das emoções e vivências dos africanos da diáspora, seus antepassados.

Os problemas psicológicos enfrentados pelas pessoas negras são problemas coletivos, marcados pelo viés histórico da colonização. Conceição Evaristo apresenta esse recorte em Ponciá: a loucura de sua protagonista não é fruto de um trauma psicológico pessoal, é o reflexo da inferiorização e da violência impostas aos africanos e seus descendentes no Brasil. Tal aspecto se revela na teatralização do silenciamento de Ponciá e em sua quase ausência de interação social. A narração em terceira pessoa reproduz verbalmente a linguagem mental própria da personagem. Os pensamentos de *Ponciá Vicêncio* aparecem em forma de perguntas:

De que valera o padecimento de todos aqueles que ficaram para trás? De que adianta a coragem de muitos em escolher a fuga, de viverem o ideal quilombola? De que valera o desespero de Vô Vicêncio? Ele, num ato de coragem-covardia, se rebelara, matara uns dos seus e quisera se matar também. O que adiantara? A vida escrava continuava até os dias de hoje. Sim, ela era escrava também. Escrava era a condição de vida que se repetia (Evaristo: 2003, 83).

Ponciá reconhece seu próprio destino de escrava e sucumbe à herança de loucura deixada por seu avô, o homem de barro, que chora e ri ao mesmo tempo, refugiando-se na inconsciência que vai, aos poucos, calando também o pensamento e os questionamentos. Ao longo de todo esse processo, Ponciá não é descrita uma única vez. Não sabemos quais são suas características físicas, ao contrário de Maria Inês, por exemplo, que é descrita até no fio da sobrancelha. O que fica em Ponciá está nos olhos de sua mãe e de seu irmão, que reconhecem sua beleza no rosto transtornado pela loucura, como se encontrassem naquela face a concretização de seu destino ancestral.

Em contrapartida, Teo, personagem de Beatriz Bracher, vive uma metamorfose imagética, espelhamento da metamorfose existencial por que passa e que, no percurso, faz deteriorar a beleza física atribuída à personagem no início do romance: “O teu pai estava fora de São Paulo há quase um ano e, quando nos encontramos em Minas, tive dificuldade de reconhecê-lo. Ele estava superqueimado, magro, de cabelo curto e só usava short de cadaço e sandália havaiana. Parecia um menino de lá” (Bracher: 2007, 30).

Isabel sofre a transformação do filho, mas também enxerga nele a beleza de sempre, a beleza da loucura que, de certa forma, sempre esteve em seu destino. Junto com o filho adocece e envelhece negando sempre o artifício dos procedimentos estéticos para prolongar a juventude.

## **A velhice**

A postura de Isabel é contrária à mobilização contemporânea para a eterna juventude. Na polifonia narrativa criada por Bracher no romance *Antonio*, Isabel é uma personagem cujo arcabouço

acadêmico e político permite a análise de certos dramas vividos pelas mulheres e a desconstrução de determinadas idealizações, como a beleza. O mito da beleza eterna é uma das violências simbólicas perpetradas contra as mulheres, após a desestabilização de verdades como o amor eterno e a felicidade maternal. Essa beleza apreendida tem como valor a juventude, tornando a velhice, que deveria ser compreendida por seu processo natural, algo a ser evitado. Em *Antonio* e *Sinfonia em branco*, os sinais do tempo no rosto das personagens ajudam a marcar seu destino trágico, contudo é Maria Bráulia, personagem de *Jóias de família*, a que melhor problematiza o uso da maquiagem como máscara social, como um duplo que serve tanto para iludir o outro como para esconder de si mesma as ruínas que a sustentam.

O simbólico está em cada detalhe da tessitura narrativa de *Jóias de família*. Cada objeto lembra o leitor de que tudo é um jogo de aparências. O objeto que simboliza Maria Bráulia, sua família e a aristocracia, da qual pretensamente faz parte, é a estatueta do cisne de Murano no meio da mesa de jantar. Esse objeto, citado muitas vezes ao longo do livro, está ali como uma espécie de fantasma que, embora seja valioso e demonstre a herança cultural da família, esconde-se na dimensão do apartamento, conectando-a com o passado. Assim como Maria Bráulia, sua função se resume a estar dentro do espaço limitado do apartamento, visto apenas pelos poucos que ainda restam no convívio com a protagonista. Tudo no ambiente doméstico parece impecável, pronto para receber convidados, porém ninguém chega. As únicas que já estão lá são as empregadas, as mesmas por décadas e décadas na família, então Maria Bráulia se arruma, coloca sua “máscara social” para dançar sozinha no baile.

Maria Bráulia – de velhice definida mas idade não declarada, com movimentos seguros e rápidos, acompanhados de tapinhas, faz aderir ao rosto o seu segundo rosto, o “social”, de pele entre o rosa e o marfim, boca e face rosados. Os cílios com rímel espevitam o azul dos olhos e ataçam o amarelo pintado dos cabelos. Com o rosto social mais uma vez encenado, o outro, estritamente particular, recua, como acontece todas as manhãs, e é esquecido imediatamente por sua dona (Tavares: 2007, 7).

O ritual diário de cobrir o rosto com produtos cosméticos para esconder sua aparência verdadeira cria essa máscara que permite encenar a figura social que aprendeu a representar: a distinta esposa de juiz. O fingimento, expresso por muitos elementos do romance, manifesta-se mais claramente nos conceitos relativos à beleza. A personagem, já idosa, porém de idade não revelada, apresenta-se com um rosto que o narrador chama de “rosto social”. Um rosto construído com maquiagem que, ao ser forjado, narra o processo pelo qual, durante anos, Maria Bráulia aprendeu a fingir. Nada muda, a não ser a própria personagem que, de “jovem bobinha”, tornou-se uma “velha empedernida”.

### **O duplo**

A máscara social cria um outro, o que chamamos aqui de fenômeno do duplo, uma das faces do estranho proposto por Freud e que está relacionado ao dado novo e inesperado naquilo que costumava ser familiar. Na leitura que fazemos, o fenômeno se estabelece especialmente na duplicação das personagens – às vezes em ou-

tro de si mesma, às vezes espelhada em outra personagem – como desdobramentos do trágico em suas existências.

Ponciá Vicêncio, revivida na loucura do avô Vicêncio, transforma-se na mulher de barro, cada vez mais próxima da natureza ancestral e mais distante da sociabilidade padrão. Já Maria Bráulia vive o jogo dos duplos de anéis de rubi – o falso/verdadeiro sangue de pombo – e de outros objetos e situações que surgem ao longo da narrativa, culminando na cena em que seu próprio corpo metaforiza a imagem do palco de teatro. A sessão de teatro se encerra quando Bráulia vai para seu quarto e começa a se preparar para dormir. O verdadeiro teatro, presente no rosto coberto por uma crosta de maquiagem, começa a se esvaziar conforme ela vai retirando as camadas de cores:

Então, com um pedaço de algodão molhado no líquido cheiroso vai apagando cuidadosamente do rosto, aos poucos, aquelas cores vivas e alegres como faria o gerente de uma casa de espetáculos apagando uma a uma as luzes, primeiro do palco, depois dos corredores, da sala de espera, do pórtico. No espelho resta então uma coisa tão esvaziada e quieta como uma fachada de teatro às escuras (Tavares: 2007, 41-2).

A falsa beleza, que Bráulia usa para encenar sua tragédia, é retirada, dando lugar ao vazio do teatro sem público nem luzes. Toda a semântica do teatro que percorre o romance se condensa nessa cena, em que o espelho aparece para lembrar o leitor que aquela personagem que vemos transitando pela sala e pela varanda é uma *persona* a quem a “verdadeira” Maria Bráulia dá vida.

Nessa obsessão dos duplos, em *Antonio*, Teo empreende a tarefa mais árdua de ser o duplo de si mesmo, vivendo uma metamorfose tão intensa como insólita: torna-se outro de si mesmo – Tito – para conseguir encontrar a primeira esposa de seu pai e devolver a ela o filho que ela havia perdido.

Nesse processo de busca da autorrealização em que as personagens que o circundam são chamadas para compor o coro da tragédia e contar junto com ela essa história, cria-se o enredo do retornado. Tal enredo compõe um dos traços do trágico, pois narra o ciclo estabelecido pela impossibilidade de se desviar de um destino, por mais estranho que ele seja. A decisão de largar tudo e ir viver outras realidades começa a ganhar sentido ao longo da narrativa, pois, segundo Wolfgang Kayser, “a tragédia como forma de arte abre precisamente no absurdo sem sentido o vislumbre da possibilidade de um sentido – no destino preparado na mansão dos deuses e na grandeza do herói trágico que só no sofrimento se torna manifesto” (1986, 160). Esse destino misterioso, que espera para se manifestar, começa a se materializar quando Teo se encontra com Elenir. Ela mesma parece estar aguardando o desfecho de sua própria história, por isso reaparece para cumprir seu destino de mãe, sendo o duplo de si mesma.

### **Considerações finais**

Falar sobre a beleza física pode parecer irrelevante, ou tarefa que não se preste a quem estuda literatura. Todavia, nota-se que o corpo está presente no discurso literário e possui um papel importante, que deve ser levado em consideração na leitura crítica das obras.

Ao longo deste trabalho, tentamos empreender a leitura dos romances a partir do olhar sobre a construção das descrições



físicas das personagens, levando em consideração o grau de aproximação ou afastamento em relação ao que nossa cultura e nossa sociedade consideram belo. A perspectiva do trágico, relacionada ao social, como apresenta Terry Eagleton, mostrou-se pertinente ao estudo, já que as mulheres são submetidas a diversas formas de opressão que geram forte controle sobre seus corpos e, conseqüentemente, sofrimento. A ampliação da ideia do trágico permite que analisemos os impasses da contemporaneidade por esse viés. Assim, tornou-se possível entender a beleza como signo do trágico, como elemento que expressa, no corpo, a trágica falta de liberdade do indivíduo contemporâneo diante das imposições sociais, que se desdobram quando se propõe a perspectiva de gênero e de raça.

A criação imagética de Clarice vestida de noiva, ou de Maria Bráulia maquiada, beira o grotesco, o que evidencia como as propostas tradicionais para a existência feminina não contemplam as necessidades existenciais dessas mulheres. A dominação física dos homens, como a violência sofrida por Ponciá, ou pelas amigas de Teo, revela a realidade brutal que choca e traz desesperança, desconstruindo também as noções idealizadas de amor. Amor, casamento e violência são instâncias relativas a uma noção do “ser mulher”. Nesse sentido, ser mulher é trágico, pois é um destino e, dessa forma, pode-se entender como trágica uma das estratégias de opressão da contemporaneidade: a beleza física.

Em lugar do simples estabelecimento de características físicas para as personagens, percebemos que as autoras usam essas descrições como expressões das transformações existenciais que acontecem ao longo do cumprimento dos destinos. Tanto Teo (que, ao adquirir uma nova personalidade, muda também de aparência) quanto Maria Bráulia (que, com o passar do tempo, aperi-

mora a habilidade de fingir, construindo também um novo rosto para esconder as marcas da idade e substituir a moça ingênua pela velha astuta) têm sua aparência modificada não só pelo tempo, mas especialmente pelas lutas que tiveram que travar com o destino. Não só a beleza é um mito, como o corpo em si também se torna um. Moldável, manipulado e manipulável, ele toma a forma do romance, ao narrar percursos predestinados.

## Referências

- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BRACHER, Beatriz. *Antonio*. São Paulo: Editora 34, 2007.
- ECO, Umberto. *História da beleza*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- \_\_\_\_\_. *História da feiura*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- EAGLETON, Terry. *Doce violência: a ideia do trágico*. Tradução de Alzira Allegro. São Paulo: Editora da Unesp, 2013.
- EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. Belo Horizonte: Mazza, 2003.
- FREUD, Sigmund. “O Inquietante”. In: \_\_\_\_\_. *História de uma neurose infantil: (O homem dos lobos): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- HELENA, Lucia. *Náufragos da esperança*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2012.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- LISBOA, Adriana. *Sinfonia em branco*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra / Biblioteca Nacional, 2008.
- TAVARES, Zulmira Ribeiro. *Jóias de família*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

WOLF, Naomi. *O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

## Resumo

Este ensaio realiza um estudo sobre a presença do trágico na literatura brasileira contemporânea, manifesto nas marcas da beleza física das personagens. As obras analisadas são: *Antonio* (2007), de Beatriz Bracher, *Jóias de família* (2007), de Zulmira Ribeiro Tavares, *Ponciá Vicêncio* (2003), de Conceição Evaristo, e *Sinfonia em branco* (2001), de Adriana Lisboa. O objetivo é relacionar a descrição física das personagens, nas caracterizações que as aproximam ou afastam da beleza, à manifestação do trágico na literatura contemporânea. Esses romances expõem a relação entre as transformações psicológicas das personagens e seus corpos, revelando a beleza como uma espécie de aprisionamento para as mulheres. A ideia de que a opressão sofrida pelas mulheres é uma forma de tragédia dialoga com o conceito de trágico proposto por Terry Eagleton e com a teoria do mito da beleza proposto por Naomi Wolf. A pesquisa toma como base ainda a terceira crítica de Kant em sua teoria sobre o belo e o sublime, o conceito de estranho proposto por Sigmund Freud e as histórias da beleza e da feiura organizadas por Umberto Eco.

**Palavras-chave:** literatura brasileira; autoria feminina; tragédia; beleza.

## Abstract

This essay analyzes the presence of tragic elements in Brazilian contemporary literature which appear in the representations of the physical beauty of female characters. The *corpus* consists of four novels: *Antonio*, by Beatriz Bracher, *Jóias de família*, by Zulmira Ribeiro Tavares, *Ponciá Vicêncio*, by Conceição Evaristo, and *Sinfonia em branco*, by Adriana Lisboa. The aim of the present study is to establish a link between the physical description of the characters, by looking at the features which make them more or less associated with the idea of beauty, and the manifestation of the tragic genre in contemporary literature. The aforementioned novels expose the relation between the psychological transformations of the

characters and their bodies, suggesting that beauty can imprison women. The notion that the oppression suffered by women is a form of tragedy can be linked to both “the idea of the tragic” proposed by Terry Eagleton and “the beauty myth” proposed by Naomi Wolf. The research also uses as theoretical background Kant’s third critique in his theory about the beautiful and the sublime, Sigmund Freud’s concept of the uncanny, and the histories on beauty and ugliness written by Umberto Eco.

**Keywords: Brazilian literature; female authorship; tragedy; beauty.**