

Francisco das Neves Alves
Mauro Nicola Póvoas

ORGANIZADORES



170 ANOS DA BIBLIOTECA RIO-GRANDENSE

interfaces entre literatura e história

170
anos
BIBLIOTECA
RIO-GRANDENSE
Fundada em 1846


Pluscom
EDITORA

**170 ANOS DA
BIBLIOTECA
RIO-GRANDENSE**

interfaces entre literatura e história



**FRANCISCO DAS NEVES ALVES
MAURO NICOLA PÓVOAS**

ORGANIZADORES

**170 ANOS DA
BIBLIOTECA
RIO-GRANDENSE**

interfaces entre literatura e história

170 
anos
BIBLIOTECA
RIO-GRANDENSE
Fundada em 1846


Pluscom
EDITORA
Rio Grande
2017

Copyright ©2017 BIBLIOTECA RIO-GRANDENSE

Todos os direitos desta edição reservados aos autores, cedidos somente para a presente edição à PLUSCOM EDITORA - um selo da EDITORA CASALETRAS.

Projeto gráfico, diagramação e capa:
Casalettras

Editor:
Marcelo França de Oliveira

Revisão dos textos:
os autores

Todas as informações e opiniões expressas e a revisão do texto são de inteira responsabilidade dos respectivos autores.

Esta publicação contou com o apoio do Edital Universal do CNPq.



DIRETORIA DA BIBLIOTECA RIO-GRANDENSE

Presidente: Pedro Alberto Távora Brasil
Vice-Presidente: Francisco das Neves Alves
Diretor de Acervo: Mauro Nicola Póvoas
1º Secretário: Paulo Somensi
2º Secretário: Luiz Henrique Torres
1º Tesoureiro: Valdir Barroco
2º Tesoureiro: Roland Pires Nicola

CONSELHO CIENTÍFICO:

António Ventura (Universidade de Lisboa)
Carlos Alexandre Baumgarten (PUCRS)
Carlos Carranca (Universidade Lusófona)
Eloisa Helena Capovilla da Luz Ramos (UNISINOS)
Ernesto Rodrigues (Universidade de Lisboa)
Francisco das Neves Alves (FURG)
Francisco Topa (Universidade do Porto)
Isabel Lousada (Universidade Nova de Lisboa)
José Eduardo Franco (CIDH-CLEPUL)
Luiz Henrique Torres (FURG)
Marcelo França de Oliveira (FURG)
Maria Eunice Moreira (PUCRS)
Mauro Nicola Póvoas (FURG)
Vania Pinheiro Chaves (CLEPUL)

Dados internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

A11121 170 anos da Biblioteca Rio-Grandense: interfaces entre literatura e história / Francisco das Neves Alves; Mauro Nicola Póvoas (org.). Rio Grande: Pluscom Editora, 2017.

225p.
Bibliografia
ISBN 978-85-9491-028-8

1. Literatura - 2. História - 3. História da Literatura - 4. Literatura e História - I. Alves, Francisco das Neves - II. Póvoas, Mauro Nicola - III. Título.

CDD:809

EDITORA CASALETRAS
Rua Dona Santa, 971 - S. João CEP 96410-540
Bagé - RS - Brasil
+55 53 3232.1972 - contato@casaletras.com.br
www.casaletras.com.br

Publicado na Primavera de 2017

APRESENTAÇÃO

Ao invés das tradicionais fronteiras estabelecidas entre as áreas do conhecimento, Literatura e História têm cada vez mais encontrado pontos de intersecção e condicionantes multidisciplinares em seus trabalhos interpretativos. Para bem além da dicotomia entre as pesquisas voltadas à ficção ou à realidade, elas vêm se aproximando notadamente no que tange à investigação e à análise das fontes. A criação do texto literário e historiográfico, observada sob múltiplas abordagens, deu espaço a recorrentes interfaces entre o saber literário e o histórico.

Quando completou seu 170º aniversário, a Biblioteca Rio-Grandense organizou uma série de eventos alusivos à data e que bem representaram essas conexões literário-históricas. De maneira singela, a instituição tem buscado uma retomada de seu papel como entidade de promoção cultural e, em conjunto, realizou, de 15 a 18 de agosto de 2016, o *II Seminário Cultura e Identidades do Rio Grande*, o *III Colóquio de Estudos Literários* e o *III Seminário Internacional para Pensar a Pesquisa Histórica: História e Literatura*.

Ocorreram palestras, teleconferências, sessões de comunicações, lançamentos de publicações, mesas-redondas, exposição e um sarau cultural. Foram apoiadores dos eventos a Secretaria de Município da Cultura da Prefeitura Municipal do Rio Grande, o Programa de Pós-Graduação em Letras da FURG, a Academia Rio-Grandina de Letras e Câmara de Comércio da Cidade do Rio Grande. Das palestras, teleconferências e comunicações resultaram os textos que compõem esta publicação.

Os organizadores

SUMÁRIO

MANOEL E A FENOMENOLOGIA: A POESIA DE BARROS E O REENCONTRO COM O MUNDO 8

Alberto Lopes de Melo

A NARRATIVIDADE DA HISTÓRIA DA LITERATURA EM PÉRICLES EUGÊNIO DA SILVA RAMOS NO LIVRO *DO BARROCO AO MODERNISMO*: ESTUDOS DE POESIA BRASILEIRA..... 14

Ana Claudia Borges Saraiva

JOÃO DO RIO E CONSTANTIN GUY, OS HOMENS DA MULTIDÃO 28

Annabel Andrade Laurino

AS ÁGUAS MORTUÁRIAS DE NELSON RODRIGUES 37

Dênis Moura de Quadros

LOUCURA E ABSURDO EM *SHORT MOVIES*, DE GONÇALO M. TAVARES 49

Diogo Duarte do Prado

LIMA BARRETO E ROBERTO ARLT, PARA PENSAR A BIBLIOTECA 58

Eleonora Frenkel

HISTÓRIA E LITERATURA: A OBRA POÉTICA DE MARIO DE ARTAGÃO E ALGUMAS INCURSÕES AO SEU PENSAMENTO MONÁRQUICO 65

Francisco das Neves Alves

A IMPRENSA COMO PORTA-VOZ DA CLASSE OPERÁRIA: O CASO DO JORNAL *A EVOLUÇÃO* DE RIO GRANDE/RS (1934-1937) 107

Janaina Schaun Sbabo

REFLEXÕES ACERCA DO TESTEMUNHO E DA MEMÓRIA NO ROMANCE *TODOS OS DIAS*, DE JORGE REIS-SÁ..... 119

José Luis Giovanoni Fornos

AS MARCAS DA ANTROPOFAGIA NA ESCRITA DE PATRÍCIA GALVÃO.....	125
Liziane de Oliveira Coelho	
O COTIDIANO E O CONTO: O CASO CÍNTIA MOSCOVICH.....	134
Lucas Zafalon Garcia	
UM INVENTÁRIO DAS ZONAS SOMBRIAS.....	142
Mairim Linck Piva	
<i>DO BARROCO AO MODERNISMO: BREVÍSSIMA ANÁLISE DOS ESTUDOS DE POESIA BRASILEIRA DE PÉRICLES EUGÊNIO DA SILVA RAMOS</i>	148
Marcelo França de Oliveira	
AS ESCRITURAS DO EU EM MÁRIO VARGAS LLOSA.....	156
Mauro André Moura de Lima	
EXERCÍCIO DE MEMÓRIA EM TORNO DA PESQUISA BRASILEIRA COM PERIÓDICOS (SEGUIDO DE ALGUMA BIBLIOGRAFIA SOBRE O ASSUNTO).....	169
Mauro Nicola Póvoas	
“FELIZ AGOSTO NEGRO”: UMA TRILOGIA METAFICCIONAL FONSEQUIANA.....	182
Raul Henrique Amaro da Silveira Ortellado	
O REGICÍDIO DE LISBOAVISTO PELA IMPRENSA RIO-GRANDINA.....	188
Reto Monico	
REPRESENTAÇÕES DO PATRIARCALISMO NO ROMANCE FANTÁSTICO <i>ENTREVISTA COM O VAMPIRO</i> , DE ANNE RICE.....	210
Rodrigo Santos de Oliveira	

MANOEL E A FENOMENOLOGIA: A POESIA DE BARROS E O REENCONTRO COM O MUNDO

ALBERTO LOPES DE MELO¹

Meu trabalho consiste em alguns recortes da introdução da Tese de Doutorado que estou desenvolvendo no Doutorado em História da Literatura da FURG, sob orientação do Prof. Dr. Antônio Mousquer e com apoio da CAPES, intitulada *Ser e espaço na poesia brasileira contemporânea*: a lírica de Manoel de Barros. Neste breve texto, esboço uma aproximação entre o que a Fenomenologia, a partir de Maurice Merleau-Ponty, propõe como meta do pensamento – o reencontro do homem com o mundo – e o ideário que subjaz à produção do poeta mato-grossense Manoel de Barros (1916-2014). Em sua obra, pode ser vislumbrada a atribuição de um papel semelhante para a poesia, entendida também como meio de renovar e, sobretudo, restabelecer o efetivo olhar e a vivência do mundo. Para tanto, recorro, além dos poemas de Barros e da obra *Fenomenologia da Percepção* de Merleau-Ponty, às reflexões do pensador francês Jean Onimus, que, baseando-se no legado da Fenomenologia, expõe uma importante leitura do papel da poesia em nosso tempo em seu ensaio *Phénoménologie de l'“Espace” poétique*, publicado em 1987.

Manoel de Barros (1916-2014) costumava atribuir à sua alegada inépcia para a fala pública a motivação primeira de sua predileção pela escrita, que o teria levado à atividade poética. Independentemente da validade ou não da consideração de sua alegada timidez como motivação para a produção artística, o recurso do poeta à concessão de

¹ Universidade Federal do Rio Grande – FURG

“entrevistas por escrito” teve como fruto a produção de um volumoso material: o texto de suas respostas, que grande parentesco guarda com sua produção metapoética. Uma primeira reunião dessas entrevistas foi publicada ao final da antologia *Gramática expositiva do chão* (Poesia quase toda), em 1990, da qual destaco a seguir alguns trechos que em muito contribuem para o conhecimento da maneira como Barros compreendia o papel da poesia para o ser humano.

Ao ser perguntado, em entrevista a José Otávio Guizzo da revista *Grifo*, acerca da necessidade da poesia no mundo contemporâneo, Manoel de Barros afirma “que é mais do que nunca necessária a poesia. Para lembrar aos homens o valor das coisas desimportantes, das coisas gratuitas” (BARROS, 1990, p. 310) e que a poesia teria também “a função de pregar a prática da infância entre os homens. (...) desenvolvendo em cada um de nós o senso do lúdico. Se a poesia desaparecesse do mundo, os homens se transformariam em monstros, máquinas, robôs” (p. 311). A essa preocupação com a percepção e a vivência humana do mundo, associa-se também a preocupação com o espaço da linguagem: segundo Barros, a principal função da poesia “é a de promover o arejamento das palavras, inventando para elas novos relacionamentos, para que os idiomas não morram a morte por fórmulas, por lugares comuns” (BARROS, 1990, p. 310).

Defendo que esses dois fins manifestam-se como conjunto indissociável na obra do poeta: a inventividade nos planos semântico, sintático e morfológico da linguagem, na criação de um modo de poetar inusitado está intimamente ligada a um caminho que é, sobretudo, epistêmico. Este se funda essencialmente na defesa incontestada da importância da valorização da *presença* do homem *no mundo* e do próprio mundo para o homem enquanto partícipe intrínseco de sua fundação enquanto consciência (aqui eu me baseio na noção de intencionalidade da Fenomenologia: toda consciência é consciência de...). O fenômeno mais pronunciado pelo qual tal defesa se manifesta nos poemas encontra-se nas escolhas imagéticas do poeta: ao adotar o “*parti pris des choses*” *inutiles*, a poesia de Barros enaltece imagens daquilo que não possui qualquer valor ao olhar de um pragmatismo imperante na sociedade contemporânea.

Um exemplo de metapoema que ilustra essa perspectiva e ratifica o exposto na resposta de Barros à entrevista supracitada é *Matéria de*

poesia, publicado em obra homônima de 1970. Do poema, composto por três partes numeradas, destaco a segunda, que é constituída por uma lista de onze “itens” com ordem indicada por marcador alfabético, precedida pelo verso “Muita coisa se poderia fazer em favor da poesia” (BARROS, 2010, p. 148), seguido de dois pontos. Cito aqui seis de tais “itens”:

a – Esfregar pedras na paisagem.

b – Perder a inteligência das coisas para vê-las.

(*Colhida em Rimbaud*)

(...)

g – Nos versos mais transparentes enfiar pregos sujos, teréns de rua e de música, cisco de olho, moscas de pensão...

i – Nos dias de lazer, compor um muro podre para os caramujos. (...)

j – Deixar os substantivos passarem anos no esterco, deitados de barriga, até que eles possam carrear para o poema um gosto de chão – como cabelos desfeitos no chão – ou como o bule de Braque – áspero de ferrugem, mistura de azuis e ouro – um amarelo grosso de ouro da terra, carvão de folhas.

l – Jogar pedrinhas nim moscas... (BARROS, 2010, p. 148-149)

Em uma leitura inicial, é possível identificar pelo menos quatro propostas que amparam a lista poética que o poema propõe: *a atitude subversiva diante do tradicionalmente eleito como belo*, o que tanto é explicitado em “Esfregar pedras na paisagem”, quanto realizado efetivamente através das escolhas imagéticas; *a defesa de uma renovação da linguagem poética*, que se embasa justamente pelo uso daquilo que lhe seria tradicionalmente alheio (“Nos versos mais transparentes enfiar pregos sujos”; “Deixar os substantivos passarem anos no esterco,/ deitados de barriga, até que eles possam carrear/para o poema um gosto de chão”); *a consideração da (aparente) inutilidade como um valor* (“Nos dias de lazer, compor um muro podre para/os caramujos”; “Jogar pedrinhas nim moscas...”); e, o que me parece o mais relevante e mesmo contingente dos demais preceitos – *renovar o olhar*, “Perder a inteligência das coisas para vê-las./ (*Colhida em Rimbaud*)”.

Essas propostas são extremamente próximas das ideias de Jean

Onimus (1909-2007), que, em texto apresentado como palestra em 1984 e posteriormente publicado em forma de ensaio, *Phénoménologie de l'“Espace” poétique* (1987), defende que a poesia constituiria um meio fundamental para garantir a renovação do contato do ser humano com sua espacialidade inerente. Partindo da concepção da existência de um espaço íntimo, psíquico, imaginário e afetivo, que se encontraria no lado oposto da vivência dos espaços banalizados pela sua valoração quanto à utilidade prática e que, ainda, estaria sendo reduzido por este espaço pragmático, Onimus considera que a poesia teria o poder de restabelecer a necessária amplidão do espaço interior. O ensaísta francês sustenta que o espaço da poesia constituiria um meio “primordial où la conscience vient puiser sa sève afin de mieux s'affirmer au dehors et de résister aux agressions répétées de l'inhumain qui de toutes parts nous environne”² (ONIMUS, 1987, p. 82).

Em outros termos, a poesia e a arte em geral teriam, para Onimus, o poder de proporcionar uma espécie de renovação do olhar do leitor afastando-o do condicionamento de um enfoque predominantemente pragmático afeito ao cotidiano de nossa vivência da civilização contemporânea. Essa função do poético seria fundamental à sobrevivência da própria essência do humano e Onimus expressa essa necessidade em total acordo com o que expressara Manoel de Barros no trecho de entrevista citado anteriormente: se, para Barros, a ausência da poesia no mundo resultaria na transformação dos homens “em monstros, máquinas, robôs”, para Onimus, “si la conscience ne perçoit que du fonctionnel elle devient chose imbriquée parmi les choses, rouage dans les rouages”³ (ONIMUS, 1987, p. 75).

Essa proximidade percebida entre as observações de Jean Onimus sobre a natureza e a necessidade da poesia e as ideias que, acredito, permeiam a produção poética de Manoel de Barros como um todo não se deve ao acaso. Como expressa o título do ensaio do estudioso francês, a base de seu pensamento provém da Fenomenologia, o que explica que em determinada parte de seu texto, por exemplo, considere que as palavras, na poesia, permitam a redescoberta do espaço onde “l'imagination se régénère sans cesse en découvrant à neuf les choses

2 Efetuei a tradução livre das citações em língua francesa, que exponho em notas de rodapé daqui em diante: “primordial onde a consciência vai coletar sua seiva para melhor afirmar-se ao exterior e resistir às repetidas agressões do desumano que nos rodeia”.

3 “Se a consciência percebe apenas o que é funcional, ela torna-se uma coisa entre coisas, uma engrenagem entre engrenagens”.

qu'on croyait banales et les liens qui les unissent"⁴ (ONIMUS, 1987, p. 76).

Redescoberta, reencontro, olhar e espaço são palavras-chave presentes no ensaio de Onimus e que compõem também um “fundo” onipresente na leitura da obra de Barros, sempre afeita a reencontrar o valor daquilo que é, pelo viés da utilidade prática, descartado como inútil. Renovar o olhar sobre o mundo é um fazer da poesia, como expressam, de modo exemplar, as palavras de *Uma didática da invenção*, primeira parte de *O livro das ignorâncias* de Barros (de 1993), “As coisas não querem mais ser vistas por pessoas/razoáveis:/Elas desejam ser olhadas de azul –/Que nem uma criança que você olha de ave.” (2010, p. 302).

A Fenomenologia que ampara o pensamento de Onimus, tão concordante com a visão que aqui se apresenta sobre a poética de Barros, mostra ser um caminho coerente para sua leitura, mais precisamente na medida em que se apresenta enquanto via na qual, conforme sublinha Maurice Merleau-Ponty (já na abertura de seu *Fenomenologia da Percepção*), o “esforço todo consiste em reencontrar este contato ingênuo com o mundo” (2015, p. 1). O fenomenólogo francês, ao considerar a necessidade de entender o sujeito da percepção enquanto sujeito *encarnado* e participante ativo do mundo em qualquer observação de tal mundo que se queira válida, expõe a falácia do objetivismo puro e revaloriza a presença do subjetivo no pensamento, apresentando uma nova concepção da consciência, que vale ser transcrita:

[a] essência da consciência é dar-se um mundo ou mundos, quer dizer, fazer existir *diante* dela mesma os seus próprios pensamentos enquanto coisas, e ela prova indivisivelmente seu vigor desenhando essas paisagens e abandonando-as. A estrutura mundo, com seu duplo momento de sedimentação e de espontaneidade, está no centro da consciência (MERLEAU-PONTY, 2015, p. 183).

Para Merleau-Ponty, como parece ser também para a poética de Barros, “a fala constituída, tal como opera na vida cotidiana, supõe realizado o passo decisivo da expressão”. Isso advém, de acordo com Merleau-Ponty, do fato de termos perdido “a consciência do que há de contingente na expressão e na comunicação, seja junto à criança que aprende a falar, seja junto ao escritor que diz e pensa pela primeira vez

4 “A imaginação regenera-se sem cessar, descobrindo de novo as coisas que considerávamos banais e os elos que as unem”.

alguma coisa”.

O reencontro com a infância da linguagem através de uma visão destituída de preconceções seria o caminho não apenas para uma maior consciência desta, mas que também propiciaria um reencontro do próprio sujeito com o mundo e consigo mesmo, uma vez que a fala não é mera representação, para Merleau-Ponty, ela “é um gesto, e sua significação um mundo” (2015, p. 250). E com a poesia de Barros, encontramos um convite a restabelecer um olhar perdido sobre o mundo, e a celebração desse reencontro. Nas suas palavras, “O poeta que desenha o cheiro das árvores adorna o homem que sente o cheiro das árvores” (In: MÜLLER, 2010, p.112).

REFERÊNCIAS

BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão* (Poesia quase toda). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

_____. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. (Biblioteca do pensamento moderno).

MÜLLER, Adalberto (Org.). *Manoel de Barros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. (Encontros)

ONIMUS, Jean. Phénoménologie de l’“Espace” poétique. In: COLLOT, M.; MATHIEU, J-C. *Espace et poésie*. Actes du colloque des 13, 14 et 15 juin 1984. Paris: Presses de l’École Normale Supérieure, 1987. p. 69-82.

A NARRATIVIDADE DA HISTÓRIA DA LITERATURA EM PÉRICLES EUGÊNIO DA SILVA RAMOS NO LIVRO *DO BARROCO AO MODERNISMO*: ESTUDOS DE POESIA BRASILEIRA

ANA CLAUDIA BORGES SARAIVA¹

1. RELAÇÃO ENTRE HISTÓRIA E NARRAÇÃO DENTRO DO CONTEXTO HISTÓRICO

A relação entre História e narração é antiga, remontando ao nascimento do fazer histórico. Desde a Antiguidade Clássica, quando a História surgiu no Ocidente, ela foi apresentada na forma de uma narrativa. Conforme Pascal Payen (2011:105), os antigos modelos dos historiadores desta época moldaram a herança que a época moderna legou, entre os séculos XVI e XVIII, na Europa, em relação às concepções de História.

Dentre elas, nas quais os historiadores antigos ocuparam uma função essencial, a História de cunho humanista foi a primeira a tomar forma, com a redescoberta da literatura antiga, de inspiração fundamentalmente ciceroniana, posto as obras completas de Cícero terem sido editadas, a partir de 1465, na Itália, proporcionando que este autor fosse o mais lido, estudado e editado até a Revolução Francesa. A história humanista que ele inspirou abrangia dois aspectos: a história como mestra da vida, fornecedora de modelos de comportamento para a humanidade; e a história como gênero retórico, do duplo ponto de vista da narração e do estilo; o conteúdo da história passava, em boa medida, pela própria escrita desta história, aspecto da Antiguidade que

¹ Universidade Federal do Rio Grande – FURG

foi largamente retomado a partir do Renascimento e durante a época moderna. Dentro desta perspectiva, a História poderia ser encarada como gênero literário ou como ciência?

Os historiadores humanistas não responderam de forma decisiva sobre a questão, por isto, a História seria, ao menos na tradição francesa, por muito tempo, confundida com uma arte retórica. Isto fez também com que permanecesse no horizonte de preocupações da ciência histórica a questão da escrita, mesmo quando a história principiou a pretender se tornar uma disciplina científica nas primeiras décadas do século XIX.

Para Makchwell Coimbra Narcizo, no texto “História e ficção: Uma análise sobre o papel que a narrativa exerceu no debate em relação ao conhecimento histórico”, fica destacada a presença da narrativa no fazer histórico desde o princípio, sendo que o autor aponta que o que ocorre é o eclipse da narrativa, e não sua extinção, quando da superação do modelo narrativo de composição historiográfica por um modelo de história científica, entre os séculos XIX e XX. A Escola dos Annales, que aparece no cenário histórico em 1930, rejeita a escrita da história enquanto narrativa, apontando uma sobreposição de durações, de curto, médio e longo prazo, contra uma narrativa factual histórica. Isto acarreta um confronto entre a compreensão como elemento essencial do processo historiográfico e o modelo histórico de caráter nomológico, baseado nas ciências naturais e exatas, defendido pelos Annales. O modelo historiográfico nomológico torna-se desacreditado com a queda do prestígio das filosofias da história de cunho teleológico, de pretensões universalizantes, quando do advento da Primeira Guerra Mundial (1914-18), reforçado com a Segunda Guerra Mundial (1939-45), quando se verificou que o modelo acima referido não levaria a humanidade ao seu ápice, ao seu fim histórico último, antes pelo contrário.

O autor, continuando, crê que o processo cognitivo historiográfico de cunho narrativo não se coaduna ao modelo nomológico, de leis gerais e deterministas; e as teorias da História passam a refletir sobre a especificidade do conhecimento histórico. Neste contexto nascem as teses “narrativistas”, sendo Arthur Danto um dos seus pioneiros; na falta de “leis gerais”, a narrativa aparecia para preencher esta lacuna, como um modelo explicativo historiográfico. Um problema deveria ser

elucidado, ainda assim, a saber: o limite entre discurso historiográfico e a realidade do acontecido, na formação da narrativa historiográfica.

2. AS POSSIBILIDADES NARRATIVAS HISTORIOGRÁFICAS EM *DO BARROCO AO MODERNISMO*: ESTUDOS DE POESIA BRASILEIRA

2.1 RELAÇÃO ENTRE TEMPO E NARRATIVA NO FAZER HISTORIOGRÁFICO:

No artigo intitulado “Tempo e Narrativa no Método Histórico: Historicismo como orientação exemplar à História”, de Rodrigo Tavares Godói, há a pretensão de estabelecer fundamentos para pensar teoria e método na História como ciência, a partir da tradição histórica dos alemães Johan Gustav Droysen e Jörn Rüsen, objetivando esclarecimento sobre os métodos operacionais da narrativa histórica, na relação entre a ciência especializada e a vida prática.

Nesta linha de pensamento, o autor aponta que a História e sua relação com a verdade que pretende alcançar, como área acadêmica do conhecimento, já passou por debates em Paul Ricoeur, Adam Schaff, Edward Carr e outros tantos historiadores que lidam com a problemática da validade do conhecimento histórico como explicativo, assim como em Dröysen e Rüsen. Dröysen compreendia o tempo como uma categoria dotada de sentido e evolução, esta evolução humana espiritual seria possível se fossem consideradas as razões que provém do passado. Este sentido que surge dos feitos do passado é adquirido através da narração.

Conforme Godói, a partir do conceito de representação e a possibilidade da história portar-se como gênero literário, Rüsen reconheceu que deveria dar atenção especial para a condição da narrativa histórica. A narrativa histórica rememora a experiência do passado por meio de representação; o ser humano reconhece que pode realizar-se no mundo a partir da observação de si. Sob o conceito de pensamento histórico, Rüsen visa sintetizar a relação entre tempo, história e sentido; a cultura tem o poder de constituir sentido sobre a experiência do tempo, e das ações humanas no seu transcurso, assim, História e tempo possuem uma relação dialética. Este relação apresenta-se na forma narrativa, na qual está encerrado o processo cognitivo

explicativo. Rüsen também afirma que sob a égide da narrativa o historiador é parte integrante do processo de compreensão e análise históricas, humaniza-se, e passa a representar um modo específico de elaboração do pensamento histórico, ou seja, passa a fazer parte das escolhas como medida reguladora de um discurso que justifique uma validação mediante corpus teórico e método.

Articulado ao exposto acima, o artigo “Paul Ricoeur e a Narrativa Histórica”, de José D’Assunção de Barros, que analisa a obra de Paul Ricoeur, *Tempo e Narrativa Histórica* (1982-1983), apresenta a reflexão filosófica de Ricoeur sobre a relação do “tempo vivido” e “narração”, ou seja, entre “experiência” e “consciência”. Barros, dentro desta perspectiva, demonstra que a História encerra, simultaneamente, o aspecto lógico e temporal da vida humana, possibilitando a integração dialética do tempo da análise histórica, estrutural, com o tempo vivido apoiado na narrativa. Ricoeur, defendendo esta ideia, foi contra o pensamento dominante na historiografia francesa desde 1945, o da história como um discurso de gênero analítico que não comporta a narrativa. O filósofo francês insistirá que a História pertence à ordem das narrativas, mas de uma narrativa de tipo especial, afirmando a importância do resgate do elemento narrativo na construção do conhecimento histórico, por proporcionar o retorno do vivido, da sensibilidade e da ação humana numa historiografia que nos casos extremos parecia se abstrair do ser humano; a inteligibilidade histórica, defendida pelos Annales, não poderia excluir o vivido.

A experiência do tempo vivido e da ação humana, representados numa narrativa, a qual lhes reveste, aos olhos humanos, de possibilidade cognitiva, sentido e sentimento, pode ser percebida em *Do Barroco ao Modernismo: estudos de poesia brasileira*, de Péricles Eugênio da Silva Ramos, como na passagem que se segue, em que o autor explana sobre a relação entre dois poetas do Modernismo brasileiro, e a influência exercida de um sobre o outro; como observação, esclarece-se que Ramos conviveu com e fez parte do Modernismo brasileiro:

Numa de suas crônicas habituais para *O Estado de São Paulo*, Guilherme de Almeida evocou, não há muito, uma confissão que lhe fizera Cecília Meireles: a autora de *Viagem* havia recorrido a determinada variação rítmica por influência da “similrima” praticada por nosso modernista histórico, ... A circunstância, de cunho meramente formal, é não obstante aqui posta em relevo pelo fato de ter sido confidenciada pela própria Cecília Meireles, que se referia a Guilherme de Almeida como a um “verdadeiro poeta”. Se

também tenho direito a dar meu testemunho, foi assim que a ouvi falar certa vez. (RAMOS, 1979, p. 274).

Continuando, Barros aponta que a narrativa historiográfica apresenta um discurso cuja intencionalidade aponta para um referente real (ou existente) do passado, não podendo ser confundida com a narração de tipo ficcional. Relacionando-se a este pensamento, Narcizo, em obra já aqui referenciada, aponta que a narrativa ficcional e historiográfica tem pontos em comum, assim como tem também suas diferenças; um texto histórico que contenha estética literária na sua formulação não perde seu valor científico, um texto pode ser literário sem ser ficcional, posto que a narrativa de cunho historiográfico procura por e se orienta pelo princípio da verdade, sempre, seja qual for o entendimento do que seja esta verdade, e esta é sua especificidade. Na obra de Ramos, destacam-se momentos em que a procura da verdade histórica, dentro da história da poesia brasileira, entrelaça-se com a literariedade própria do texto ficcional, sem que uma prejudique ou obscureça a outra, como quando o autor refere-se ao poeta Cassiano Ricardo, na parte final do capítulo que tem o mesmo nome do poeta, conforme segue:

Livro amargo, no qual a poesia assume a força dos articulados ou das denúncias, impressiona por isso mesmo pela sinceridade, pelo arraigado sentimento do fim diferido e pela grandeza da visão apocalíptica. É na verdade uma realização culminante, como que a foz de um rio em fogo para a qual vieram trabalhando, ao longo de mais de meio século, outros livros, como fontes e correntes tributárias: mas também essas fontes, essas criaturas de corpo de água e pés de areia, à luz do apocalipse de súbito se revelam não simples espelhos do céu ou da paisagem circundante – meiga ou dolorida –, como poderíamos pensar, mas labaredas ocultas que se convulsionam no incêndio, na conflagração final. Pouco antes de morrer, pois, Cassiano Ricardo não pensava em si, mas no destino do mundo. E caiu amargurado, como um profeta que silenciase depois de muito sofrer com suas próprias e flamejantes profecias. (RAMOS, 1979, p. 299).

Barros, analisando Ricoeur, demonstra que narrar implica em discorrer sobre significados das ações humanas; assim como discorrer sobre significados e analisá-los constitui-se numa narrativa, e disto resulta que toda modalidade historiográfica, mesma as que se propõem a serem analíticas, serão também narrativas. Através do tempo lógico, da concordância discordante, eventos e pessoas separadas pelo tempo e pelo espaço podem ser relacionados, e esta relação pode se dar

através de avanços ou recuos, aos saltos etc; a narrativa atribui sentido e unidade a estas relações construídas pelo historiador.

Esta relação construída pelo historiador, geradora de unidade e sentido, pode ser observada nesta passagem, como entre outras, de *Do Barroco ao Modernismo*: estudos de poesia brasileira, onde Ramos, explanando sobre a continuidade do Simbolismo em terras nacionais, estende a influência do movimento até uma poetisa que produz um simbolismo tardio, Cecília Meireles, sendo que o Simbolismo no Brasil, historicamente, segundo Ramos, inicia-se em 1891 (RAMOS, 1979, p. 219), e vai até a irrupção do Modernismo, oficialmente iniciado em 1922. Segue a passagem referida:

O Simbolismo foi um movimento contínuo, que se procedeu validamente até surgir o Modernismo, em 1922, embora o “satanismo” decadente nele observável, de início, tenha evoluído para a mansidão das Ideias ou a deliquescência dos sentimentos. Mas há também nessa evolução uma corrente constante no refinamento ou esquisitice de sua estesia, a que vem de Carvalho Júnior em “Lusco-fusco” e chega a Gilka Machado, de tão peculiar sensibilidade tátil.(RAMOS, 1979, p. 221).

2.2 A HISTÓRIA DA LITERATURA COMO NARRATIVA HISTORIOGRÁFICA

Vê-se que a relação, pelo até aqui exposto, entre História e narração, não somente é pertinente e reiterada através da evolução temporal do fazer histórico, como também é necessária à feitura deste conhecimento de cunho historiográfico, na visão dos autores analisados.

Entrando no contexto do fazer histórico como gênero narrativo na realização da História da Literatura, vê-se no texto de David Perkins, intitulado “História Narrativa da Literatura”, o aparecimento da ideia de que a História da Literatura preenche os requisitos essenciais da narrativa porque pode descrever a transição, através do tempo, de um estado de coisas a outro, diverso, e um narrador nos conta esta transformação. Quando se analisa o livro *Do Barroco ao Modernismo*: estudos de poesia brasileira, de Péricles Eugênio da Silva Ramos, percebe-se que o autor, enquanto narrador, apresenta a transição da poesia brasileira, desde seu nascimento até o advento do movimento modernista no país, e as transformações sofridas pela evolução desta poesia através do tempo abrangido, como ela se inicia e como se apresenta na atualidade do tempo em que Ramos está escrevendo a obra referida.

Perkins também aponta que, como toda narrativa tradicional, a narrativa historiográfica apresenta um herói, ou entidade, que passa por uma mudança de situação. No caso da obra analisada, a heroína da narração é a poesia brasileira, que se mostra então como assunto ideal dentro da trama histórica, com um ponto inicial e outro final, atual. É revelado como a heroína chegou ao final apresentado, ou seja, como as transformações sofridas pela mesma ocorreram. Assim Péricles Eugênio da Silva Ramos apresenta a poesia brasileira como nascendo numa época já Barroquista, ainda no período colonial nacional, expondo, conforme segue, que “Não estamos aqui a dizer novidades: há vinte anos Afrânio Coutinho asseverou que, no Brasil, a literatura produzida nos fins do século XVIII reflete o espírito e o estilo rococós, sendo sua expressão máxima Tomás Antônio Gonzaga.” (RAMOS, 1979, p. 6).

Assim como afirma, já discorrendo sobre o Modernismo e seus desdobramentos nas décadas seguintes, período máximo abrangido pelo livro, que:

No presente momento acham-se trabalhando representantes de todas as gerações, como no caso de 22, Carlos Drummond – poeta sempre lúcido –; os poetas de 45 e os concretistas, cujas experiências de vanguarda quase sempre não são novas, mas são sempre feitas com intenção nova. Diga-se o mesmo de praxis. E têm surgido correntes e agrupamentos novos, bem como alguns poetas de valor. Desse modo, o ciclo do Modernismo ainda não está encerrado. (RAMOS, 1979, p. 272).

Verifica-se, ainda, que, conforme afirma Perkins, o ponto de partida é sempre arbitrário e ocasional, dependente das motivações e crenças do historiador. Exemplo disto pode ser encontrado em Alfredo Bosi em *História Concisa da Literatura Brasileira* (1994), que, diferentemente de Ramos, considera válido analisar a “pré-história” da literatura nacional, como ela a chama, em relação às crônicas de cunho histórico realizadas por missionários e viajantes europeus sobre a natureza e o homem brasileiro, começando com a carta de Pero Vaz de Caminha. Mesmo que o livro de Bosi seja relativo a toda literatura nacional, não somente à poesia, isto não invalida o exemplo, posto haver sido feita poesia em território colonial brasileiro antes do movimento Barroco, ou Barroquista, como os escritos realizados pelo jesuíta José de Anchieta.

No decorrer da história, há a necessidade de uma reviravolta ou conflito, pela natureza própria da estrutura narrativa; pode-se conceber que esta reviravolta, em âmbito mais intensificado, na história da poesia brasileira analisada, dá-se com o advento do Romantismo, movimento inaugural da poesia plenamente brasileira, com a independência nacional e com todas as ideias renovadoras que o movimento trouxe

para a literatura de ficção e poética, em termos internacionais e nacionais; os poetas nacionais aspiravam a outras métricas, outros motivos, outras figuras de linguagem, outras idéias norteadoras do fazer poético, que o Romantismo, assim como foi apresentado na obra analisada, parece trazer e fazer frutificar em solo nacional. Tal asserção fica evidente na passagem que se segue:

... Na verdade, o Realismo e o Socialismo são movimentos de origem romântica, só começando a mudar o estilo do Romantismo para o estilo do Parnasianismo ou do Decadentismo nalguns poetas como Carvalho Júnior, Teófilo Dias, Luís Guimarães Júnior (Sonetos e Rimas, 1880) e Machado de Assis (versos publicados em revistas, em 1879 e 1880). ... Advirta-se, para rematar, que o Romantismo foi movimento extremamente rico de caminhos e direções, e extremamente vivo, pois sua poesia nasceu realmente das aspirações coletivas e nacionais, que precisavam de afirmar-se com independência. E, se delas nasceu, também soube traduzi-las. Daí o fato de Castro Alves, até hoje, ser o nosso mais completo poeta social, e daí o fato de Casimiro de Abreu ter sido lidíssimo, na sua condição de intérprete dos sentimentos gerais do homem comum. Esse milagre de adequação está à espera de repetir-se, em nível mais elevado, pois mais elevado, também, é o nível de instrução e mais rica a sensibilidade atual. A roseira que floruiu no romantismo, porém, não voltou a cobrir-se de novas corolas, que o povo estime tanto como apreciou Casimiro, Castro Alves, Gonçalves Dias. Será lícito esperar que o vento anunciador de uma nova primavera se esteja formando em horizontes não remotos, ou teremos de aguardar muito tempo o renascimento da combinação da ostensiva inteligência entre poeta e público? A resposta, só a obterá quem souber perscrutar aquelas shakesperianas "sementes do tempo", nelas divisando, ainda fora do solo, as árvores e as flores do futuro. (RAMOS, 1979, p. 85-86).

Ainda pode se apontar uma reviravolta de menor intensidade, mas certamente presente e marcante, quando do advento do movimento modernista e seus desdobramentos, com a consolidação e independência, em relação a modelos eurocêntricos, de uma inteligência literária nacional, em termos de poesia. Como expositiva desta posição do autor, pode-se transcrever a passagem onde Ramos, após explanar sobre a primeira, segunda e terceira fases do Modernismo brasileiro, assim arremata:

...; acreditava a literatura brasileira em sua própria viabilidade, pois as fases anteriores do Modernismo lhe haviam legado uma herança que Mário de Andrade via na fusão de um princípio, o do direito permanente à pesquisa estética, com outros dois: a atualização da inteligência artística brasileira e a estabilização de uma consciência nacional criadora. (RAMOS, 1979, p. 267).

Conforme Perkins, o término da história é também artificial, em geral, não porque a história da literatura tenha acabado, ou que o herói, ou no caso heroína, tenha chegado ao seu derradeiro final, mas por

questões de ordem formal, narrativa. Assim, Ramos termina seu livro em Cecília Meireles, sendo que a 2ª edição do mesmo saiu em 1979, sem citar, por exemplo, a antologia *26 Poetas Hoje*, de Heloísa Buarque de Holanda, que foi publicada em 1976, conforme Bosi destaca em seu livro, já aqui citado. A antologia de Holanda marcou lugar na História da Literatura nacional como um registro do movimento renovador e marginal de parte da poesia brasileira, e, no entanto, não aparece na reedição do livro aqui estudado de Péricles.

Mas talvez este final tenha um caráter mais pessoal. Segundo Perkins, o fazer histórico, em especial na área da história da literatura, tem um forte caráter partidário. Citando o poeta George Meredith, o autor afirma que as paixões movem o enredo; assim sendo, para Ramos, que viveu de perto o movimento modernista e dele fez parte como poeta, possivelmente o término de sua história da poesia brasileira devesse terminar exatamente onde terminou; acrescente-se a isto que o ano de 1976 ainda se encontrava muito próxima da publicação da segunda edição do livro, 1979, e esta proximidade não favorece, de forma generalizada, uma percepção e uma análise crítica válidas para o campo do conhecimento histórico.

Continuando, Perkins aponta que a História só pode utilizar formas tradicionais de narrativa, em relação a sua linha temporal, ou seja, com começo, meio e fim dispostos em ordem cronológica, sem a possibilidade de variações sobre esta ordem, como pode, inversamente, valer-se a narrativa ficcional. Pode-se afirmar, ao analisarmos o livro em questão, que este obedece a este critério, algo já evidente em seu próprio título.

Indo adiante, David Perkins remete à ideia de que a História da Literatura deveria ser contada através de metáforas: de origem, da obscuridade e desconhecimento ao reconhecimento; de conflito, hegemonia, sucessão, deslocamento, declínio e assim por diante, ativando emoções arquetípicas. Pode-se perceber no livro que é objeto de análise deste artigo, principalmente, uma metáfora de sucessão; a poesia brasileira nasce sob sol barroquista, desenvolve-se sucessivamente através do tempo, passando pelo Arcadismo, Romantismo, Parnasianismo, Simbolismo, até a sua chegada ao Modernismo; e o livro aponta sua evolução continuada.

Outro aspecto relevante apontado por Perkins consiste na diferença

básica entre a narrativa ficcional e a narrativa historiográfica: na ciência histórica, o enredo prevalece sobre a história; é necessário preservar a sucessão temporal dos eventos passados, de relações de causa e efeito, antecedência e consequência, mantendo-se coerência entre começo, meio e fim, para que a inferência obtida desta história possa aspirar ao conceito de verdade histórica; a narrativa é extraída do passado, não imposta ao mesmo, incompleta e ficcional, mas não incorreta. Ramos apoia-se nesta aspiração à verdade histórica, embasando seus argumentos em análises de histórias da literatura e da poesia brasileira já realizadas por autores consagrados, contextualizando historicamente suas análises de movimentos e estilos poéticos nacionais, remetendo o leitor tanto a uma ideia geral, internacional, da evolução da poesia, quanto para o contexto poético brasileiro, concomitantemente; procurando manter-se fiel aos fatos em si, retirados de fontes já tradicionalmente confiáveis, e à ordem cronológica em que os mesmos ocorreram. Há permanências nesta evolução, coerência entre o avanço dos conceitos da teoria poética e a produção literária analisada, entre o antes e o depois, conforme se percebe quando Ramos, discorrendo sobre a influência dos autores árcades mineiros em poetas que lhe foram posteriores, afirma que:

A influência dos poetas do grupo mineiro exerceu-se sobre os românticos e parnasianos brasileiros. Gonçalves Dias, por exemplo, tem reminiscências de Basílio, Casimiro de Abreu discerne visivelmente Gonzaga, de Álvares de Azevedo se pode supor que haja encontrado a fórmula de seu realismo humorístico não apenas no D. Juan de Byron, mas também nas Cartas Chilenas, pela primeira vez e incompletamente publicadas por um mestre seu no Colégio de Pedro II, Santiago Nunes Ribeiro. Um dos sonetos de Cláudio, o de n.º 43, é de expressão garrettiana, bem antes de Garret, como o de n.º 12 fornece o modelo para o “perfume de coisas antigas” que Alberto de Oliveira tanto prezava no parnasianismo e que perseguiu em sonetos como “Palemo”, para citar um deles. (RAMOS, 1979, p. 45).

As histórias da literatura podem ser escritas de modo teleológico, e Perkins presume que as histórias narrativas da literatura podem ser descritas, e escritas, desta forma. Porém, conforme o mesmo, a maioria das histórias da literatura não é escrita assim, já que o historiador não visa somente à explicação e narração de uma circunstância final; este deve apreciar cada obra literária em si, como um fim próprio, ao invés de apenas como um estágio de uma marcha da história da literatura de um texto a outro; a narrativa historiográfica, em história da literatura,

deve ter um caráter episódico, de alguma forma. Atenta-se para isto na obra de Ramos, quando o mesmo aprecia determinados autores em capítulos exclusivos, como Cláudio Manoel da Costa (RAMOS, 1979, p. 55), Gonçalves Dias (RAMOS, 1979, p. 109), Álvares de Azevedo (RAMOS, 1979, p. 126), Artur de Oliveira (RAMOS, 1979, p. 168), Cecília Meireles (RAMOS, 1979, p. 300), entre outros, detendo-se em avaliações estéticas de motivações, assuntos, estilos e aspectos técnicos do verso, aliando-se a isto uma tessitura de crítica literária sobre estes autores.

O ponto de vista do narrador, ainda segundo Perkins, é onisciente, aspecto comum em histórias narrativas da literatura. No capítulo intitulado “Uma Antologia de Sousândrade”, Ramos parece saber, de fato, o que o poeta referenciado pensava sobre como o fazer poético deveria se dar e em que bases ideológicas deveria acontecer, conforme segue:

As “Memorabilia” com que precede os cantos V e VII do Guesa não são apenas uma defesa contra a crítica do tempo, mas constituem-se num documento notável pelo ser caráter implícito de pregação de novos rumos na criação artística. Sousândrade acreditava na liberdade dessa criação, na fuga aos modelos pré-estabelecidos, no culto da individualidade própria, na originalidade, na forma subordinada ao pensamento – princípios completamente válidos hoje em dia. (RAMOS, 1979, p. 142).

Por fim, Perkins remete à ideia de que quando a narrativa apresenta a transição do herói de um estado a outro, também explica esta transição, comunicando não só o que aconteceu, mas porque aconteceu; esta explicação também funciona como um argumento, em relação a histórias da literatura “rivais”, como aponta Perkins citando Ricoeur; assim, a História da Literatura sempre é redigida com a presença da crítica, tanto pelo valor estético da obra literária em si, como pela função explanatória da narrativa e pelo intento do historiador da literatura convencer seu leitor e a si sobre a correção da sua explicação. Assim se passa com *Do Barroco ao Modernismo*: estudos de poesia brasileira, quando o autor explana porque considera determinada explicação de algum fato ou teoria mais avalizada do que outra, quando esta se conforma ao seu viver e gosto literário e a sua visão de história da literatura, ao expor e confrontar as ideias defendidas por outros estudiosos e historiadores da mesma área, como evidenciado nos trechos que seguem, retirados, respectivamente, dos

capítulos “A Poesia de Fagundes Varela”, onde Ramos afirma o mérito poético de Varela, apesar da forte influência que sofreu de Álvares de Azevedo; e “Solombra”, onde o autor rejeita a ideia de que a poesia ceciliana seria feita como um monólogo encerrado em si mesmo:

A despeito disso, Varela tem sido um dos poetas mais sacrificados, no Brasil, por uma crítica até certo ponto leviana. Tendo ele próprio chamado a atenção de Quirino dos Santos para o fato de algumas de suas poesias serem imitações, mais tarde Franklin Távora, em seu estudo crítico sobre o Diário de Lázaro, resolveu apontar várias dessas “imitações”, ou melhor, “ideias, planos e versos” de Varela pertencentes a poetas anteriores....; José Veríssimo, levado por isso, iria acusar Varela de pouco pessoal, dando a impressão de poeta já lido para quem conhecesse os poetas citados e Castro Alves, e falando no influxo deste último e de Tobias Barreto sobre Varela. Ora, a leviandade crítica foi exatamente essa, pois Castro Alves não influenciou em Varela, ao contrário sofre-lhe a influência; o crítico, assim, inverteu a questão. (RAMOS, 1979, p. 152-153).

Dir-se-á que a poesia de Cecília Meireles, neste volume, se confina em torre de marfim. A suposição, contudo, não procede: o suor frio das angústias fala com eloquência a quem saiba vê-lo na alta e meiga fronte de uma “Serena Desesperada”, a ostentar esse nome de barca e estrela. A poesia de Solombra não é pois um monólogo, mas a verônica de um monólogo generosamente oferecida aos circunstantes, como sangue verdadeiro e doloroso suor a iluminar o linho. (RAMOS, 1979, p. 305).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apoiando-se em Perkins, pode-se considerar que uma narrativa de história da literatura, em comparação com uma narrativa literária ficcional, deixa pouco espaço para a ação da imaginação; assim, o âmbito da criatividade do leitor, no (re)construir a história contada, será necessariamente reduzido. Não obstante, assim deve ser, porque a narrativa historiográfica deve ser consistente, fechar interpretações abertas por um argumento, deve ser coesa em relação a todos os fatos e eventos narrados.

Em função desta necessidade, acima exposta, as narrativas historiográficas nunca serão tão interessantes como as de ficção, e pelos mesmos motivos citados a narrativa de cunho historiográfico não poderá utilizar técnicas de ficção moderna e pós-moderna, pois para isto teria que renunciar a um de seus objetivos fundamentais: explicar. Porém, como já evidenciado neste texto, uma narrativa historiográfica

não precisa, necessariamente, ser enfadonha, tediosa, pois a correção do fazer histórico de caráter narrativo pode ser engendrado, através de uma intriga bem formada e de um enredo bem tecido, num texto acadêmico e, ao mesmo tempo, literário, que traga, além do conhecimento pretendido, prazer estético na sua leitura.

A obra de Ramos, aqui analisada, enquadra-se como uma História da Literatura de tipo narrativa, inclusive pelo motivo, já aqui exposto, de que toda obra historiográfica é dotada de aspectos narrativos, é uma narrativa de cunho historiográfico; sendo que estes aspectos já foram aqui explanados e exemplificados em consonância com os referenciais teóricos adotados para a feitura deste artigo. Não obstante, o livro *Do Barroco ao Modernismo: estudos de poesia brasileira*, também é uma narrativa historiográfica por aliar passagens, que mesmo tendo literariedade na suas feituas, são também explicativas, buscando a correção do fazer histórico e sua verdade científica; além de almejar o equilíbrio entre descrição e explicação. Não poderia ser, como já exposto, uma narrativa tão interessante como a ficcional, pois na sua necessidade de explicar, ordenar, clarificar e expor relações de causa e efeito, a narrativa historiográfica não pode dar muita margem à imaginação criadora do leitor, sob pena de não ser mais História; ainda assim, pode proporcionar alguns momentos de real prazer estético. O livro de Péricles Eugênio da Silva Ramos, mesmo que não de forma regular, pois há momentos em que a descrição técnica abafa o caráter estético e explicativo da história, apresenta também momentos em que há uma sintonia afinada entre estética e historiografia, sendo um bom exemplo de como a narrativa historiográfica na História da Literatura pode ser interessante e interessada, sem perder sua especificidade.

REFERÊNCIAS

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Do Barroco ao Modernismo: estudos de poesia brasileira*. Rio de Janeiro, RJ: LTC – Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1979.

BARROS, José D'Assunção. Paul Ricoeur e a Narrativa Histórica. Rio de Janeiro, RJ: revista *História, Imagem e Narrativas*, Universidade do Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <http://www.historiaimagem.com.br/edicao12abril2011/paulricoeur.pdf>, em 29/10/2015.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo, SP: Cultrix, 1994.

GODOI, Rodrigo Tavares. Tempo e Narrativa no Método Histórico: Historicismo como

orientação exemplar para a História. Barra do Garças, MT: *revista Eletrônica Interdisciplinar*, volume 2, número 4, Faculdades Unidas do Vale do Araguaia, 2010. Disponível em: <file:///C:/Users/Usu%C3%A1rio/Downloads/198-406-1-SM.pdf>, em 21/09/2016.

NARCIZO, Makchwell Coimbra. História e ficção: Uma análise sobre o papel que a narrativa exerceu no debate em relação ao conhecimento histórico. Goiás, GO: *I Congresso Nacional e II Regional de História da Universidade Federal de Goiás*, anais eletrônicos, 2008. Disponível em: <http://www.congressohistoriajatai.org/anais2008/doc%20%2850%29.pdf>, em 21/09/2016.

PAYEN, Pascal. A constituição da história como ciência no século XIX e seus modelos antigos: fim de uma ilusão ou futuro de uma herança?. Ouro Preto, MG: revista *História da Historiografia*, 2011. Disponível em: <http://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/250/180>, em 21/09/2016.

PERKINS, David. História Narrativa da Literatura. In: *História da Literatura e Narração*. Porto Alegre, RS: Centro de Pesquisas Literárias do Curso de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, mar. 1999.

JOÃO DO RIO E CONSTANTIN GUY, OS HOMENS DA MULTIDÃO

ANNABEL ANDRADE LAURINO¹

Observador, *flâneur*, filósofo, qualifiquem-no como quiserem; mas vocês serão certamente levados, para caracterizar esse artista, a agraciá-lo com um epíteto que não poderiam aplicar ao pintor de coisas eternas ou, ao menos, mais duradouras, ao pintor de coisas heroicas ou religiosas. Às vezes ele é poeta; mais frequentemente, aproxima-se do romancista ou do moralista; ele é o pintor da circunstância e de tudo o que ela sugere de eterno. (BAUDELAIRE, 2010, p. 21)

A cena cria-se clara para que seja possível imaginá-la, um homem em Paris, no século XIX, observa a sociedade parisiense e todas as suas transformações agitadas em dissonâncias, desde a moda, o estilo de vida, as mulheres, a cidade se expandindo, o rural se tornando cada vez mais escondido pelo urbano, tudo isso, sendo registrado numa poética precisa, na ponta de um pincel, no traço de um grafite. Esse homem chama-se Constantin Guy, o misterioso Sr. Guy, nomeado assim por Charles Baudelaire, para que pudesse manter a verdadeira identidade do pintor, a pedido do próprio, em segredo, quando escreveu seu ensaio *O Pintor da Vida Moderna*, publicado no jornal *Figaro* em 1863. Se imaginarmos um recorte no tempo e no espaço, somos levados para o Rio de Janeiro, início do século XX, sendo apresentados a um homem em constante processo de criação nos seus registros precisos da vida que toma forma à sua volta. Paulo Barreto, com o pseudônimo de João do Rio, nome pelo qual passa a ser conhecido, usa utensílios de registro que não se comparam com o do Sr. Guy, pois não faz uso

¹ Universidade Federal do Rio Grande – FURG

do pincel, mas se compraz nas palavras e é na crônica e no conto onde tem espaço para eternizar o mutável.

E para que serve esse recorte no tempo e no espaço? O que esses dois homens tem em comum? Se de um lado temos um pintor e de outro um jornalista que se satisfaz na crônica e no conto, temos, mesmo que ambos pertençam a momentos históricos e ambientes diferentes, as semelhanças que os aproximam. Poderia chamá-los de observadores, *flâneurs*, filósofos, mas prefiro reconhecê-los como dândis, sujeitos que estavam no meio, na multidão, e apreenderam na sua arte, de maneira como só um dândi poderia fazer, com elegância e sutileza, a excentricidade de figuras da alta sociedade, das ruas da cidade, figuras escondidas nos becos escuros da noite, captando o incaptável aos olhos comuns, entre passos de *flâneur*, “O dandismo consiste, sobretudo, na convivência com as marcas de exclusividade e distinção” (LEVIN, 2010, p. 22). E mais do que isso, ambos pertenceram ao jornal, aliás, o que julgo ter-lhes possibilitado um olhar mais atento da sociedade que faziam registro. Sendo assim, Sr. Guy em Paris, trabalhava para jornais fazendo em esboços e pinturas os acontecimentos da cidade, as corridas de cavalos de Epsom, os casamentos reais, acontecimentos sociais ou um simplesmente instante fugaz, tudo lhe é importante e dessa forma, trabalha em caminhar pela cidade e anotar no papel. João do Rio da mesma maneira trabalhou para jornais e revistas, facilitando com que se tornasse um escritor influente:

Parece haver um consenso hoje de que João do Rio, em sua atuação na imprensa, foi pioneiro na introdução do jornalismo investigativo, criado por ele com auxílio da figura do repórter profissional que sai à rua em busca de notícias, numa atitude de permanente curiosidade e interesse, distante em tudo do antigo e tradicional redator de gabinete. (LEVIN, 2010, p.11)

Curiosidade. É assim que Orna Levin denomina o trabalho de João do Rio. Baudelaire faz uso da mesma palavra para denominar o trabalho do Sr. Guy: “Assim, para chegar a compreender o Sr. G., tomem imediatamente nota disso: a curiosidade pode ser considerada como o ponto de partida de seu gênio.” (p. 24)

Se é a curiosidade que torna alguém em um bom observador, João do Rio e Sr. Guy tem isso em comum mais uma vez. A curiosidade dos dois homens os levou a captar aquilo que não tinham conhecimento no momento preciso de seus registros, sabiam, é claro, que algo estava

mudando, e que estava em completo processo de transformação na camada das aparências e nas camadas escondidas da sociedade. O que eles não sabiam, é que em seus diferentes momentos históricos, ambos testemunharam o fervilhar e o burburinho daquilo que seria a Modernidade.

Muito se deve a Charles Baudelaire os conhecimentos que se pode adquirir a respeito do dândi misterioso que é Constantin Guy. Por conta disso, esse caro senhor, pintor da vida parisiense, nesse presente ensaio, atuará no papel de coadjuvante. O personagem protagonista encontra-se no Rio de Janeiro, no século XX. João do Rio fez mais do que trabalhar em jornais e escrever suas crônicas, participar ativamente de revistas, caminhar pela cidade, estar na mesa de amigos e adentrar as festas que estouravam nas noites cariocas, conhecendo pessoas importantes, observando-as atentamente. Fez mais do que isso. Foi no gênero conto que o escritor desenvolveu seu talento de *voyeur*. E é em busca desse personagem e da sua criação literária que esse ensaio se desenvolve.

Na sua escrita, João do Rio anotou tudo. Na literatura encontrou a oportunidade de reproduzir os personagens que encontrava na cidade da qual pertencia. No livro *João do Rio, Antologia de Contos*, contempla-se um dinamismo de registros que apontam a modernidade se erguendo diante, não somente dos personagens dos contos, mas do próprio escritor.

Os registros do cotidiano revelam aspectos contrastantes do rápido processo de modernização pelo qual passava a cidade do Rio de Janeiro desde o início das reformas de saneamento e das intervenções arquitetônicas promovidas no governo Rodrigues Alves. (LEVIN, 2010, p. 12)

O cenário está em constante transformação quando João do Rio começa a escrever seus livros de contos. Diante do escritor, uma cidade inteira bebe nas margens da modernidade, adquirindo costumes parisienses, ganhando luzes e cores, a moda está em transformação, a tecnologia começa a se apoderar da cidade, o trem e as máquinas, os estrangeirismos, tudo isso o encanta e o espanta. “A atração do cronista pelos motivos da modernidade, desde sua estreia, lhe conferiu um olhar de testemunho das riquezas e mazelas urbanas” (p. 13), diz ainda Orna. Para isso não é difícil compreender o espaço chamado Rio de Janeiro, o Rio do nosso escritor. E o que embarca nesse espaço? São

os personagens, é claro. Os brasileiros peculiares, criados por João do Rio, para darem vida aos seus contos.

Aquilo que lhe causa repulsa, João do Rio transforma em ironia e escreve. Aquilo que o espanta, torna-se subjetivo em seus contos. Dessa forma, histórias que se diferem e ao mesmo se comunicam são apresentadas em sua antologia para o leitor. No conto “Dentro da Noite”, a história se passa em um trem, enquanto suas engrenagens funcionam, ele dispara em direção ao seu destino. Dois amigos conversam, Justino e Rodolfo, e o narrador, o terceiro personagem que está sentado no vagão, ouve a conversa na qual Rodolfo confessa seu enorme desejo por espetar com alfinetes sua pretendente. Não somente desejo, como confessa sua desvairada loucura ao fazê-lo, concretizá-lo várias vezes. O trem segue seu caminho, e Rodolfo conta ao amigo como desenrolou-se sua loucura por espetar sua amante, Clotilde, até que a moça não quisesse mais permitir-se ser espetada. O conto termina: “E à frente, no alto da locomotiva, como o rebate do desespero, o enorme sino reboava, acordando a noite, enchendo a treva de um clamor de desgraça e de delírio” (p. 41).

Delírio. Tal palavra caracteriza não somente Rodolfo, personagem do conto, mas de todos os personagens que estão contidos na Antologia de Contos. De tal forma que o contista dá impressão de aproximar e distinguir tão fortemente seus personagens com as transformações futurísticas para a época, como o trem. O uso da máquina, suas engrenagens com sons ribombando na noite, uma cena se cria no imaginário do leitor, personagens com discrepantes desejos. Algo parece fora do eixo na camada da normalidade, como percebe Orna:

Esse lado monstruoso da máquina associado ao desvario humano emerge no espaço público, onde a face degradada da modernidade pode esconder-se por trás da máscara e do anonimato. O Frenesi que leva ao descontrole dos impulsos, não por acaso, está vinculado, nos contos de João do Rio, às festas populares: o carnaval e a semana santa. (LEVIN, 2010, p. 29)

Em alguns contos de João do Rio está presente a figura de um dândi, espécie de alter ego do próprio escritor. Tal personagem ficcional se configura em Barão de Belfort, que oferece aos seus ouvintes casos fora do comum a respeito de condutas psicológicas, anomalias. Num enredo que se forma, o dândi está lá, bebida na mão, uma história para contar.

O arquétipo do dândi, a quem João do Rio atribuiria ainda o título de “príncipe Belfort”, se deleita e compraz em observar os pequenos desvios de comportamento que os convidadas lhe confessam, à volta da mesa, entre um gole de champanhe, uma garrafa suculenta de faisão, ou um trago demorado de charuto. Numa atitude de puro voyeurismo ele perscruta os vícios e as taras alheias, aguçando a curiosidade dos ouvintes na espera do momento certo para lhes oferecer explicações filosóficas que aprendeu graças ao seu acúmulo de experiências no exterior e a uma erudição ímpar. (LEVIN, 2010, p.22)

Desta forma, o alter ego do escritor se faz presente nas rodas de festas, assim como o próprio, observando entre olhadas fugazes, aquilo que lhe será útil na escrita. Recria seus personagens, adornados de medos, entregues a paixões virulentas, descontrolados diante o desejo da carne, horrorizam-se.

No conto “Aventura de Hotel” o leitor é apresentado a um caso de mistério. Primeiro, a personagem principal, um homem, narra sua experiência de estar hospedado em um hotel na rua do Catete. O narrador apropria-se dos elementos do interior do hotel e cria uma cena descritiva, atentando-se aos objetos de luxo e importantes que ornaram a sala de jantar. E depois, mais uma vez, parte em direção das outras personagens que embarcam na história, figuras excêntricas, o senador, um negociante tuberculoso, um barão, um engenheiro, viúvas, um ex-vice-presidente da ex-missão do México, uma ex-grande atriz de revista. Como o próprio narrador diz, “todo um mundo variado, mas que pagava bem.” (p.56). Não pertencem a classes inferiores, seus nomes mesmo que apareçam são acompanhados do cargo que exercem na sociedade, do que eles são taxativamente. Uma viúva, uma ex-atriz, um barão, um tuberculoso, mas no fundo pessoas importantes, que são estimadas pelo próprio narrador e pelo proprietário do hotel:

“Sempre grandes nomes, gente importante, um complexo armorial de celebridades, funcionárias e de titulares empastilhados. E à noite, no saguão de entrada, saguão de mármore, que o gerente forrara de velha tapeçaria e guarnecera de um indizível mobiliário hesitante entre o estilo otomano, os belchiores e o confortável inglês, podia-se ver os representantes de todas as classes sociais desde a diplomacia até o trololó.” (RIO, 2010, p. 68)

Na narrativa do conto apreende-se os detalhes dados pelo narrador a influência do estrangeiro sobre a sociedade carioca. A presença da descrição do mobiliário aparece diversas vezes ao longo do conto e não é por pura força descritiva, mas na tentativa de captar aquilo que

está sendo ironicamente observado pelo narrador, as figuras à sua volta cada vez mais influenciadas pelo que vem de fora, do exterior, do estrangeiro, e se permitindo dessa forma, perderem sua identidade.

No enredo do conto, que se trata de um caso de mistério, os objetos de todas as personagens começam a desaparecer de seus quartos. Objetos pequenos, valiosos. Com o passar da narrativa, e com mais objetos roubados, os moradores do hotel preocupados, procuram o culpado. O narrador personagem da história é quem descobre o ladrão dos objetos, uma das hóspedes, que nunca foi suspeita de nada, Madame de Santarém, uma cleptomaniaca.

Mais uma vez em sua Antologia de Contos, João do Rio apresenta ao seu leitor a loucura, a insanidade, o distúrbio ou melhor, o desvio do politicamente correto. Madame de Santarém não é uma mulher em declínio financeiro, talvez social, e por conta disso se encontra afastada, morando em um hotel, a deriva da sociedade carioca. Sua loucura é a fonte do seu prazer, furtar os objetos dos moradores lhe satisfaz, assim como satisfaz Rodolfo, personagem do conto “Dentro da noite”, espetar sua amante.

O escritor não justifica a loucura dessas personagens. Sua intenção não está vinculada a uma crítica. A ironia e a subjetividade adornam a linguagem empregada por João do Rio. Não há dúvidas, os contos são verossímeis a cada linha e parágrafo.

Como um jornalista, João do Rio passeia pela cidade anotando tudo o que vê, o resultado disso além de suas crônicas publicadas nos jornais, a criação dos contos favorece a reentrância daquilo que o escritor digere em sua própria sociedade. Com experiência também no exterior, tendo viajado para a Europa e diversas cidades italianas como Roma, Nápoles, Florença e Veneza, João do Rio trás para a sua escrita objetos que complementam sua narrativa e que falam muito de sua experiência, os palácios de Veneza e as obras de arte do Renascimento, por exemplo. Um plano de fundo pinta-se em suas histórias narradas, aqui e ali, percebe-se todas as evidências da sociedade que o escritor retratou tão bem. “O retrato da vida moderna vai se desenhando a partir de um cenário urbano sofisticado, que serve de plano de fundo para a exibição de uma sociedade indefinida, em rápido processo de transformação.” (LEVIN, Orna, pg.23), transformação, aliás, que dá os indícios estar apenas começando. A modernidade, imperiosa,

parece jogar a civilização as margens da selvageria urbana, e o escritor, personagem deste ensaio, compreende sua devastadora força.

Retornando aos elementos que compõem a personalidade de João do Rio e o assemelham tanto a figura de Constantin Guy, percebe-se que ambos carregaram para as suas obras uma sensibilidade peculiar, a mesma sensibilidade que Beaudelaire tomou nota em seu ensaio, a mesma que os possibilitou fazer retratos da vida moderna que lhes era apresentada.

Essa mesma sensibilidade os tornaram originais naquilo que faziam, sem tomar conhecimento da dimensão de suas obras. Sr. Guy nas suas pinturas, esboços e desenhos que praticava todos os dias ao sair de casa para capturar o novo, fazia de maneira rápida, no lápis, pena, aguada, aquarelas, nas pinceladas sem contornos fixos, suas obras de arte chamam a atenção pela maneira com que retrata a rapidez, fazendo com que o observador tenha a sensação de que as figuras pintadas estão em movimento. É o caso por exemplo da pintura *Saída do Teatro da Rainha* feita à lápis, pena, aguada marrom e aguada cinza. A cena tem todas as figuras de pessoas sobrepostas, o escuro lutando com o claro, o sombreamento nos rostos não definidos, e atrás, na pintura, uma multidão de pessoas que não é possível distinguir suas silhuetas claramente, mas sabe-se, pelo contorno, que sua presença avoluma-se na cena criada. É a sensação de movimento que não termina, mesmo já tendo visto a pintura uma porção de vezes. Tem uma história sendo contada, um movimento das patas dos cavalos, do chapéu dos homens da cavalaria, o roçar dos vestidos das moças andando lado a lado, seus leques disparando pelo ar.

Essa é a maestria de Constantin Guy, captar o movimento sem deixá-lo esquecido no momento de apreender a cena descrita. Descrita na aquarela, na gravura, mas descrita. Suas imagens falam tanto quanto uma crônica impressa no jornal, e chamam a atenção de maneira gritante, através de seu talento em acompanhar com rapidez a maneira também ligeira com quem tudo acontecia.

João do Rio não faz diferente. Sua forma de capturar o movimento que acontece à sua volta e com as palavras, e é com ela que ele muitas vezes irônico, apresenta narradores diferentes, Barão Belfort, por exemplo. Espicha as palavras, as encurta e inventa, faz isso como prova do estrangeirismo quando vai dando toques de palavras francesas nas

palavras do português, para descrever, fazendo-as aparentes nas falas de personagens. João do Rio compreende o que se passa e por isso seu limite de criação não existe. No conto “História de Gente Alegre”, o escritor apresenta ao seu leitor palavras como: *langue verte, boulevard, capuchons, dandy, manager, cristação, gigolos, cordelins* etc. A lista se estende cada vez mais. É evidente que o motivo para tamanha inspiração na hora de usar palavras muitas vezes francesas, muitas vezes inglesas, se dá também por suas viagens ao exterior, e por aquilo que ele enxerga na sociedade da qual vive, uma influência do estrangeiro, a vontade do nativo em se tornar mais parecido com aquilo é novo.

Eis então o que a modernidade causa, quando imperiosa, toma conta de tudo, faz com que o tradicional, o que antigo, o velho, seja jogado às sombras. A vontade nasce por aquilo que é novo. A novidade reluz como a salvação do tédio. A aceleração das máquinas nada mais é do que a visão da facilidade, da rapidez prometida. A moda inclina-se de tal a isso e recebe de bom grado toda a influência francesa. Na maneira de falar também, a elite carioca quer se parecer cada vez mais com o francês, o inglês, o americano, dos chapéus às cintas, as mulheres também mudaram. E lá, em Paris, Constantin Guy observou, assim como João do Rio, uma sede da sociedade em se saciar daquilo que a modernidade lhes oferecia, o novo.

“Assim, a percepção da modernidade vai implicar uma dupla atitude por parte do escritor, explicitada, na visível euforia frente às potencialidades da máquina, e de outro lado, do inegável ceticismo” (LEVIN, 2010, p. 29). Pensando assim, é na modernidade que o homem se fragmenta. Não é mais um alguém plano, certo e convicto. Suas certezas se alternam, a possibilidade ganha uma ampliação única dando margem à sua loucura, como no caso de Rodolfo, ou de Madame Santarém. A fragmentação cria o duplo, não há mais um caráter único, e isso não se dá de jeito consciente muitas vezes, fazendo com que as influências sobre as figuras da sociedade sejam cada vez maiores, impregnadas de tal forma que não se distinga o que é genuíno daquilo que é do exterior.

Nesse compasso da modernidade, a tentativa desse ensaio foi o de resgatar as características de dois gênios que, não direi a palavra previram, pois além de errada é de um significado deslocado no que diz respeito à esses dois gênios. O que João do Rio e Constantin

Guy fizeram foi observar, dentro da multidão da qual pertenciam, as disparidades das figuras em torno deles.

Tratando-se do mestre do conto, Edgar Allan Poe ilustrou muito bem sua consideração a respeito da modernidade, dos homens saindo das fabricadas, os horários de pico, a vertiginosa rotina de aceleração para caber num enquadramento de vinte e quatro horas e ainda assim render em trabalho. Poe, em seu conto *O Homem da Multidão* ilustra no personagem principal, narrador da história, a característica primordial de um homem que se coloca diante do observatório de análise de sua sociedade: a curiosidade.

Tal característica é a força impulsora que faz o personagem principal do conto seguir o andarilho pela cidade adentro, sem nunca parar. É a curiosidade que o faz olhar os rostos, querer saber o que eles pensam. Desta forma, a modernidade formou gênios, presenteou o âmbito das artes com dois gênios observadores, curiosos atentos, João do Rio e o Sr. Guy, os homens da multidão:

A multidão é o seu domínio, como o ar é o do pássaro, como a água, o do peixe. Sua paixão e sua profissão consistem em esposar a multidão. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, constitui um grande prazer fixar domicílio no número, no inconstante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa e, no entanto, sentir-se em casa em toda parte; ver o mundo, estar no centro do mundo e continuar escondido do mundo, esses são alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a língua não pode definir senão canhestamente. O Observador é um príncipe que usufrui, em toda a parte, de sua condição de incógnito. (BAUDELAIRE, 2010, p. 30)

REFERÊNCIAS

- BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- LEVIN, Orna Messer. *João do Rio, antologia de contos*. São Paulo: Lazuli; Companhia Editora Nacional, 2010.
- RIO, João do. *Dentro da noite*. In: LEVIN, Orna Messer. *João do Rio, antologia de contos*. São Paulo: Lazuli; Companhia Editora Nacional, 2010. p. 33-42.
- _____. *Aventuras de hotel*. In: LEVIN, Orna Messer. *João do Rio, antologia de contos*. São Paulo: Lazuli; Companhia Editora Nacional, 2010. p. 67-76.
- _____. *O bebê de tarlatana rosa*. In: LEVIN, Orna Messer. *João do Rio, antologia de contos*. São Paulo: Lazuli; Companhia Editora Nacional, 2010. p. 85-92.

AS ÁGUAS MORTUÁRIAS DE NELSON RODRIGUES

DÊNIS MOURA DE QUADROS¹

A obra dramática de Nelson Rodrigues (1912-1980), autor que inaugura o teatro moderno com a peça *Vestido de noiva* (1943), é composta de 17 peças que, segundo a classificação do crítico Sábado Magaldi (2004) se divide em três: peças psicológicas, incluindo nesse grupo *Vestido de noiva*, peças míticas, recorte dado nesse trabalho, e tragédias cariocas. A divisão feita por Magaldi (2004) segue uma ordem cronológica e temática, contudo, como afirma o crítico as peças possuem essas três características, ou seja, as peças míticas também desenvolvem a temática psicológica, assim com as tragédias cariocas e as peças psicológicas trabalham com mitos.

No presente trabalho, faremos um recorte do aparecimento do elemento água, e essas águas sempre escuras, nas quatro peças míticas: *Álbum de família* (1945); *Anjo negro* (1946); *Doroteia* (1949) e *Senhora dos afogados* (1947). O encerramento por *Senhora dos afogados* foi elencado por ser esta peça a mais marcante e que gira em torno desse elemento, onde o mar é um personagem invisível, mas presente na peça.

O arcabouço teórico para a análise das peças se pauta nos estudos simbólicas da água em Bachelard (2002) e nos dicionários de símbolos de Chevalier; Gheerbrant (1991) e Cirlot (1984). É a partir deste elemento: água que nossa análise percorrerá o trabalho de Nelson Rodrigues nas peças míticas, onde o elemento aparece como purificador até chegarmos à uma água escura da morte, elemento constante na obra dramática do autor.

¹ Universidade Federal do Rio Grande – FURG

O TEATRO DESAGRADÁVEL

As peças analisadas neste trabalho, além da classificação de Magaldi (2004) recebem outras classificações advindas do autor: são tragédias, com exceção de *Doroteia* (1949) que Rodrigues a classifica como farsa, e são todas parte do que Nelson Rodrigues chama de “teatro desagradável”.

Com *Vestido de noiva*, conheci o sucesso; com as peças seguintes, perdi-o, e para sempre. Não há nesta observação nenhum amargor, nenhuma dramaticidade. Há, simplesmente, o reconhecimento de um fato e sua aceitação. Pois a partir de **Álbum de família** – drama que se seguiu a *Vestido de noiva* – enveredei por um caminho que pode me levar a qualquer destino, menos ao êxito. Que caminho será este? Respondo: de um teatro que se poderia chamar assim – “desagradável”. Numa palavra, estou fazendo um “teatro desagradável”, “peças desagradáveis”. No gênero destas, incluí (sic, devendo-se ler-se incluo ou incluí), desde logo, *Álbum de família*, *Anjo negro* e a recente *Senhora dos afogados*. E por que “peças desagradáveis”? Segundo já disse, porque são obras pestilentas, fétidas, capazes, por si sós, de produzir o tifo e a malária na plateia. (RODRIGUES, 1981, p. 12, grifos do autor)

Dessa forma, após o sucesso de público e crítica as peças que se seguiram do autor não tiveram sucesso algum, além das pesadas críticas de exagero nas cenas e no escancaramento de temas que mexiam com o público da época, desconstruindo uma noção de família burguesa patriarcal e trazendo para o palco as perversões sexuais que Freud, autor muito lido por seu pai, trazia à tona com a psicanálise.

Esse teatro que Nelson Rodrigues escreve, e são inúmeras vezes censurado pelo seu conteúdo, busca chocar o público através do que ele afirmava ser uma forma de purgação. Essa ideia de catarse, e veremos mais adiante que o dramaturgo se apropria do Lopes (2007) chama de clichês da tragédia grega, advinda de uma herança inegável dos gregos aparece na obra dramática com maior ênfase nas peças míticas, peças que trabalharão com mitos gregos: como a Electra de *Senhora dos afogados*, bem como mitos bíblicos: como em *Álbum de família*. Contudo esses mitos não aparecem de forma reatualizados, como a releitura de O’Neill (*Mourning Becomes Electra*) que Rodrigues se inspira para escrever *Senhora*, mas apropria-se dos mito grego, e falamos de *Senhora*, dando um novo significado, permitindo outras leituras. Esses processos de resignificação presente na obra dramaturgica rodriguiana e, em especial, nas suas tragédias são importantes para compreensão das mesmas.

MITOS RESSIGNIFICADOS E ELEMENTOS DA TRAGÉDIA E DA COMÉDIA REVISITADOS

O conceito de ressignificação dos mitos neste trabalho compreende que a escolha de Nelson Rodrigues de inspirar-se em elementos desses mitos, não os faz como O'Neill, Sartre e Giroudoux em que em suas releituras do mito dos Atridas buscam um diálogo com a peça de Ésquilo. Nelson Rodrigues não o faz, não há uma ligação, um diálogo entre *Senhora* e *Oresteia* ou mesmo entre as *Electra's* de Sófocles e Eurípidés, mas a presença dos caracteres desta Electra: ardilosa, que planeja e ajuda na execução sem sujar as mãos. Dessa forma, apropriando-se do caráter de Electra, Rodrigues constrói com outros elementos da sociedade brasileira, Moema que recebe também as características de outro mito grego de Electra: a ninfa Ocêanide filha de Oceano e Tétis que vive no fundo do mar.

Dos elementos da tragédia grega que Nelson Rodrigues se apropria, ainda temos, além da noção da catarse, o uso das máscaras e a presença do coro nas peças *Álbum de família*, *Anjo negro* e *Senhora dos afogados*. Em cada peça o coro desempenha determinadas funções como o coro profético de *Anjo negro* e o coro de vizinhos e de mulheres do cais em *Senhora* que lembram as Erínias da tragédia *Oresteia*.

Além disso, *Álbum de família* é permeado de mitos bíblicos, argumento utilizado por Nelson Rodrigues para a liberação da peça. Dentro dos mitos que Nelson Rodrigues se apropria e trabalha em suas peças, a tragédia ática grega, como podemos afirmar, é a que se faz mais presente, em especial, nas peças míticas. Nas tragédias cariocas esses clichês não são mais precisos para a construção do trágico.

Outro elemento que encontramos em estudo intertextual de *Senhora dos afogados* é o nome escolhido para Moema. Esta Moema nos lembra a Moema de *Caramuru* (1781) poema de Santa Rita Durão. Esta índia Moema que representa o Brasil é transposta para a atual sociedade da década de 1950 brasileira. Outros pesquisadores, ainda, refletem sobre as relações de *Senhora* com a tragédia de Eurípidés, *As bacantes* (405 a. C.) fazendo um estudo comparado em que se destaca o coro das mulheres do cais e o metateatro do personagem Dioniso, n' *As Bacantes*, e Moema.

A SIMBOLOGIA DA ÁGUA E AS ÁGUAS PESADAS

De acordo com Bachelard (2002), as forças imaginativas se desenvolvem em dois caminhos: um primeiro impulsiona o novo e o primaveril. “As outras forças imaginativas escavam o fundo do ser, querem encontrar no ser, ao mesmo tempo, o primitivo e o eterno” (p.1). Essa escavação do íntimo é um dos objetivos de Nelson Rodrigues, com maior ênfase, nesse teatro desagradável. Para o dramaturgo o papel do teatro é fazer com que o espectador volte para casa horrorizado com seus pecados em cena.

É possível identificar, como veremos a seguir, as duas forças imaginantes nas peças a serem analisadas. Enquanto a água busca uma regeneração das personagens, uma purificação como *Álbum de família* e *Doroteia*, ela mostra-se escura, pesada em *Senhora dos afogados* e *Anjo Negro*. Contudo, mesmo em seu formato mais primaveril é uma água mortuária que chama para a morte, elemento obsessivo e constante na obra dramática rodriguiana.

Ao nos recordarmos de nossa lembranças no mar, tal qual sugere Barbarena (2008), temos a ligação dessas águas como diversão, férias, veraneios, contudo não são todos que possuem essas alegres lembranças. O mar, com certeza, é um elemento místico e mítico por natureza, lugar fortemente propício para a imaginação e a criação e manutenção de lendas de monstros. Toda água do mar é uma água vida e “Toda água viva é uma água cujo destino é entorpecer-se, tornar-se pesada. Toda água viva é uma água que está a ponto de morrer” (BACHELARD, 2002, p.49).

Partindo desse ponto, podemos afirmar que as águas presentes nas peças a serem analisadas são águas mortuárias que estão ou a ponto de morrer ou já escureceram o bastante para ser a própria morte. O elemento água que se apresenta nessas peças é “(...) um convite à morte; é um convite a uma morte especial que nos permite penetrar num dos refúgios materiais elementares” (BACHELARD, 2002, p. 58).

A água, e em especial, a água do mar é, de acordo com Cirlot (1984, p.372): “O mar, os oceanos, são considerados assim com a fonte da vida e final da mesma.” Esse caráter cíclico das águas do mar que vêm e vão é ressaltado, em *Senhora*, através da presença de um farol que cobre e descobre os personagens, mostrando o que escondem e o que revelam, aos poucos.

O elemento água, apesar de aparecer constantemente como elemento purificador, bem como elemento que simboliza a vida e a fartura, de acordo com Chevalier; Gheerbrant (1991, p.18): “A água pode destruir e engolir (...) Assim, a água também comporta um poder maléfico.”. Esse mal que a água pode comportar, aparece com constância como, de acordo com Jeha (2007), metáfora na literatura que pode ser através crimes, pecados ou monstruosidades.

Em especial, o mar é o “Símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 592)”. Não podemos esquecer que a literatura brasileira sofre grande influência, e em seus primórdios alguns historiadores da literatura citam autores portuguesa, da literatura portuguesa. Na literatura portuguesa quinhentista, a presença do mar é uma constante, seja ele simbolizando as grandes navegações que brilharam de ouro Portugal, seja pela dor da partida e incerteza de volta dos marinheiros portugueses. O sal desse mar constitui nossa sociedade e negá-lo, mesmo anos depois, é negar uma das bases que em que a cultura brasileira foi construída.

AS ÁGUAS EM *ÁLBUM DE FAMÍLIA*

A peça foi escrita em 1945, é interdita em 17 de março de 1946, sendo liberada em 3 de dezembro de 1965, contudo só estreia em 17 de março de 1967. Apesar de ser a primeira, cronologicamente falando, do ciclo mítico/desagradável não é a primeira a chocar o público. Na época em que foi montada e escrita, outras já haviam sido executadas e a crítica já desfizera o sucesso momentâneo que Nelson Rodrigues teve com *Vestido de noiva*.

A peça se passa em 1900, o local é uma fazenda no interior, Gongonhas, contudo é um tempo e um espaço mítico, que rompe com a cronologia e a identificação de um espaço específico. Quem abre cada quadro da tragédia em três atos é um *speaker* que narra a falsa felicidade e as aparências que a família revela a sociedade. Já nasce nessa primeira peça, a ideia de uma família patriarcal burguesa, de ilustre presença na sociedade em que está inserida, é desmoronada.

A peça, como a crítica massivamente evidenciou, é permeada por várias relações incestuosas. O patriarca Jonas, deseja a filha

Glória que estuda em um internato e também o deseja, esse desejo é apaziguado pelas jovens da cidade que Jonas se relaciona sexualmente, abandonando-as assim que engravidam. D. Senhorinha, mulher de Jonas, deseja sexualmente todos os filhos: Nonô que enlouqueceu após ser assediado pela mãe, Guilherme e Edmundo. Por sua vez, Guilherme, deseja a irmã e após “um acidente”, onde se castra, supõe ser a pessoa mais pura para conviver com a irmã. Edmundo é casado com Heloísa, mas por desejar a mãe não consegue relacionar-se sexualmente.

A peça, permeada por todas essas relações incestuosas, termina com a morte da maioria dos personagens, única saída e fim possível para todos. Sobrevive ao massacre familiar, D. Senhorinha e o filho Nonô. Há ainda, a presença da irmã de D. Senhorinha, Rute, que arranja as meninas menores de idade que são abusadas por Jonas.

Guilherme (veemente)- Porque esta casa é indigna- POR QUE VOCÊ NÃO PODE TER CONTATO NEM COM SUA PRÓPRIA FILHA! (exaltadíssimo) Você mancha, você emporcalha tudo- a casa, os móveis, as paredes, tudo! (RODRIGUES, 1981 p.85)

O desejo incestuoso, principalmente, de Jonas, suja a casa, espaço mítico da família, da moral e dos bons costumes para essa sociedade que adota o modelo de família burguês. É nessa tentativa de limpeza que faz retornar às estádios primitivos que a água aparece. O filho Nonô vive na volta da casa urrando, ficamos sabendo que enlouqueceu após ser assediado pela mãe e ambos pegos por Jonas. Em uma fala de D. Senhorinha, ela afirma que Nonô é feliz quando chove. Essa água presente é uma tentativa de purificação, de limpar os personagens sujos pelo desejo desenfreado, como se o desejo fosse, nesse caso, a metáfora do mal.

Contudo, a água pesada, mortuária também se faz presente na peça, é nela a tentativa de homicídio de Glória por sua própria mãe, desconstruindo o mito do amor materno e pautando-se nos complexos freudianos.

D. Senhorinha (como se falasse para a filha morta)- Não gostei, nem quando ela nasceu. Uma vez, há muitos anos, quase afogo Glória na lagoinha. Mas na hora veio gente- faltou pouco! (RODRIGUES, 1981, p.113)

Como vimos, nasce aqui a ideia de uma água escura e pesada, que beira morte e que é altamente mortuária. Esse elemento vai sendo

uma constante, como veremos, nas peças míticas, tendo seu auge em *Senhora dos afogados*.

AS ÁGUAS EM *ANJO NEGRO*: UMA RELEITURA DO MITO DE MEDEIA

Anjo Negro é a primeira peça do ciclo desagradável a ser representada. Escrita em 1946, é censurada em janeiro de 1948, sua liberação ocorre em 2 de abril do mesmo ano e logo estreia no teatro fênix.

A peça fala do racismo que há do próprio negro que para ser aceito na sociedade, e esta sociedade a brasileira, deve passar por um processo de branqueamento. Na peça, esse processo acontece por ser Ismael um médico respeitado e rico e que para encobrir sua negritude veste terno branco e sapatos de verniz também brancos. A peça é escrita para ser representada por Abdias do Nascimento, mas por conter cenas “entre o negro e a branca”, quem a estreia é Orlando Guy utilizando a técnica *black face*, onde o rosto do ator branco é pintado de negro.

A peça inicia pelo velório da morte do terceiro filho do casal: o médico Ismael, negro, e Virgínia, sua esposa branca. Há um coro de “pretas” que situa o espectador nos acontecimentos e tem um tom profético e muitas de suas falas. O tempo em que a peça se passa é mítico, rompendo com a questão cronológico, dando entre o segundo e o terceiro ato um pulo de dezesseis anos. O espaço também é mítico, onde no cenário a casa não tem teto para que a noite possua os moradores.

Virgínia está presa na casa onde mora com Ismael que após erguer altos muros em volta da casa, vai reduzindo seu acesso aos cômodos até enclausura-la no quarto. A casa onde vivem era da tia de Virgínia que rouba o noivo da única prima que se casaria e que se mata. Como punição, a tia de Virgínia a entrega ao médico da família, Ismael, um negro que desejava violar uma branca. Esse casamento reflete a ideia de branqueamento da família.

Ainda há nessa casa, intacto, o quarto onde pela primeira vez Ismael abusa sexualmente de Virgínia que, todas as noites sente-se novamente violada. O Grande Negro, como é referenciado algumas vezes na rubrica, nutre um ódio pelo irmão adotivo que, na infância,

é cegado por Ismael e volta à cena como uma tentativa de fuga de Virgínia. Este ódio pelo irmão e pela mãe tem raízes mais profundas: Ismael não gosta de sua cor, não gosta de São Jorge por um santo de preto e tem asco de cachaça.

Virgínia, tal qual *Medeia* (431 a. C.) de Eurípides, assassina seus filhos para ferir Ismael, filhos que ela “de útero negro” não resiste de ver nas crianças os olhos do pai. Ismael sabe das mortes e é conivente com a atitude de sua esposa.

Ismael- Mataste. (baixa a voz) Assassinaste. (com violência) Não foi o destino: Foste tu, foram tuas mãos, estas mãos...

(Virgínia, instintivamente, olha e examina as próprias mãos)

Ismael- Um por um. Este último, o de hoje, tu mesma o levaste pela mão. Não lhe disseste uma palavra dura, não o assustaste; nunca foste tão doce. Junto do tanque, ainda o beijaste; depois olhaste em torno. Não me viste, lá m cima, te espionando... Então rápida e prática- já tinhas matado dois- tapaste a boca do meu filho, para que ele não gritasses... Só fugiste quando ele não se mexia mais no fundo do tanque... (RODRIGUES, 1981, p.158-159)

É no fundo dessas águas mortuárias, levada pelas mãos, símbolo que aparecerá em *Senhora* que Virgínia assassina sob a conivente presença de Ismael, um filho odiado por ambos por um motivo comum: as crianças eram negras. Do caso de Virgínia com o irmão branco cego de Ismael é esperado por ela um menino que será amado e que apagará as tristes lembranças de seu casamento, para Ismael, o esperado menino será fruto de sua vingança, contudo quem nasce é Ana Maria.

Ana Maria é cegada por Ismael enquanto bebê em um tétrico e macabro ritual onde ele permite que a menina o observe com atenção, compreendendo sua cor negra para depois cegá-la com ácido. Ana Maria cresce sob os cuidados de Ismael que lhe conta que todos no mundo são negros e apenas ele, seu pai, é branco. Por fim, Ana Maria é trancada por Ismael em um mausoléu de vidro, criado para a morte redentora de Ismael e Ana Maria, o que não ocorre.

AS ÁGUAS EM *DOROTEIA*

Doroteia é uma das últimas peças escritas do ciclo mítico escrita por Nelson Rodrigues em 1949 e classificada como farsa irresponsável.

A peça irá estrear em 7 de março de 1950 sob a direção de Ziembinski.

A peça gira em torno de uma família de mulheres que em sua casa não possuem quarto, símbolo de que elas são, tal qual a família Drummond de *Senhora*, mulheres que prezam pela moral e o desejo fora há muito castrado. Essas mulheres, por um acontecimento na noite de núpcias da avó, têm o enjoo, onde não veem mais seus maridos.

Doroteia é a personagem que tenta voltar para esse centro familiar, após não ter tido o enjoo, sendo, dessa forma, uma estrangeira neste meio familiar. Há duas Doroteias nesse seio familiar: uma que se suicidou nas águas de um rio, na tentativa de lavar seus pecados e outra que seguiu sua vida errante. Há nessa família matriarcal, uma tia que teve uma família que morreu, mas não sabe.

Nesse meio onde, novamente, o tempo e o espaço são míticos, o elemento água aparece de duas formas distintas: a primeira dialoga com a mesma ideia presente em *Álbum de família* em que a água é uma tentativa de purificação, onde Doroteia tenta afogar seus pecados. A outra presença simbólica está nos espelhos da família que refletem a jovialidade e a presença dessa Doroteia que tenta retornar ao seio familiar.

AS ÁGUAS MORTUÁRIAS DE *SENHORA DOS AFOGADOS*

As águas mortuárias de Nelson Rodrigues têm seu ápice de criação e de possibilidades de leitura através do simbólico em *Senhora dos afogados*. Nesta peça, o mar não é apenas paisagem ou elemento trabalhado, mas um personagem invisível que vai afogando toda a família.

Senhora dos afogados é escrita em 1947, censurada e liberada, estreando apenas em 1º de junho de 1954 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro pela companhia dramática nacional sob direção de Bibi Ferreira. A peça é mal recepcionada pelo público que conhecia a obra dramática de Nelson Rodrigues e a crítica também não foi receptiva.

A peça gira em torno da família Drummond, uma ilustre família da sociedade que segue o modelo de família burguês e seu patriarca, Misael, é juiz aspirante a ministro. Há entre as mulheres Drummond uma tradição familiar de mais de 300 anos de fidelidade conjugal,

achando, inclusive, o parto algo imoral.

A peça inicia pela morte de Clarinha, mais uma filha do casal Misael e D. Eduarda que é morta pelo mar, mar que na peça, como indicam as rubricas, é um personagem invisível.

Avó- Não gosta de nós. Quer levar toda a família, principalmente as mulheres. (num sopor de voz) Basta ser uma Drummond que ele quer logo afogar. (recua diante do mar implacável) Um mar que não devolve os corpos e onde os mortos não boiam! (violenta, acusadora) Foi o mar que chamou Clarinha, (meiga, sem transição) chamou, chamou... (possessa, de novo, e para os vizinhos que recuam) Tirem, antes que seja tarde! Antes que ele acabe com todas as mulheres da família! (RODRIGUES, 1981, p.262)

A avó é uma personagem que oscila entre a realidade e a ficção. Ficamos sabendo que ela enlouqueceu há 19 anos, quando, no dia do casamento de seu filho Misael, é a única testemunha do assassinato de uma prostituta. Essa morte, chorada anualmente pelas mulheres do cais, revela um dos mitos da peça, apresentados por Magaldi (2004), de que o homem para se casar precisa matar a prostituta. Além disso, Misael mais do que desejava a prostituta, elemento contrário à moral tradicional da família, a amava, tendo com ela um filho, denominado Noivo, que tal como Egisto na *Oresteia* tenta o retorno ao seio familiar.

A personagem central da trama é Moema que, como já afirmamos, herda o caráter de Electra que é ardilosa em seus planos, não os executando, mas fazendo com que os homens da família o cumpram. Diferente de sua mãe, D. Eduarda, que é tal como Paulo, estrangeiros na família, Moema é uma verdadeira Drummond, tendo “a morte e loucura na carne”. É dos planos de Moema ser a única filha e, posteriormente, a única mulher da família que Dora e Clarinha morrem e Paulo entrega-se ao mar. É, também, por suas mãos que Misael pune D. Eduarda, cortando-lhe as mãos, símbolo do desejo consciente.

MISAEEL - Que é isso?

D. EDUARDA - O remédio do coração.

MISAEEL - Para mim? Eu ou alguém pediu isso? Ou foi lembrança tua?

D. EDUARDA - Fui eu, Misael, eu que me lembrei.

MISAEEL - É o remédio para o coração... Coração pode baquear e eu também posso morrer, de repente... Vou beber, não custa...

(Faz menção de beber. Então à distância e sem olhar na direção do quarto, Moema grita)

MOEMA - Não, pai, não!... Não aceite nada... Não receba NADA das mãos de minha mãe... A morte pode estar nessa água inocente... (RODRIGUES, 1981, p.270)

Podemos notar estas águas doces que em relação às águas do mar não constituem uma água altamente mortuária, mas uma abertura para que o espectador compreenda a simbologia das águas amargas do mar. A morte que pode estar nessa água inocente, assim como a formação do caráter de Moema nos dois primeiros atos. A revelação do caráter de Moema como ardilosa e responsável pela entrega das irmãs e de Paulo ao mar só é descoberto pelas luzes do farol no terceiro ato e, em especial, no último quadro.

Moema, tal qual a família Drummond, é um ser devotado à água: “O ser votado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente” (BACHELARD, 2002, p. 7). Percebemos que é essa a razão que o mar que vai, aos poucos, engolindo a família.

Avó- E depois de não existir mais a família- a casa! (olha em torno, as paredes, os móveis, a escada, o teto) Então o mar virá aqui, levará a casa, os retratos, os **espelhos**. (RODRIGUES, 1981, p. 262, grifo meu)

Percebemos que o último elemento a ser engolido pelo mar são os espelhos, onde Moema não consegue ver refletida sua imagem, mas D. Eduarda sem as mãos. Essa imagem que some é, na verdade, engolida pelo mar. Na leitura que fazemos nesse trabalho, a última instância em que o mar traga os Drummond após levar suas mulheres, os homens, levará a casa. Moema sobrevive, só e com suas mãos, tal como Lavinia em na trilogia onelliana.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, G. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BARBARENA, R. Na profundidade das águas mortuárias: uma leitura do imaginário de *Senhora dos afogados*. *Letras Hoje*, Porto Alegre, v. 43, n. 4, p. 78-82, out.-dez. 2008.
- CIRLOT, J. *Dicionário de símbolos*. Trad. Rubens Eduardo F. Farias. São Paulo: Moraes, 1984.
- CHEVALIER, J.; GHERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva et. Al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- GUIMARÃES, M. R. Moema: mito, monstro e máscara. Disponível em <http://www.filologia.org.br/vcnlf/anais%20v/civ5_09.htm> Acesso em 23/08/2016.

JEHA, J. Monstros como metáfora do mal. In: JEHA, Julio (Org.) *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2007. p. 9-31.

LOPES, A. L. *Nelson Rodrigues: trágico, então moderno*. São Paulo: Nova Fronteira, 2007.

MAGALDI, S. *Teatro da obsessão*: Nelson Rodrigues. São Paulo: Global, 2004.

RODRIGUES, N. *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. V. 2 - Peças Míticas. São Paulo: Nova Fronteira, 1981.

LOUCURA E ABSURDO EM *SHORT MOVIES*, DE GONÇALO M. TAVARES

DIOGO DUARTE DO PRADO¹

Em *Short Movies*, o autor Gonçalo M. Tavares apresenta pequenos textos de diferentes temáticas, os quais são, a princípio, desconexos, sem a menor relação entre si. Como se houvesse uma câmera observando cada situação presente nos diferentes contos, o narrador segue, amplia ou foca as imagens dos acontecimentos a cada instante.

Para o leitor, ficam duas básicas impressões: a primeira quanto à narrativa ser contada através da lente de uma câmera, de um observador, passando a ideia de serem filmagens; a segunda dá-se pela “estranheza” causada por cada um dos textos, com momentos os quais, muitas vezes, parecem ser loucos, incoerentes e absurdos pela “aleatoriedade” de ações de personagens e dos cenários apresentados. Veja-se o miniconto *A máscara*:

Um homem com uma máscara de gás na cara. O rosto disforme como se fosse um monstro. Ele faz depois os gestos de um chimpanzé. Põe as mãos curvadas e simula os pequenos saltos e movimentos do chimpanzé.

O plano abre-se. Vemos para quem ele está a fazer aquilo. É para uma mulher. Uma mulher muito velha. Moribunda; ligada a várias máquinas e com soro a entrar no braço. Mesmo assim, a velha mulher sorri, primeiro; depois ri, ri muito, não consegue parar de ri. Só a vemos a ri, como se tivesse perdido o controlo. (TAVARES, 2015, p. 11)

Como se percebe, em *A máscara* simplesmente é destacado o acontecimento principal, com o homem da máscara de gás a dançar feito um chimpanzé e a mulher velha e enferma a vê-lo e dar risadas.

¹ Universidade Federal do Rio Grande – FURG

Tem-se a ação de uma personagem e a reação de outra, nada mais. Não são dadas razões, nem contexto, simplesmente é mostrado o que se passa.

A mesma dinâmica segue no restante da obra. O comportamento humano apontado aqui gera questionamentos sobre a loucura e o absurdo², o quão presente estes podem ser na realidade humana. Nesse primeiro miniconto, se pode considerar tanto o homem como louco e a situação como ilógica. Sem mais informações, interpreta-se a cena, no mínimo, com dúvidas. Este é o efeito que normalmente uma quebra do “padrão” de normalidade faz surgir, impressões de desconforto e incerteza. Algo inesperado, a afetar os princípios de lógica e de um contexto que passe informações suficientes para evitar a sensação de estranhamento.

O filósofo alemão Arthur Schopenhauer (1788 – 1860) possui uma visão de loucura e absurdo ligadas à maldade e ao caos que, no seu pensar pessimista, fazem parte da realidade do mundo. Vê estas questões como o princípio da confusão, uma das razões que causam as adversidades na vida. Ele diz: “[...] este mundo dos homens é o reino do acaso e do erro, que o dominam e o governam a seu modo sem piedade alguma, auxiliados pela loucura e pela maldade, que não cessam de brandir o chicote” (SCHOPENHAUER, 2014, p. 32).

Desse modo, para Schopenhauer são questões totalmente pejorativas, cujo comprometem o controle do homem em relação a sua vida. Esses pontos estão ligados ao acaso, ao equívoco e, como antes dito, à maldade. Contudo, esta perspectiva é, no mínimo, questionável quando se analisa *A máscara*. Nota-se a insanidade e a falta de lógica, curiosamente, como pontos que aparentam não estarem prejudicando os indivíduos envolvidos na cena. Inclusive, esse é um caso específico em que há uma leve dose de humor na loucura, por haverem risadas geradas a partir do estranho ocorrido.

No entanto, em um escrito como *O táxi* se pode ter uma diferente opinião. Nesta curta narrativa, há uma mulher elegante que ergue seu braço na rua, fazendo sinal para o táxi parar. O mesmo, estando vazio, não para. Acena para outros táxis que também vazios não o fazem. No último parágrafo obtêm-se a seguinte informação: “O plano agora abre-

² Observe-se que as noções de loucura e absurdo aqui usadas estão relacionadas a uma falta de “normalidade”, ou seja, um comportamento que diverge do padrão social, de uma postura adequada e moral.

se mais. Vemos a mulher, sim, as suas calças elegantes castanhas. E, junto aos seus pés, um corpo inerte; provavelmente morto” (TAVARES, 2015, p. 12).

Igualmente ao anterior, não temos nenhuma informação a mais. Apenas uma mulher que tenta chamar a atenção dos táxis, tendo um corpo morto aos seus pés. O efeito dessa leitura é diferente da primeira história, aqui, havendo morte, a loucura e o absurdo podem ser vistos como no raciocínio de Schopenhauer, um aspecto maldoso e perturbador por prejudicar, gerando dores e horror.

Ambos os aspectos podem ser considerados possíveis dentro da loucura com base no conto acima, tanto por haver uma cena de morte, algo mórbido, como a sensação de que surge a perda daquela normalidade e comportamento civilizado, no qual seria inviável tal cena. Mesmo com os táxis não parando, não são mostrados indícios de confusão, que fariam sentido dentro de um ocorrido como esse em uma sociedade de postura padrão e “moralizada”.

Em *Modernidade e holocausto*, o sociólogo Zygmunt Bauman comenta sobre a moral sendo a base para “controlar” pontos prejudiciais do homem, fazendo com que assim seja possível atingir um comportamento “adequado”, que mantenha sólida as bases do convívio social: “A persistência da sociedade é alcançada e sustentada pela imposição de restrições sobre as predileções naturais dos membros da sociedade: forçando-os a agir de uma forma que não contradiga a necessidade de manter a unidade societária” (BAUMAN, 1998, p. 200)

Pensando na questão mórbida, existente no conto, a ideia de impulso de morte, por Sigmund Freud (1856 – 1939), pode se aplicar nesse contexto de loucura como violência e destruição. Nas palavras do psicanalista, esse impulso tem por meta “Desfazer conexões e assim destruir as coisas. [...] levar as coisas vivas ao estado inorgânico” (FREUD, 2016, p. 54)³. Seria uma espécie de força capaz de motivar o indivíduo a atos agressivos, formada a partir de um desequilíbrio emocional e/ou psicológico.

Representando mais distintamente as duas temáticas aqui trabalhadas, a pequena narrativa *Um braço, várias mulheres* mostra uma mulher a beijar uma cruz dourada, com outras aguardando

³ Sabe-se que o impulso de morte freudiano está ligado aos desejos internos do sujeito, de apego e desapego quanto as próprias vontades. Contudo, pela linha de raciocínio aqui seguida se pode pensar na manifestação externa desse impulso, na tentativa de destruir e agir violentamente com outro.

para fazerem o mesmo. Os sentimentos sentidos pelas mulheres, caracterizadas como velhas, variam entre tristeza, resignação, fúria e tensão. É apenas um braço masculino que aparece, dando a cruz para ser beijada. Na parte final do conto é dito:

E a cruz vai e vem e só um braço masculino aparece no plano. Como se não existisse um único homem naquela aldeia capaz de beijar a cruz dourada. Como se, de homem, só existisse um único braço que delicado (mas firme), lá vai dando ouro a beijar às mulheres meio perplexas e parvas e atarantadas e que não percebem o que estão ali a fazer. (TAVARES, 2015, p. 26)

O ilógico se expressa, nesse caso, pelas personagens praticarem uma ação (no caso, beijar a cruz dourada), sem ter ciência do por que o fazem. O absurdo estaria na devoção a qual tem por esse ato, que mesmo a fazer com que se sintam mal e confusas, persistem no processo. Pensa-se, por exemplo, na fé e na religião, a tendência com que mexem com a razão do indivíduo. Friedrich Nietzsche (1844 – 1900), crítico do cristianismo, destaca como a religião afeta o pensamento, molda, e o faz muitas vezes o sujeito tomar atitudes incoerentes para si mesmo, absurdas, devido a suas próprias fraquezas e insuficiência.

O aglomerado de mulheres na breve narrativa a beijar o crucifixo de ouro sem saber as razões que as movem, relembra o “rebanho” de cristãos criticados pelo filósofo. Liderados por um sacerdote (pode-se pensar o braço masculino no conto), mobilizam-se em grupos e obedecem às ordens. Como está escrito em *Genealogia da moral*: “Todos os doentes, todos os doentios, buscam instintivamente organizar-se em rebanho, na ânsia de livrar-se do surdo desprazer e do sentimento de fraqueza” (NIETZSCHE, 2009, p. 116). Independente do desgosto a vir sentir, se obedece pela falta de força, por sujeitar-se às ideias de um modo totalmente instintivo, sem reflexão.

A relação entre o pensamento nietzschiano e o conto *Um braço, várias mulheres* é a de que um comportamento compulsivo, como a crença em religiões, por exemplo, também se relaciona com a falta de lógica e de sanidade. Executar determinadas atitudes contra a sua vontade por simples sentimento de “dever”, não tentando se desvencilhar dessas obrigações desgostosas por não ter forças, pode ser visto como contradição. A religião, nesse contexto, seria a “ferramenta” a contribuir com a inexistência de lógica, uma fantasia prejudicial. Como Nietzsche diz sobre o cristianismo em *O anticristo*:

No cristianismo, nem a moral nem a religião possuem qualquer ponto de contato com a realidade. Apenas causas imaginárias (“Deus”, “alma”, “eu”, “espírito”, o “livre-arbítrio” – ou também o “não livre”); apenas efeitos imaginários (“pecado”, “salvação”, “graça”, “castigo”, “perdão dos pecados”). (NIETZSCHE, 2012, p. 30)

Algumas outras narrativas causam efeito não de estranhamento, mas de espanto, de horror. São perturbadoras pelo resultado final dos atos das personagens. Como exemplo, em *Um penhasco* é retratado um homem que usa asas mecânicas e que se encontra no extremo de um penhasco, do qual salta. A cena pós-salto é narrada da seguinte maneira:

Ainda bate as asas duas, três vezes, mas não resulta, não funciona – nem a parte mecânica nem a parte que parece imitar umas asas de anjo. Ele cai e certamente morre. Mas apesar disso, mesmo antes de cair deve ter recuperado a lucidez, porque se ouviu um enorme grito, um grito horroroso. (TAVARES, 2015, p. 41)

Acima da falta de porquês quanto ao salto, fica a sensação do horror pelo grito do personagem, no momento em que este pode ter recobrado a lucidez. As peculiaridades de uma ação sem razão, nesse caso, levam o homem a agir de maneira destrutiva, extrema, ou mesmo como diz Nietzsche, doentia. A cena acaba por ser impactante, não se mostrando motivos aparentes para o incidente que se forma. O momento do grito parece ser um aspecto o qual serve como divisor entre o momento de loucura e o de sanidade.

Em vista disso, o conto faz com que se pense na percepção “diferente” e deturpada de um louco sobre a realidade. Sem saber os motivos que o levaram a se jogar do penhasco, o absurdo causa um efeito de surpresa, deixando quem observa pasmo. Leva-se em conta que um ser perturbado tem distinta compreensão do mundo, dos ditos fatos.

Freud, em seu *Compêndio da psicanálise*, ao comentar sobre os pacientes com sintomas neuróticos, os quais podem muito bem se encaixar nas noções comentadas, afirma que o neurótico “não consegue mais fazer nenhuma síntese correta, é dilacerado por aspirações que se opõem umas às outras, conflitos não resolvidos, dúvidas não sanadas” (FREUD, 2016, p. 119). Forma-se, com base nesses argumentos, uma tênue linha entre o que seria insanidade e absurdo, sanidade e lógica. Torna-se impossível para um sujeito de compreensão deturpada entender o efeito de seus atos, assim como as causas que o movem.

Sendo o homem um ser problemático, de suma instabilidade tanto nos campos da mente quanto no dos sentimentos, *Um penhasco* faz pensar em como o ser humano toma atitudes graves e desesperadoras sem pensar, ou com a falta de conhecimento de que tal ação é perigosa, é determinante para a própria integridade. Para Schopenhauer, possui-se apenas noção do efeito dos atos depois de concretizá-los, durante a ação há apenas influência de situações, sem uma reflexão quanto a consequências. Na perspectiva do pensador, em *Aforismos para a sabedoria de vida*:

[...] reconhecemos somente ao final de um período de nossa vida, ou mesmo da vida inteira, a verdadeira coerência de nossos atos, trabalhos e obras, sua consequência e seu encadeamento exatos, sim, também o valor dos mesmos. Pois, enquanto estivermos em meio a eles, agiremos sempre apenas segundo as propriedades fixas de nosso caráter, sob influência dos motivos e segundo a medida de nossas capacidades, ou seja, necessariamente, sem exceção, fazendo a cada instante somente aquilo que agora nos parece correto e adequado. (SCHOPENHAUER, 2014, p. 124)

Logo, a combinação entre instabilidade e impulsividade faz com que o indivíduo aja sem medir danos. Por essa linha de pensamento, se poderia considerar como loucura, sem a menor razão, um homem jogar-se do penhasco, na tentativa de voar. É uma postura, pelas informações obtidas, sem sentido. Recobrar alguma consciência durante a queda reafirma as palavras de Schopenhauer, surgindo a ciência de um ato muitas vezes tardiamente.

Outro sentimento que acaba por surgir em alguns minicontos é o medo, se não diretamente atingindo o leitor, se faz presente na atmosfera de algumas pequenas histórias, com apreensão por parte dos personagens ou com a possibilidade do que pode vir a ocorrer no desenvolver das narrativas. Dois bons exemplos são os textos *Aprender* e *O jogo*.

O primeiro retrata o seguinte:

Uma criança que ainda não sabe escrever diz que odeia os pais.
E quer escrever isso no papel: que odeia os pais.
Sabe algumas letras, mas ainda não sabe escrever. Pergunta à mãe como se escreve o nome dela e o do pai. A mãe diz-lhe, soletra, explica. Depois o menino pergunta como se escreve odeio-vos. A mãe hesita, mas depois soletra, explica, ajuda a desenhar as letras. (TAVARES, 2015, p. 46)

O ocorrido em *Aprender* se mostra estranho pela naturalidade com

que se retrata o ódio do filho pela mãe e a aceitação por parte desta. A leitura que se faz, constatando existir aqui o medo, é de este vir por parte da figura materna. Conjectura-se que escutando tais palavras de desgosto, “odeio-vos”, sente-se atingida em alguma proporção, e se forma alguma inquietação, “A mãe hesita”, mesmo que mínima em si. Uma vez mais, por haver um desfecho “natural” no texto, há um comportamento fora do comum.

Independente do quanto a mãe possa sentir sofrimento com as palavras do filho, ela mostra aceitação, comodismo. Essa postura é um aspecto da filosofia schopenhaueriana. Aceitar a loucura, o absurdo, os problemas da vida é um hábito, pois para o teórico não haveriam quaisquer motivos para contestar o “descontrole” causado pelas situações confusas e caóticas. Schopenhauer diz que a existência é uma “série ininterrupta de reveses e de desgraças” (SCHOPENHAUER, 2014, p. 32).

O segundo, *O jogo*, se passa em um banquete cheio de pessoas, em que dois homens disputam uma partida de tabuleiro. O que aparenta ser normal acaba se tornando tenso. É estipulado pelo dono da casa, aquele a dar o banquete, que “quem ganhar aquele jogo de tabuleiro poderá matar uma pessoa que está naquela sala, uma pessoa à sua escolha” (TAVARES, 2015, p. 70).

Transformado absurdamente, o jogo acaba por se tornar perigoso, uma situação de complexidade. Se o medo não é expresso porque os convidados do banquete não têm consciência do que se passa, em contraponto, a projeção que ocorre a partir da leitura é a de que aquele jogo está a um instante de causar pânico e alvoroço. As inúmeras possibilidades a surgirem é que caracterizam o perigo. Os dois homens a disputarem a partida estão envolvidos com algo de grandes proporções, havendo incertezas capazes de criarem um sentimento de insegurança.

A loucura e o absurdo, com base nos textos analisados de *Short Movies*, têm aspectos ligados à maldade e aos instintos, causando sensações de estranheza, espanto, horror e medo. Igualmente, o ilógico assim se apresenta. Ambos geram incômodo pela incógnita que são, incapazes de serem dominados e compreendidos, sendo constantes surpresas a abalarem a sociedade, já que o incerto causa temores.

Nietzsche comenta que estes fatores a influenciarem a vida vão

contra a vontade humana, que seria a de ter domínio sobre a existência. Considera esse desejo pela lógica pura, pelo fim do absurdo, uma ingenuidade. Aponta a importância do ilógico para o pensamento do homem:

Entre as coisas que podem levar um pensador ao desespero está o conhecimento de que o ilógico é necessário aos homens e que do ilógico nasce muita coisa boa. Ele se acha tão firmemente alojado nas paixões, na linguagem, na arte, na religião, em tudo que empresta valor à vida, que não podemos extrair-lo sem danificar irremediavelmente essas belas coisas. Apenas os homens muito ingênuos podem acreditar que a natureza humana pode ser transformada numa natureza puramente lógica [...] (NIETZSCHE, 2005, p. 37).

Produções científicas e artísticas estão ligadas a pensamentos que, por um bom tempo, foram vistos como insanos e sem sentido. Através desse “outro lado” da racionalidade, se obtêm aprendizados e ganhos culturais. A insanidade pode ser definida como uma diferente perspectiva cujo colide com o “mundo padrão”, das leis e da moral. Cenas definidas como bizarras surgem da ausência da lógica, e mesmo assim são carregadas de conhecimento e ligações com o drama humano da existência.

Com isso, Gonçalo M. Tavares apresenta textos que compartilham de uma diferente visão da realidade. Comportamentos e acontecimentos atípicos, cheios de significados e possibilidades de entendimento. Demonstrando serem loucura e absurdo pontos a trabalharem com inúmeras ideias, desde o humor, o drama e o perturbador. Traz aspectos humanos de maneira extrema e exagerada, que evidenciam ao mesmo tempo o quão impactante e o quão presentes as características pejorativamente vistas como loucas e absurdas são na vida do homem.

REFERÊNCIAS

- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e holocausto*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer*. Porto Alegre: L&PM, 2016.
- FREUD, Sigmund. *Compêndio da psicanálise*. Porto Alegre: L&PM, 2016.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O anticristo*. Porto Alegre: L&PM, 2012.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Aforismos para a sabedoria de vida*. Porto Alegre: L&PM, 2014.

SCHOPENHAUER, Arthur. *As dores do mundo*. São Paulo: EDIPRO, 2014.

TAVARES, Gonçalo M. *Short Movies*. Porto Alegre: Dublinense, 2015.

LIMA BARRETO E ROBERTO ARLT, PARA PENSAR A BIBLIOTECA

ELEONORA FRENKEL¹

“A Biblioteca” de Lima Barreto nos fala de uma coleção particular de livros como patrimônio que jaz embalsamado em prateleiras, à espera de um leitor que volte a lhes dar vida. O conto expõe o incômodo em relação ao conhecimento que se guarda nos livros e ao qual não se tem acesso por simples desinteresse. O velho Fausto Fernandes Carregal, filho do Conselheiro Fernandes Carregal, “tenente-coronel do Corpo de Engenheiros e lente da Escola Central”, carregava há quarenta anos a biblioteca que herdara de seu pai, estudioso de Química com mania bibliográfica, que havia constituído uma biblioteca “completa e valiosa” na área de química moderna, com “edições dos primeiros tempos da tipografia” e exemplares “preciosos e estimáveis”. A biblioteca não era apenas rica nessa especialidade.

Havia as de outros feitios de espírito. Encontravam-se lá os clássicos latinos; a *Voyage autour du Monde* de Bougainville; uma *Nouvelle Héloïse*, de Rousseau, com gravuras abertas em aço; uma linda edição dos *Lusíadas*, em caracteres elzevirianos; e um exemplar do Brasil e a Oceania, de Gonçalves Dias, com uma dedicatória, do próprio punho do autor, ao Conselheiro Carregal.

(BARRETO, “A Biblioteca”).

A decadência da família aristocrática ao fim do século XIX levava Fausto a se desfazer de boa parte de seus bens, mas guardara os livros “intatos e conservados religiosamente, apesar de não os entender”. Tinha devoção pelos livros, sem jamais tê-los lido: “Chorava às vezes

¹ Universidade Federal do Rio Grande – FURG

de arrependimento, vendo aquele pensamento todo, ali sepultado, mas ainda vivo, sem que entretanto pudesse fecundar outros pensamentos... Por que não estudara?” (BARRETO, “A Biblioteca”).

E alimentava a esperança de que algum de seus filhos o fizesse. O caçula, Jaime, seria o “destinado a ser o inteligente, o intelectual da família, o digno herdeiro do avô e do bisavô”. Dizia à sua esposa: “— Irene, cuida bem do Jaime! Ele é que vai ler os papéis do meu pai” (BARRETO, “A Biblioteca”). Tentara desde os primeiros anos de vida inculcar-lhe o gosto pelas letras, sem êxito, até que aos dezesseis anos, em sua “adolescência estúpida e forte”, Jaime pediu ao pai: “— Papai, você me dá cinco mil-réis, para eu ir hoje ao *football*” (BARRETO, “A Biblioteca”). Resignado, Fausto responde:

— Dou, meu filho. Dentro em pouco, você terá.
E em seguida como se acudisse alguma cousa deslembada que aquelas palavras lhe fizeram surgir à tona do pensamento, acrescentou com pausa:
— Diga a sua mãe que me mande buscar na venda uma lata de querosene, antes que feche. Não se esqueça, está ouvindo!
(BARRETO, “A Biblioteca”).

No conto, a tradição da biblioteca é suplantada pela moderna cultura popular, pela sociedade do espetáculo que começa a se configurar, pelo futebol, a quem Lima Barreto dedica uma crônica em 1922, onde diz:

Não é possível deixar de falar no tal esporte que dizem ser bretão.
[...] Os tais de *footballers* todos os domingos fazem rolos e barulhos e a polícia passalhes a mão pela cabeça.
Tudo tem um limite e o *football* não goza do privilégio de cousa inteligente.

(BARRETO, 1956, 153).

Anos antes, Lima Barreto havia dedicado outra crônica à biblioteca nacional do Rio de Janeiro,² criticando sua mudança para o que chama “um palácio americano”. Segundo ele, “o Estado tem curiosas concepções, e esta, de abrigar uma casa de instrução, destinada aos pobres-diabos, em um palácio intimidador, é das mais curiosas”. “A velha biblioteca era melhor, mais acessível, mais acolhedora, e não tinha a empáfia da atual” (BARRETO, 1956, 37). O cronista se preocupa com a frequência à biblioteca, com o número de pessoas que

2 “A Biblioteca”, *Correio da Noite*, 13/01/1915, em: BARRETO, 1956, 37-38.

consultam suas obras e com a suntuosidade monumental conferida ao espaço da biblioteca, incompatível com os “mal vestidos, os tristes, os que não têm livros caros, os maltrapilhos”, que ele gostaria que subissem as escadarias para ler livros.

Parece haver, na leitura dos textos de Lima Barreto, uma forte associação entre a biblioteca, a tradição, a aristocracia e o passado. Por volta de cem anos se seguiram e certamente persistem as inquietações quanto à biblioteca como tradição e monumento, quanto aos leitores, aos modos de difusão do conhecimento e à experiência.

Em 1930, Roberto Arlt visita o Rio de Janeiro, enviado pelo diretor do jornal *El Mundo* (Buenos Aires), Muzio Saenz Peña, para dar continuidade em terras estrangeiras a sua coluna de crônicas intitulada *aguafuertes porteñas*.³ Na crônica que noticia sua chegada, Arlt descreve a paisagem e suas primeiras impressões e conclui: “Dei uma pálida ideia do que é o Rio de Janeiro... O Diamante do Atlântico”.⁴ No mesmo dia, 02/04/1930, a notícia em *O Jornal* repete o elogio, enaltecendo as palavras do escritor: “Tem se dito que Buenos Aires é a pérola do Prata. É verdade. Mas o Rio de Janeiro é o diamante do Atlântico”.⁵

Com o passar dos dias, o encantamento de Arlt com as belezas naturais e a “atmosfera de educação coletiva”⁶ que encontra no Rio de Janeiro oscila com o tédio que a paisagem lhe provoca, a perplexidade com a história da escravidão no Brasil e a vida dos negros na cidade e a incompreensão de diferenças sociais e culturais que identifica.

Incomoda a Arlt a ausência daquilo que encontra em abundância em Buenos Aires: bibliotecas públicas, livrarias, editoras, jornais de grande tiragem, conservatórios de música, teatros. Ele atribui a esses espaços de difusão de conhecimento, cultura letrada e entretenimento a formação de um povo e de uma nação. Nesse sentido, prevalece a percepção iluminista da razão e da ciência como propulsoras do

3 O conjunto de crônicas escritas por Arlt no Rio de Janeiro encontra-se na hemeroteca da biblioteca nacional argentina (Buenos Aires) e está traduzido ao português por Gustavo Pacheco e Maria Paula Gurgel Ribeiro, em duas edições: Rocco e Iluminuras, ambas de 2013. Em suas notas, Arlt comenta que todas as noites escreve na redação do diário *O Jornal* (“Na caverna de um compatriota”, 05/04/1930, em: ARLT, 2013, 264; e “Redação de ‘O Jornal’”, 13/05/1930, em: ARLT, 2013, 349) e diz que, ao chegar, redatores de diversos jornais o entrevistaram (ARLT, 2013, 277). O acaso permitiu que duas dessas notícias viessem a dar em minhas mãos, recentemente: “Impressões de um jornalista portenho sobre o Brasil” (*Diário da noite*, Rio de Janeiro, 28/03/1930) e “Rio de Janeiro é o diamante do Atlântico” (*O Jornal*, Rio de Janeiro, 25/03/1930). O entusiasmo das notas anuncia que o cronista seguirá tratando os “temas urbanos e citadinos” de que trata em Buenos Aires no Rio de Janeiro, com o intuito de “tornar conhecido este Brasil de sonhos e alucinações para os argentinos”.

4 “Já estamos no Rio de Janeiro”, 02/04/1930 em: ARLT, 2013, 257.

5 “Rio de Janeiro é o diamante do Atlântico” (*O Jornal*, Rio de Janeiro, 25/03/1930).

6 ARLT, “Falemos de cultura” (06/04/1930) em: ARLT, 2013, 267.

progresso social, o saber livresco em detrimento da experiência. Além disso, como idealizara Lima Barreto, o acesso a esses espaços se dá, segundo Arlt, em Buenos Aires, aos trabalhadores, contribuindo para sua formação crítica.

Na crônica “Dois operários diferentes” (27/04/1930), Arlt compara:

Conversando com jornalistas dos jornais “O Jornale” e “Jornale da Noite”, eu lhes dizia que, na nossa capital, em todos os subúrbios, Parque Patrícios, Mataderos etc., havia centros operários com diversas atividades. Esses centros, alguns minúsculos, diziam, têm uma biblioteca insignificante, livros de Zola, de Spencer, Reclús, a Biblioteca Vermelha, Semper, a de “A cultura argentina”, fundada por Ingenieros e, enfim, manuais de cultura popular até dizer chega. Acrescentava eu que o operário argentino, portenho, lê, se instrui, ainda que superficialmente, sindicaliza-se e assim que sai do trabalho veste um paletó, confundindo-se com o funcionário. Acontece assim com o sindicato dos mecânicos, pintores, impressores, sapateiros etc. Aqui, no Rio, não acontece nada disso. O operário não lê, não se instrui, não faz nada para sair de sua condição social paupérrima, na qual a roupa de trabalho é como um uniforme, que só se tira para dormir. (ARLT, 2013, 312).

Arlt comenta, ainda, com seus leitores:

Vocês devem se lembrar que em mais de uma nota eu fazia piadas em relação a nossas bibliotecas de bairro e da nossa cultura mais do que superficial. Agora eu me dou conta de que é cem mil vezes preferível uma cultura mais do que superficial a não ter nenhuma.

[...]

Na Associação Cristã, de Montevideú, um senhor chileno me dizia, referindo-se à sua pátria: - Nossa cultura é profunda, mas não tem nenhuma extensão. A de vocês, argentinos, é superficial e extensíssima. E para um povo em formação é preferível a extensão à profundidade. Ela virá depois. E ele tinha razão.

É preciso viajar para perceber certas coisas. O bom e o ruim. Teatro, jornais, romances, contos, revistas, estão formando no nosso país um povo que faz com que uma pessoa que está longe se sinta orgulhosa de ser argentina. Aqui, o operário não vai ao teatro nem de brincadeira. Tampouco lê. Vocês percebem? Teatro, leitura, são luxos reservados para as pessoas com dinheiro...

(ARLT, 2013, 313).

No texto de Arlt, a biblioteca é um espaço de formação, de instrução, ou seja, de erudição, cultura, educação formal, além de ser um local de provocação de debates e de ação política. O livro é um meio de ascensão social; supostamente o contato com ele gera uma aproximação ao funcionário, ou seja, o trabalhador de escritório, que está em posição intermediária entre o manual e o intelectual. A biblioteca é uma seleção de livros que forma, que orienta uma conduta

e é, portanto, um espaço de intervenção ética. Em sua equação, ter bibliotecas é ter cultura; não as ter é não ter cultura. Uma cultura seria como uma gota que se expande, amplia seus domínios, cava o buraco e se aprofunda como um rio.; ela poderia começar pequena e crescer caudalosa, a partir do teatro, da leitura e da música. A biblioteca inspira certo orgulho nacionalista e de classe. Diz Roberto Arlt:

Buenos Aires é única na América do Sul. [...] Qualquer um dos nossos operários, pedreiros, carpinteiros, portuários, têm noções, e alguns deles bem sólidas, do que é cooperativismo, centros de luta social etc. Leem romances, sociologia, história. Aqui isso é absolutamente desconhecido.
(ARLT, 2013, 322).⁷

Somos os melhores porque temos uma curiosidade enorme e uma cultura coletiva magnífica. [...] Sei que aqui, com dois milhões de habitantes, há três ou quatro teatros que não funcionam. E livrarias? E editoras? Não se encontra nada disso aqui.
(ARLT, 2013, 339).⁸

Não se vai aos comitês, porque aqui não há comitês. Não se vai às bibliotecas operárias, porque os operários não têm bibliotecas.
(ARLT, 2013, 342).⁹

É interessante notar que, meses antes, Arlt escrevera uma crônica em Buenos Aires com o título “A inutilidade dos livros” (26/02/1930), onde se perguntava de que servia uma “cultura de dez mil livros por nação”, como se registrava anualmente em edições na Alemanha, Paris, Londres ou Nova York, se, depois de uma guerra catastrófica como a de 1914, se discutia a redução do armamento (e não sua supressão), ou seja, para que teriam servido os livros frente aos desastres da guerra ou, os livros teriam realmente contribuído para elevar “o grau de civilização moral” nessas nações de cidadãos tão instruídos?

As reflexões de Lima Barreto e Roberto Arlt podem nos fazer perguntar: o que é a biblioteca para nós, hoje? Patrimônio, tradição, peso? Um espaço para quem e para quê? Por que haveria que se ler o que está na biblioteca? E como haveria que se ler? Em tempos de rede mundial, com imensa profusão de bibliotecas e arquivos, como se recorta o saber, que critérios de escolha nos orientam etc.? A biblioteca, aparentemente suplantada pelos meios de informação e comunicação audiovisual, tem seu potencial de formação deslocado?

⁷ ARLT, “Só escrevo sobre o que vejo”, 30/04/1930.

⁸ ARLT, “Amabilidade e realidade”, 07/05/1930.

⁹ ARLT, “Trinta e seis milhões!”, 08/05/1930.

Segundo o professor e crítico Raúl Antelo, “sabemos que a situação presente é a de uma cada vez mais pronunciada diferenciação ou abandono da *Biblioteca* em favor do *Arquivo*” (ANTELO, 2015), ou seja, a biblioteca, que remete à tradição e tem a tarefa de preservar o presente, defendendo-o de qualquer crítica e firmando a verdade desse presente numa série de normas que se depreendem da própria tradição, marca limites à ação histórica atual porque nos mantém restritos ao jogo possível para uma determinada tradição. No arquivo, por sua vez, não há um critério de seleção que diga quais os textos que merecem ou não ser lidos, que têm ou não a dignidade suficiente para estar ali. “Figurar no arquivo não implica nem exige nenhuma etiqueta de nobreza” e aí está seu potencial, pois “a experiência do saber de uma época somente poderá ser cabalmente restituída se trouxermos à luz tudo o que esta época produziu sob o regime da fala, sem nenhum critério de seleção, que forçosamente se deixaria conduzir por aquilo que supomos que esta época tenha pensado” (ANTELO, 2015). Perde-se o privilégio da prévia seleção de certos discursos. “A palavra de ordem poderia ser agora: exaustividade e suspensão de todo princípio de seleção, diante da aristocracia da biblioteca” (MOREY, 2007, p. 23 *Apud* ANTELO, 2015). Contudo, o arquivo vir a ocupar o espaço e a função da biblioteca abre um limite para a possibilidade de uma ação pedagógica. Ainda segundo Antelo:

A substituição da biblioteca pelo arquivo leva a um ponto de crise, talvez o mais violento da sociedade ocidental, no fracasso educacional, verdadeiro fracasso formativo, com o qual nos ameaça. Se saber é cortar, qual o saber que ainda podemos ensinar nas escolas? A promessa que acompanhava a substituição da biblioteca pelo arquivo era uma promessa de desaprendizagem, graças à qual íamos poder desaprender, aprender a nos desprender das velhas ataduras que amarravam nossa experiência e nosso comportamento aos ditados de uma tradição enormemente falaciosa, interessada e sectária. No lugar disso, agora temos o espaço aberto do arquivo. Mas desse espaço aberto não se deduz necessariamente nenhuma pedagogia. Não está claro, porém, se o que dele se deduz é mesmo a impossibilidade de qualquer pedagogia. Em todo caso, o que o arquivo faz, de fato, é outorgar à pedagogia um caráter enormemente problemático. (ANTELO, 2015).

Explorar o arquivo apareceria potencialmente como espaço de desconstrução e reconfiguração axiológica, como possibilidade de ruptura de modelos tradicionais de conhecimento e de abertura da história aos materiais simbólicos esquecidos, porém o modo como lidamos com o arquivo e os métodos de que nos valem nos processos

de ensino-aprendizagem seguem como desafios.

REFERÊNCIAS

ANTELO, Raúl. “A potencialidade do arquivo”, *Z Cultural, Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea*, Rio de Janeiro, UFRJ, segundo semestre de 2015. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/a-potencialidade-do-arquivo/> (Acesso em: 12/08/2016).

ARLT, Roberto. *Águas-fortes portenhas seguidas de Águas-fortes cariocas*. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Iluminuras, 2013.

_____. *Águas-fortes cariocas*. Tradução de Gustavo Pacheco. Rio de Janeiro: Rocco, 2013a.

_____. “La inutilidad de los libros”. Em: _____. *Obras. Aguafuertes. Tomo II*. Buenos Aires: Losada, 1998, pp. 199-202.

BARRETO, Lima. “A Biblioteca”, *biblio.com.br – A biblioteca virtual de literatura*. Disponível em: <http://www.biblio.com.br/defaultz.asp?link=http://www.biblio.com.br/conteudo/LimaBarreto/ABiblioteca.htm> (Acesso em: 12/08/2016).

_____. “A biblioteca”. Em: _____. *Marginália*. São Paulo: Brasiliense, 1956, pp. 37-38.

_____. “O Football”. Em: _____. *Marginália*. São Paulo: Brasiliense, 1956, p. 153.

HISTÓRIA E LITERATURA: A OBRA POÉTICA DE MARIO DE ARTAGÃO E ALGUMAS INCURSÕES AO SEU PENSAMENTO MONÁRQUICO

FRANCISCO DAS NEVES ALVES¹

O escritor sul-rio-grandense Antônio da Costa Correia Leite Filho ficou conhecido pelo seu nome artístico Mário de Artagão. Ele nasceu na cidade do Rio Grande, a 19 de dezembro de 1866. Era de família abastada, ligada às lides comerciais citadinas, o que permitiu a realização de seus estudos na Europa, notadamente em Portugal e na Alemanha. Além disso, viajou por vários países do continente europeu, em experiências que geraram um aprendizado e influências marcantes em sua vida e obra. Já nos anos 1880, voltou para o Brasil, assumindo funções na empresa familiar, atuando no Recife e no Rio de Janeiro. Naquela cidade, iniciaria sua carreira literária, com o lançamento de seu primeiro livro, *As infernais*, em 1889, com uma segunda edição no ano seguinte. Já no Rio, dava os seus primeiros passos no mundo do jornalismo, trabalhando na *Tribuna Liberal*. Após estas empreitadas, Mário retornou à sua cidade natal. Seu pai pretendia que ele assumisse o comando da firma Leite & Cia., mas o escritor preferiu o caminho das letras.

Artagão foi o típico representante da intelectualidade de seu tempo, agindo em múltiplas áreas, ao atuar como jornalista, poeta, professor, filósofo, conferencista, teatrólogo, administrador escolar, dramaturgo e polemista. Era um poliglota, pois falava e escrevia em português, inglês, francês, espanhol, alemão e italiano. Seu reconhecimento como intelectual ultrapassou fronteiras, tendo pertencido a academias

¹ Universidade Federal do Rio Grande – FURG

literárias em Paris e em Hamburgo, além de ser membro da Academia de Letras do Rio Grande do Sul, do Instituto de Coimbra, do Grêmio Literário da Bahia, do Centro de Ciências Letras e Artes de Campinas e do Instituto Histórico e Geográfico de Pernambuco.

Em sua volta para o Rio Grande do Sul, Mário de Artagão conviveu com a transição da monarquia à república, assumindo uma posição político-ideológica que não abandonaria até o final de seus dias. Assim, defendeu um ideário monárquico, colocando-se abertamente contra o regime republicano. Em terras gaúchas, escreveu nos periódicos *Correio Mercantil* e *Nacional*, ambos de Pelotas e atuou nos rio-grandinos *Rio Grande do Sul* e *Echo do Sul*. Através da imprensa, expressou sua posição não só de oposição, mas também de combate e resistência ao republicanismo, notadamente contra o autoritarismo, fosse na esfera federal, fosse na estadual, em relação ao castilhismo. Para dar vazão às suas ideias, fundou *A Actualidade*, em 1892, jornal em que chegou ao apogeu de sua militância monarquista.

As posições políticas do autor custaram-lhe muito caro, tendo de enfrentar constantemente o ódio dos adversários, as ameaças e a vigilância das autoridades públicas. Por tal motivo chegou a ter de buscar por alguns meses asilo no consulado britânico, quando a crise política se acirrou no Rio Grande do Sul, levando à deflagração da Revolução Federalista. Nesse meio tempo, em 1894, lançou seu segundo livro intitulado *Psaltério*, desdobrado depois, em 1896, em *O Psaltério na quermesse*. Além disso, contribuiu com o *Almanaque Literário e Estatístico do Rio Grande do Sul* e com o *Almanaque Popular Brasileiro*.

As ferrenhas perseguições sofridas em muito marcaram a vida do escritor. Em 1897, ele mudou-se para cidade vizinha de Pelotas, onde fundou o “Colégio Mário de Artagão” e colaborou intensamente com o jornal *A Opinião Pública*. Nesta mesma cidade, ele editou, em 1901, mais um de seus livros, *Música Sacra*. Após isolar-se, vindo a residir no litoral norte gaúcho, Artagão voltou à sua cidade natal, colaborando proficuamente com o *Echo do Sul*. Mas ele continuava a ser alvo da coerção governamental, e mesmo que não fosse mais um jornalista eminentemente militante, não deixou de ser perseguido. Cansado de tanto cerceamento, Mário de Artagão optou por um autoexílio em Lisboa, partindo em 1905 com toda a sua família, para nunca mais voltar ao Brasil.

Em Portugal, Artagão também foi reconhecido como intelectual, publicando várias de suas poesias em folhas literárias. Ele abandonou o jornalismo opinativo e, sem deixar de ser monarquista, buscou não mais se expressar abertamente sobre a vida política brasileira. No lar adotivo, dedicou-se à sua obra literária, publicando *Janina* (1907), uma segunda edição de *O Psaltério* (1912) e uma terceira de *As infernais* (1914) – nestes dois últimos, os textos originais foram em muito revistos e refeitos –, *No rastro das águias* (1925), *Rimas pagãs* (1933), *Helláda, ninho dos deuses...* (1934) e *Feras à solta* (1936). O escritor viria a falecer a 15 de agosto de 1937 e sua carreira foi lembrada e reconhecida através da imprensa lisbonense, pelotense e rio-grandina.

Assim, o autor rio-grandino conquistou reconhecimento internacional como literato e jornalista. Além disso, o afinco para com o seu ideário político foi notável, ainda mais em um país naturalmente marcado pela oscilação de filiações ideológicas, de acordo com as conveniências e interesses, nem sempre públicos. Dessa maneira, ele constituiu uma das poucas exceções em tal quadro, pois não arredou pé de suas crenças monárquicas, fixando sua pena a serviço de uma causa, e mantendo, acima de tudo, uma convicção. A maior parte de sua produção literária foi constituída de versos e analisar a sua obra poética e a presença de alguns fragmentos de seu pensamento monárquico na mesma constitui o intento deste trabalho².

Ainda antes da proclamação da república, quando residiu na capital pernambucana, a serviço da empresa familiar, Mario de Artagão lançou o seu precursor livro – *As infernais* –, publicado em primeira e segunda edição, respectivamente em 1889 e 1890, pela Livraria Quintas, do Recife. A obra era dedicada a Georges D’Olne e alusiva ao ingresso do poeta na Academia de Paris. De acordo com o escritor, a sua escolha como membro daquela instituição francesa fora uma tão inestimável prova de apreço para consigo, que acabara por impor o dever de manifestar o mais brevemente e por qualquer forma o seu profundo reconhecimento³.

Para a realização de sua obra, o autor dizia ter apelado à musa e, como em um parto, produzira *As infernais*, ao fim de nove meses de

2 Dados biográficos do escritor com base em: BLAKE, 1900, v. 6, p. 242-243.; FREITAS, 1908, p. 347-355.; MACHADO, 1952, p. 153-154.; MARTINS, 1978, p. 308-309.; NEVES, 1987, p. 51-53.; SARMENTO, 1907, p. 489-495.; SILVA & ARANHA, 1911, tomo 20, 13º do suplemento, p. 354.; VILLAS-BÔAS, 1974, p. 268.; e VILLAS-BÔAS, 1991, p. 128. Texto elaborado a partir de: ALVES, 2016.

3 ARTAGÃO, 1889, p. 5-6.

gestação. Na apresentação, datada de 1º de dezembro de 1888, o poeta identificava-se apenas pelas iniciais “A. da C. C. L. Fº.”, declarando que ocultava a paternidade sob o seu desconhecido pseudônimo literário de Mario de Artagão, dizendo-se forçado a isso tendo em vista acatar certos preconceitos que existiam no seu meio social. Ainda assim concluía que isso pouco importava, pois, se perante o público ficava encoberto o nome do autor, perante a Academia, embora rudemente, ficava patenteada a gratidão⁴.

Tudo indicava que a utilização do pseudônimo visava evitar a mistura dos assuntos empresariais com os literário-culturais, tendo em vista, segundo o próprio autor, os preconceitos então voltados ao meio artístico. A perspectiva geral das *Infernais* era mostrar os caminhos de um indivíduo em direção ao seu julgamento final. Assim o livro tinha o seu primeiro segmento intitulado “No templo”, em que um velório era comparado a uma cena teatral, no qual os presentes representavam o público. A segunda parte chamava-se “No cemitério” e descrevia o caminho do féretro e o enterro do personagem central da obra⁵.

“No inferno” era o segmento ulterior e nele o morto chegava às portas do averno e, como em uma amálgama cultural encontrava tanto personagens da mitologia greco-romana quanto da fé cristã. Assim, apareciam, por exemplo, tanto o Cérbero quanto o próprio Satanás, identificado também por várias outras denominações como Lúcifer ou Diabo, o qual passava a apresentar seu reino ao morto, mostrando-lhe os diversos pecadores e suas respectivas penas e suplícios. O demônio utilizava-se de várias de suas artimanhas para enganar aquela alma que baixara ao inferno e, em meio ao diálogo travado, perpassavam debates de cunho religioso, notadamente quanto ao conteúdo bíblico e à ação da inquisição. No caminho eram encontradas personalidades como Voltaire, Alexandre VI, Lucrecia Borgia, Henrique VIII e Elisabete I. Nesse contexto, em um ambiente que lembrava os círculos infernais de Dante, o escritor trazia questões como bem X mal, razão X fé e virtude X pecado⁶.

A seguir vinham as outras partes do livro. Ainda que houvesse uma deliberada divisão, o autor intentava dar um caráter de prosseguimento,

4 ARTAGÃO, 1889, p. 5-6.

5 ARTAGÃO, 1889, p. 7-8 e 9-10.

6 ARTAGÃO, 1889, p. 11-46.

como se cada uma delas representasse uma espécie de continuação, tal qual uma confissão daquele que estava em julgamento. No segmento “As crenças”, incluindo os versos “Adoração”, “Existes?”, “Um ideal”, “Matéria”, “Meu preto”, “Caos!”, “Ex-platônico” e “Carne”, o escritor apresentava quadros poéticos nos quais apareciam desde sentimentos considerados puros até desejos eróticos, das paixões avassaladoras aos amores platônicos, envolvendo a figura feminina, com destaque para as idealizações da mulher virginal e da mundana⁷.

Na continuidade aparecia “As volúpias”, segmento integrado pelos poemas “Noite de núpcias”, “Insaciável”, “Culposo idílio”, “Um cúmulo”, “Frescuras”, “Quadro negro”, “Congêneres”, “Beijando-a”, “Essências”, “Crê!...”, “Réprobo!”, “Comparsas”, “O primeiro beijo”, “Sofreguidão”, “No carnaval”, “Fim do baile”, “Orgulho”, “Dorme...”, “Meu paladar”, “No banho”, “À caça”, “No palco”, “Remorso”, “Na alcova”, “Agilidade”, “À ceia”, “Arrojo”, “No campo”, “Ei-la”, “A cigana”, “Indecifrável”, “Convicção”, “Último beijo”, “Definição”, “Spleen”, “Orgia”, “O incêndio do teatro” e “Exausto!”. Neles, Artagão ressaltava os alcances e limites das relações homem – mulher, enfatizando, com erotismo e em situações variadas, certos detalhes desde os primeiros carinhos trocados até as intimidades do leito matrimonial ou das aventuras amorosas, ressaltando a figura feminina em seus atributos físicos e morais⁸.

A próxima parte intitulava-se “Os quadros”, com os versos “No alto mar”, “Brasileira”, “Na aldeia”, “O hospital”, “Bucólica”, “Nas montanhas do Harz”, “Pela manhã” e “Dor de mãe” trazendo cenas de viagens, exaltação à exuberância da flora e da fauna brasileira, além de notas acerca das vivências cotidianas na terra natal do autor, bem como em alguns dos lugares por onde viajou, para vir a retornar a questões em torno da feminilidade e da maternidade. Seguiu-se “As dores”, segmento composto pelos poemas “Cismando”, “Lágrimas”, “Hoje e ontem”, “Martírio”, “Cansaço”, “Vogando”, “Placidez” e “Desalento”, com incursões aos desencantos e infelicidades amorosas, incluindo confissões desalentadoras como “Eu já não sei amar” ou “Pudesse eu inda amar!...”⁹.

⁷ ARTAGÃO, 1889, p. 48-56.

⁸ ARTAGÃO, 1889, p. 57-107.

⁹ ARTAGÃO, 1889, p. 109-120 e 121-131.

Finalmente, o desfecho de *As infernais* se dava através do segmento “A sentença”, o qual incluía os poemas “Condenação” e “Epílogo”. Neles a figura de Satã passava a proferir a sentença ao homem em julgamento, referindo-se ao conjunto de seus pecados durante a sua existência. Eram retomadas as discussões quanto às premissas oriundas da ciência e das escrituras religiosas. A culminância se dava com a condenação do personagem, o qual acabaria por vir a ser salvo, em uma virada drástica da estória, com a intervenção direta do próprio Mario de Artagão que aparecia para derrotar o demônio, por meio da astúcia de suas palavras¹⁰. Nessa obra inaugural, o autor dava os primeiros passos para tocar nas raízes de uma civilização, pretendo expô-la na fragilidade dos fundamentos que a erguiam¹¹. Já o debate quanto à forma de governo ainda não se fazia presente, pois o livro fora escrito em período anterior à instalação da república.

Ainda sob a agitação e os conflitos político-partidários, ideológicos e bélicos que tomavam conta das terras sul-rio-grandenses, bem como a repressão e as perseguições políticas, Mario de Artagão deu continuidade à sua carreira literária, com o *Psaltério*. Tal livro, mesmo com a predominância de outras temáticas, guardava implícita/explicitamente algumas reminiscências das ideias do autor de oposição à república e de saudosismo em relação à monarquia. Tal obra foi publicada em 1894, na cidade do Rio Grande, pela Livraria Americana, casa editorial que reunia em torno de si vários dos expoentes da intelectualidade local e regional de então. O livro era dedicado à santíssima trindade da religião do amor, como dizia o escritor na abertura.

O título utilizado pelo poeta para o seu livro originava-se do latim *psalterium* e do grego *psaltérion*, referindo-se a um antigo instrumento musical de cordas, bem de acordo com ideia de uma lira artística, em sentido figurado vinculado à criação poética. Além disso, havia também a inspiração em realizar um livro de salmos. A proposta de Mario de Artagão era dar continuidade ao plano de não mais abordar as questões voltadas às suas convicções político-ideológicas e muitos dos poemas efetivamente gravitam em torno de conteúdo sentimental, notadamente o amor, até com algum erotismo latente. Mas determinados segmentos da obra poética acabariam por refletir que o

¹⁰ ARTAGÃO, 1889, p. 133-147.

¹¹ SCHÜLER, 1987, p. 96.

abandono da livre expressão de seus ideais não fora de todo realizado, permanecendo certos fragmentos ainda bem vivos. Figurativamente o autor dizia que, admitindo a dor e o espírito da revolta como eternos agregados na peregrinação da vida, pensava não ser forçoso, à guisa de escoadouro, que se imitasse a boca dos vulcões cuspidando a lama em que se atolava a raiva. Em contrapartida, afirmava que as magnólias em botão também se revoltavam contra os crepúsculos que tardavam, ao passo que a raiva a explodir instigava-as apenas a forçar o seio, desabotoado de chofre, num hausto triunfante de perfumes¹².

Mesmo que ratificasse suas intenções de deixar de lado a política, no “Introito” de sua obra, Artagão lembrava as circunstâncias autoritárias que marcavam o país, fazendo referência às perseguições sofridas ao tempo que tivera de se abrigar no consulado britânico, tendo em vista as constantes ameaças sofridas. Nesse sentido, destacava que a luta pela vida o havia afastado pertinazmente do convívio dos joalheiros, de modo que resolvera publicar um livro que fosse o estojo das suas lágrimas, insignificante como contingente à literatura, mas precioso como presente de núpcias. Afirmava que não houvera coincidência de datas para o lançamento por imposições da política, devendo ser computado tal tempo ao de oito meses de refúgio sob a protetora bandeira consular, ficando, portanto, explicada a extemporaneidade no aparecimento do *Psaltério*. Enfatizava ainda que pouco importava que o livro tivesse tardado, pensando que fora até melhor assim, já que, em decurso doloroso de esgotamento pelo sangue fratricida, faria bem a leitura de um livro que salmodiava a evangelização do amor¹³.

Ainda quanto aos cuidados tomados diante do contexto repressivo, o poeta ressaltava que na parte daquele volume que continha páginas dedicadas à preciosa atenção da “princesa redentora” – em alusão à Isabel, que assinara a lei de abolição da escravatura – ficara a vacuidade de muitos trechos referentes a assuntos políticos. Explicava assim que se retirara cautelosamente com a finalidade de evitar que a chave de algum soneto pudesse abrir às portas ao rancor do jacobinismo, em referência à denominação de jacobinos, empregada tanto para aqueles grupos radicais e xenófobos que apoiavam o florianismo no Rio de Janeiro, como também os inimigos do regime vigente no Rio Grande

12 ARTAGÃO, 1894, p. 10.

13 ARTAGÃO, 1894, p. 10-11.

do Sul utilizavam para denominar os castilhistas detentores do poder. Não deixando de defender ainda que indiretamente suas convicções, o autor demarcava que consentira que fosse publicada uma homenagem ao 13 de Maio, considerando-a muito verdadeira, por encerrar o seu intuito de causticar o egoísmo dos escravocratas que, por efeito de conveniência inqualificável se diziam mentirosamente monarquistas¹⁴.

Os temas recorrentes na obra de Mario de Artagão voltados às relações homem – mulher, notadamente no que tange ao amor – fosse o matrimonial, filial, maternal ou fraternal –, às paixões arrebatadoras e às idealizações das figuras femininas se fizeram presentes no *Psaltério*. Tais incidências estiveram mormente em poemas como “Profecia de um sonho”, “Barcarola”, “Azul em fora”, “Alvorada”, “Aleluia”, “Trio de amor”, “Invocação”, “Morena”, “À beira-mar”, “Impertinência”, “Pressentimento”, “Visão”, “Ausente”, “*Mea culpa*”, “Ao piano”, “Santa!”, “Sugestões do luar”, “Enigma”, “Lua nova”, “Confidência”, “Casta!”, “Caçoilas”, “Temor”, “Juízo final” e “Escombros”¹⁵.

Dentre os fragmentos presentes no seio dos poemas de *Psaltério* que demarcavam as convicções do autor, estava o intitulado “Fuga das sombras”, no qual o poeta, em meio à descrição das inter-relações de um noivado, fazia referências a uma melancolia em relação ao passado, bem como à falta de liberdade que tanto marcou a sua vida e interrompeu suas atividades no jornalismo militante:

Entremos, e nada temas!
Estas sombras fugidias
São as ternas companheiras
Das minhas melancolias. (...)

Se querem de mim vingar-se
Na nevrose da saudade,
Desçam os ferros da porta
Que deu-lhes a liberdade.

Ponham sóis para entravá-la!
E corram todas chorosas
O curto desfiladeiro
Que vai ter às nebulosas.¹⁶

14 ARTAGÃO, 1894, p. 10-11.

15 ARTAGÃO, 1894, p. 17-22, 23-29, 31-33, 35-38, 43-46, 49-50, 53-57, 59-60, 61-62, 63-64, 73-74, 75-76, 77-78, 79-80, 81-82, 85-86, 87-88, 89-90, 91-92, 93-94, 99-100, 101-102, 103-104, 111-112 e 117-118.

16 ARTAGÃO, 1894, p. 39-41.

No *Psaltério* foi publicado também o poema “Buena-dicha”¹⁷, o qual trazia uma estória em alusão aos seus tempos de estudante, contando um encontro com uma feiticeira cigana que lia a sorte nas mãos de toda a gente. Ela teria previsto dificuldades para a sua vida, mas que seriam sobrepujadas, culminando com a felicidade e a riqueza. Dentre os versos, destacava-se uma das previsões da cigana que dizia “O lago azul dos ideais nos turva! Na mansarda de um velho pardieiro”, em referência aos óbices de cunho político vividos pelo autor. E, no que tange às suas convicções monárquicas, destacava: “A dolorosa benção prometida/ Tive-a, a chorar, das mãos de uma rainha, Que piedosa, célica e banida, É sempre a antiga soberana minha! Intransigente e altivo/Em meio dos apupos em que vivo”. O poema era complementado por um “Ato constrição”, no qual o autor reiterava seu crédito nas previsões da cigana.

Mesmo se referindo a amores e à religião, Mario de Artagão deixaria já explícito no título do poema – “Censura” – que suas angústias contra o cerceamento à liberdade de expressão não haviam sido esquecidas. Ainda que os personagens dos versos sejam a amada e o autor, sofrendo em meio às aflições da cristandade, ao mesmo tempo, demonstrava ter a “alma opressa”, padecendo com a “amargura” de uma “ânsia indefinida”, bem de acordo com seus sentidos diante das práticas coercitivas as quais fora submetido:

É bom não veres, tu que nunca a viste,
Esta alma opressa quando a sós medito:
Como se eu fora um pecador contrito
Terias pena de me ver tão triste.

Teus olhos falam!... Já que m'ò pediste,
Revolvo a chaga no teu peito aflito,
Dizendo, e dói dizê-lo, o anjo bendito,
Que essa amargura todavia existe.

Não te magoem as lágrimas que verto!
Nesse momento de ânsia indefinida
A rolar pela cruz o olhar incerto (...).¹⁸

As reminiscências ficavam também demarcadas em “Hibérnias”, poema que se referiria às terras irlandesas, mas que acabava por

17 ARTAGÃO, 1894, p. 65-71.

18 ARTAGÃO, 1894, p. 83-84.

perpassar bem próximo ao contexto sul-rio-grandense. Os versos lembravam uma noite de inverno, ventosa e fria, como o eram no Rio Grande do Sul, mas havia também “calafrios generalizados” e “ventos anarquizados” que corriam pelo “Sul”, em uma alusão ao jacobinismo castilhistas que dominava os gaúchos, e impunha o “silêncio”, abafando “a raiva dos confrontos”. Figurativamente, Artagão conversava com uma caveira, diante da “voz das Agonias”, em referência ao morticínio que se alastrava pelo estado rio-grandense. O escritor se dizia descrente de tudo, restando, entretanto, a fé religiosa e “um piedoso Amém” que vinha “de longe, lá do extremo Sul”, em menção a uma reação contra o regime dominante no Rio Grande do Sul:

É noite, minha amada,
 Noite de inverno, imensa, congelada...
 A chuva a chapinhar pelo lajedo
 Canta umas árias de soprano agudo:
 Tremem bicos de gás... talvez de medo...
 Há calafrio em tudo!
 Os açoitados ventos
 Correm do Sul, anarquizados, tontos;
 Rosna abafada a raiva dos confrontos:
 São os noturnos guardas sonolentos,
 Cardíacos, sinistros,
 Vendo passar ruidosamente ao lado
 O carro almofadado
 De alguém que sai d'um baile de ministros.
 E o silêncio depois...
 Um ano faz que tenho uma caveira
 Comprada por barato n'uma feira:
 Somos só nós, os dois...
 E é nas noites das torvas hibérnias
 Pintadas a nanquim, sem luz d'estrela,
 Quando rouquejava a voz das Agonias,
 Que eu gosto mais de palestrar com ela!
 Na boca hiante, em confidência o digo,
 É bom que faltem três dos incisivos,
 Pois se a caveira se lembrar dos vivos
 Talvez que morda a minha mão de amigo!
 De tudo hoje descreio,
 E não creia mais em Deus também,
 Se não ouvisse pela noite em meio
 Um piedoso *Amém*,
 Que vem de longe, lá do extremo Sul,
 Quando levanto a prece,
 Como se fosse um anjo que o dissesse
 N'um púlpito suspenso pelo Azul!¹⁹

19 ARTAGÃO, 1894, p. 105-109.

O título de outro dos poemas publicados em *Psaltério* já bem revelava o estado de espírito do escritor – “Alma flagelada” – no qual ele dialogava com uma “Princesa”, em uma referência à Isabel, herdeira do trono do falecido imperador Pedro II. O autor se dizia “um lutador do Passado”, tendo já poucas esperanças no seu “grande sonho dourado”, ou seja, a restauração monárquica no Brasil. Ainda que desesperançado, Artagão afirmava que permaneceria validando o seu “mundo de crenças”, ou seja, seus ideais monarquistas, representados na figura daquela “Princesa”, observada sob um viés quase que sacrossanto, como a única na qual ele conseguia ver a sua “Pátria mais livre”:

Sou um vencido Princesa!
Um lutador do Passado,
Que se debruça na cova
De um grande sonho dourado!

Este canto vos pertence:
Nasce do culto d'um crente
Que vos adora, Senhora,
Respeitosamente.

Todo o meu mundo de crenças,
Como uma pérola presa,
Cabe na concha franzina
Da vossa mão de princesa!

Quando em vós penso, entumecem
De calor as madrugadas,
E vejo a Pátria mais livre
E as noites mais consteladas.

Eu sei que o céu tem estrelas
Que lá serve de postigo
Por onde descem os anjos
Que tagarelam comigo.

Foi um d'eles quem me disse
Que o vosso nome se lia
Em grandes letras douradas
Junto ao nome de Maria.²⁰

Em um fragmento do poema “1893”, o poeta fazia alusão a um “castelo azul” que idealizava – tal qual a forma de governo pela qual sempre se batera – considerando-o como “um berço imaculado”

²⁰ ARTAGÃO, 1894, p. 115-116.

que ainda servia para guardar as suas “ilusões” e “as velhas crenças boas”, em referência aos seus ideais, bem como a sua “Indignação” que demonstrava ainda estar bem viva diante da situação reinante em seu país. O escritor se referia a uma “criança” como sinônimo de “Esperança”, em uma menção a um dos netos de D. Pedro II que permanecia como último suspiro nas intenções restauradoras, e, mais uma vez, aproximando a convicção monárquica com a fé, falava de um “eco antigo”, quase divino que ainda poderia servir de consolo e sanidade diante do autoritarismo republicano:

De tudo inda me lembro... Esse castelo azul
 Tinha uma contextura igual aos de Istambul:
 E sereno, ideal, por torreões flanqueado,
 Parecia de longe um berço imaculado
 Que Deus pusera ali, para guardar o céu,
 As minhas ilusões, e tudo o que era meu!
 Como se libertasse um bando de leões
 Fogem a pouco e pouco as velhas crenças boas,
 Indo por mausoléus uivar a orquestração
 Metálica e feroz da minha Indignação...
 Se não fora o bendito olhar d'uma criança,
 Que hipnotiza-me o sonho e doura-me a Esperança
 Há muito que estaria o meu solar sem luz,
 Como nêgas de céu nos braços d'uma cruz!
 Ainda não blasfemo e ainda não maldigo,
 Porque do berço amado escuto um eco antigo
 Que me fala de Deus e fala-me de Amor:
 Abençoada a Mãe que põe n'uma alma em flor
 A toada suave e mística da prece,
 Consoladora e sã, que nunca mais se esquece... (...) ²¹

“Nirvana” foi outro conjunto de versos publicados no livro *Psaltério*. Eram ambientados nas montanhas da Groelândia, entretanto, Artagão acabaria por fazer mais uma vez referência às suas angústias quanto ao destino de sua terra natal. Falava em “desejos impossíveis” de uma ansiosa “alma alanceada e aflita” que buscava em “um famoso mausoléu sagrado”, com “as cinzas nobres do Passado” – em clara alusão aos tempos monárquicos – algum consolo para a sua “Dor imensa” e a sua “Descrença”, por ter perdido a sua “Pátria sofredora”, restando-lhe ainda alguma esperança no derruir dos novos donos do poder no Brasil:

²¹ ARTAGÃO, 1894, p. 119-120.

Desejos impossíveis tenho às vezes!
 Quisera encastelar a fantasia
 Na solidão misteriosa e fria
 Dos torvos *nunataks* groenlandeses. (...)

Desejos impossíveis tenho às vezes!
 Quero que esta alma alanceada e aflita,
 Abençoando os gelos groenlandeses
 Em ânsias o repita.
 Busco um famoso mausoléu sagrado,
 Oculto em nevoeiro,
 Aonde as cinzas nobres do Passado
 Durmam comigo o sono derradeiro...
 E quando a Dor imensa
 De te perder, ó Pátria sofredora,
 Prostre o cadáver santo da Descrença
 Com mão profanadora,
 Quero que os ódios dobrem a defuntos
 No baile branco e secular dos flocos,
 Enquanto a neve e mais os éideres juntos
 Valsam no gelo himalaiado em blocos!²²

Já no poema “Treze de Maio – página histórica”²³, o escritor descrevia um comício antiescravagista que se realizava em meio dos aplausos populares, com agitação nas ruas de uma cidade da província, quando se esperava com ânsia o despacho oficial sobre a atitude do trono e do parlamento na questão da abolição. O protagonista era um fazendeiro que defendia ardorosamente a continuidade da escravidão, sustentando que a riqueza da pátria estava no braço escravo, dizendo-se um convicto monarquista que não trepidaria em dar pela princesa o peito, o sangue e a vida. Artagão, entretanto, buscava demonstrar a falsa convicção expressa por tal personagem que, aprovada a Lei Áurea, abandonaria tais ideais, maldizendo a monarquia, buscando refletir os tantos donos de escravo que, perante a extinção da escravidão sem indenizações, acabariam abandonando a forma monárquica e ingressando nas hostes republicanas. Nesse sentido, o fazendeiro, alucinado ao ler o despacho oficial, dizia:

Ó crime! Maldição! Triunfastes, ó canalha!
 Assim se rouba o pão ao pobre que trabalha!
 Princesa que eu maldigo! A ti, meu ódio todo!
 Quero para a vingança os cáusticos do lodo...
 Eu vou travar a luta, a luta sem piedade,

22 ARTAGÃO, 1894, p. 121-128.

23 ARTAGÃO, 1894, p. 129-133.

Contra a lei que firmaste impondo a Liberdade.
 Dentro d'um ano, tu, verás cheia de medo,
 Aberta a Via-Sacra em frente do Degredo!
 Hei de roubar-te o trono em troca da Alforria...
 Abaixo a Liberdade! Abaixo a Monarquia!

Em uma breve passagem do poema “Trecho íntimo”, o poeta deixava denotar suas angústias, ao revelar que poderia chegar a sentir-se como um homem sem pátria, tendo em vista a sua não aceitação do regime vigente no Brasil:

(...) Mas esta pobre fantasia inquieta
 Prefere a altura torva e sofredora
 Onde agonizo em crucificação.
 Não tenho Pátria. Aquela que foi minha
 É como as múmias: – vive do passado! (...) ²⁴

Algumas das preocupações de cunho social que se fariam presentes na obra de Artagão já ficavam manifestas no *Psaltério*, afirmando estar farto dos “crimes sociais”, que estariam a constituir a “doença do século” e destacando que a humanidade estava sendo assolada por uma “fome cruel de amor e de alimento”, a qual, como um “abutre sanguinário”, consumia a mocidade, além disso, lamentava as mazelas socioeconômicas que afligiam a sociedade dos Oitocentos. O escritor também trazia ao público o verso “Moderno criticismo”, no qual salientava o papel dos poetas, criticando a perspectiva dos burocratas, segundo a qual o ato de fazer versos estava fora de moda e seria praticado por “uns vadios”. Assim, discordava peremptoriamente de tal visão, defendendo aqueles “crânios sonhadores” e “visionários”, cujo trabalho seria mais importante do que um “título bancário”, não deixando, desse modo, de aludir a si mesmo, que abandonara os negócios para dedicar-se integralmente à arte. Ao final do livro, o poeta apresentava uma “Nota”, na qual explicava que vários dos poemas ali publicados haviam sido transcritos pela imprensa, mas na maioria tinham sido alterados, de modo a ficarem com uma feição que estivesse mais em harmonia com a religião do *Psaltério* ²⁵.

Pouco depois, em 1896, Mario de Artagão levou ao público um pequeno livreto chamado *O psaltério na quermesse*, impresso nas Oficinas

²⁴ ARTAGÃO, 1894, p. 141.

²⁵ ARTAGÃO, 1894, p. 95-97, 108, 139-146 e 149.

da Livraria Americana na cidade do Rio Grande. Nas páginas de abertura era divulgado que se tratava de uma tiragem autorizada pelo autor, como se a casa editorial quisesse divulgar segmentos da obra publicada em 1894, figurativamente levando-as a uma festa ou bazar paroquial. Dessa forma, na publicação eram reeditadas duas passagens do *Psaltério* original. Uma delas era a “Barcarola”, que se constituía em um convite para que a eterna “Morena” de Artagão navegasse com ele em um ambiente de sonhos, cheio de belezas naturais. A outra intitulava-se “Buena-dicha”, retomando a estória da previsão feita por uma cigana, passando por alguns detalhes das suas vivências e lutas monárquicas²⁶.

Mais tarde, após a sua retirada de sua cidade natal, em 1901, Mario de Artagão publicou o livro *Música sacra*, o qual foi impresso em Pelotas, sem indicação de editora, levando a crer que era uma edição do próprio autor. Foi uma obra carregada de tristeza, tendo em vista as perdas familiares recentes que o poeta sofrera, com as mortes de seu filho e de seu irmão. Nesse sentido, o escritor explicava na abertura intitulada “À porta do templo” que aquela publicação fora escrita junto dos mausoléus, constituindo-se em uma sinfonia de lágrimas nas quais raras vezes poderiam fanfarrar as notas de clarim. O espírito que norteava o livro ficava bem expresso na denominação de uma de suas partes – “Trevas” –, a outra se chamava “Horas de tédio”, a qual o autor qualificava como páginas de arrepios, soturnamente inspiradas, a destoar das preces e elegias, e o último segmento era intitulado “Aleluia”, sem destoar da linha geral da edição²⁷.

Ainda na parte introdutória de *Música sacra*, o poeta lamentava pela sua dor, a qual era comparada a um período agudíssimo de febre a 40 graus, destacando que muitos conseguiam encontrar na piedade da resignação o mais poderoso dos calmantes, mas que ele não pertencia ao número destes bem-aventurados espíritos de conciliação. Diante disso, dizia que, após o colapso de febre, sentira que fora invadido por um formidável aniquilamento que azedava todas as suas energias, chamando esse mal de anemia de um espírito esfaldado de sofrer. Afirmava também que tinha envesgada a sua afetividade, faltando-lhe forças para subir ao céu e tendo olhos apenas para homens, lama,

26 ARTAGÃO, 1896. p. 5-11 e 13-19.

27 ARTAGÃO, 1901, p. 9 e 127-128.

podridões e sapos, originando-se daí as náuseas que manchavam muitas páginas do seu livro²⁸.

A respeito de sua nova obra, Artagão explicava que seria fácil de compreender que aquela orquestração doentia e taciturna não fora feita para as noites enluaradas, não esperando, portanto, a ventura de ouvi-la solfejada pela alma popular, como teria ocorrido com as baladas do *Psaltério*. Perante tal prognóstico, alegava pouco se importar, pois, ao escrever obedecera ao intuito de acompanhar o réquiem angustioso oriundo da saudade que gemia em torno de duas catacumbas adoradas. Além disso, afirmava que escrevera aquela música sacra da agonia com a mão febril de pai aflito, vendo sangrar na alma todas as feridas e deixando de brilhar os seus sonhos diante das lágrimas caídas²⁹.

Nessa linha de conotação fúnebre, inclusive compilando alguns versos editados anteriormente junto à imprensa, o poeta dedicou-se de modo inconsolável a lastimar a perda do filho nos poemas “Suprema agonia”, “Gólgota, acima!”, “Lágrimas da morte”, “Alma erradia”, “Luto branco”, “Ninhos”, “Prece”, “Alma-irmã”, “Quinta-feira Santa”, “Morte no céu!”, “Estrelas loucas”, “Hipnose”, “Visão dos berços” e “Natal”. Como uma “antífona ao *Psaltério*”, e seguindo a orientação geral da obra, o escritor reeditou o poema “Barcarola”, opondo a cada estrofe voltada à beleza e à alegria, uma outra carregada da tristeza que dava o tom do livro. Já à memória de seu irmão Alberto, Artagão publicou os versos “Eterna viagem”³⁰.

No outro segmento da *Música sacra*, “Horas do tédio”, ainda que os poemas fossem sobre temáticas mais variadas, a morte e o pesar continuavam como presenças constantes, havendo também nesta parte a retomada de escritos anteriores estampados nas páginas periódicas. Em “O meu papel almaço”, o autor demonstrava seu desgosto até com o seu companheiro de trabalho, pois se tratava de um papel com cheiro a coisas mortas e cujos espaços eram povoados por bacilares podridões. Algumas das desgraças de cunho social de um aleijado, um ministro de Estado, um assassino, um operário, um gatuno, um mineiro, uma mendiga, uma monja, um defunteiro e um cego eram brevemente destacadas em “Dança macabra”. Seguindo essa mesma

28 ARTAGÃO, 1901, p. 9-10.

29 ARTAGÃO, 1901, p. 10 e 13.

30 ARTAGÃO, 1901, p. 15-19, 21-22, 23-24, 25-26, 27-29, 31-32, 33-34, 35-36, 37-38, 39-40, 41-44, 45-48, 107-108, 109, 111-115, 117, 119-120, 121-123.

linha de abordar as mazelas sociais, em “Lua!”, o escritor apresentava as melancólicas noites de vários personagens: o bêbado, o sacerdote, o anarquista, a noiva, o ateu, o doido, o moralista, o poeta, o jogador, o amante, o sábio, o marujo, o atleta, a mãe em choro e ele mesmo³¹.

Ainda em “Horas de tédio”, Mario de Artagão publicou “Meus sete pecados mortais” que versava sobre o orgulho, do qual ele dizia tentar fugir sem sucesso, tendo em vista o ódio atroz que inspirava em tanta gente; a avareza, referindo-se a um cofre vazio de dinheiro, mas repleto de sentimentos; a luxúria, em alusão às riquezas da natureza e aos sonhos; a ira, em referência aos seus ódios velhos; a gula, para a qual idealizava uma fome fantástica de rosas; a inveja, diante da qual preconiza a paz dourada, a grande paz dos mundos; e a preguiça, com a qual lamentava que o Deus das suas velhas crenças dormia já havia cem mil anos. Outro verso intitulava-se “Confessionário das cóleras”, no qual o escritor bradava que andava com nojo à vida, observando feições negativas em várias circunstâncias que o cercavam. Em “Febre álgida”, Artagão afirmava que trazia uma Islândia na alma, lastimando por um frio que se estendia além do próprio inverno climático. Já no poema “Sonho vermelho”, o poeta apresentava um diálogo imaginário e simbólico entre a guilhotina, o anarquista, a lei, o povo e os espíritos de alguns pensadores e soberanos, ao refletir sobre o derramamento de sangue nos processos revolucionários. Este segmento do livro era completado por outros três versos cujo tônica era o fim da vida: “Pó!”, “Ambulância da morte” e “Exame de consciência”³².

Algumas das vivências do escritor se fizeram presentes no poema “Ao mar”, no qual, mantendo a linha geral de tristeza da obra como um todo, Mario de Artagão refletia sobre as terras que visitara, mormente à época de seus estudos, sem deixar de lamentar pela situação na qual vislumbrava o seu próprio país³³:

Pela Alemanha andei, como um perverso,
A decorar a estranha sinfonia
Que vem do céu, na unção das noites claras,
Quantas vezes julguei que era Mozart
A sonhar e a cantar pelas searas!
Pés nus, como um faquir,
Beije mais tarde a terra de meus pais.

31 ARTAGÃO, 1901, p. 51-53, 55-58 e 59-66.

32 ARTAGÃO, 1901, p. 67-69, 71-75, 77-78, 79-89, 91-93, 99-100 e 101-103.

33 ARTAGÃO, 1901, p. 2 e 95-97.

Ai, que saudades sentirá quem vir
 Na flor dos anos, a florir do Minho!
 Parece até que em meio dos trigais,
 É lá que a lua vai fazer o ninho!...
 (...)
 Quero forjar com astros o meu verso,
 Quero a boca ideal das alvoradas,
 Para cantar em rútilas baladas
 A terra estonteadora do meu berço!
 E se o não fiz ainda, ó alma boa,
 És lágrima... perdoa!

Música sacra foi o último livro lançado por Artagão no Brasil, pois, menos de um lustro depois, ele optaria pelo autoexílio definitivo em terras portuguesas. O escritor inicialmente dedicou-se à sua instalação em Lisboa, e, posteriormente, destinou seu tempo à produção literária, não mais militando na imprensa com artigos de engajamento monárquico, considerando que não deveria emitir suas opiniões políticas estando no estrangeiro. Ele contribuiu com publicações literárias lusas e tratou de editar/reeditar suas obras. A primeira delas foi *Janina*, editada em 1907, pela Livraria Clássica Editora, tratando-se de uma peça de teatro que já fora encenada no Brasil e agora ganhava o formato de livro, com um texto não poético, cujo tema essencial era o divórcio³⁴.

Praticamente duas décadas depois da publicação original, Mario de Artagão lançava em Lisboa uma segunda edição de *O Psaltério* a qual chegou a alcançar o terceiro milhar de exemplares impressos pela Sociedade Editora Portugal – Brasil. A dedicatória da obra era a mesma, mudando em pequeno detalhe: “à trindade bendita da religião do meu amor”. O livro foi amplamente alterado pelo autor, dando uma nova configuração notadamente em relação à disposição dos versos, alguns dos quais permaneceram iguais ou com ínfimas revisões dos textos, outros foram modificados, havendo ainda espaço para novos poemas. Dentre os que permaneceram idênticos ou praticamente inalterados, estavam “Invocação”, “Morena”, “Buena-dicha”, “Presentimento”, “*Mea culpa*”, “Santa!”, “Ausente”, “Casta!” e “Alma flagelada”³⁵. Já os modificados em relação ao original foram: “Trio de amor”, “À beira-mar”, “Moderno criticismo”, “Barcarola”, “Alvorada”, “Juízo

³⁴ ARTAGÃO, 1907.

³⁵ ARTAGÃO, 1912, p. 13-17, 19, 24-29, 30, 33, 34, 37, 53 e 83-84.

final”, “Hibérnias”, “Nirvana”, “Treze de Maio e “Trecho íntimo”³⁶.

Quanto aos textos novos da segunda edição de *Psaltério*, na sua grande maioria gravitavam em torno das certezas e incertezas amorosas, espirituais e filosófico-existenciais do autor, como no caso de: “Noivado efêmero”, “O baile da condessa”, “Noturno”, “A flor do rosmaninho”, “Visão torturante”, “Orando”, “Frêmito d’asas”, “Dor bendita”, “Balada do luar”, “Doce agonia”, “Fome d’oiro”, “A taça”, “A esfolhar margaridas”, “Solar das estrelas”, “Eterna febre”, “O divino soneto”, “Noivado efêmero” e “O baile da condessa”³⁷. Mas nessa edição de *Psaltério* também continuavam expressos alguns indícios das convicções do poeta, como foi o caso de uma das alterações realizadas no poema “Trecho íntimo”, exatamente na parte em que ele, em 1894, dizia ser um homem sem pátria, passando a afirmar:

A minha pátria, a doce pátria minha,
Queimou a história azul do seu passado!
Era tão grande o culto que tinha,
Que inda hoje, exacerbado,
Vivo da seiva de ilusões extintas...³⁸

Na nova edição, o autor republicava o primeiro ato de “O grande exilado”³⁹, versos que retratavam o expulsão de D. Pedro II, acusando aquilo que ele considerava como injustiças para com o soberano. Tal texto já havia sido apresentado previamente junto à imprensa periódica lusa. Mas uma das mais significativas reflexões de Mario de Artagão a respeito de seu país, naquele novo *Psaltério*, editado em 1912, ficou cristalizada nos versos intitulados “Ao meu Brasil!”⁴⁰. Primeiramente, o poeta lançava um olhar saudosos sobre a sua terra natal, lembrando sua juventude e o alvorecer dos ideais monárquicos:

Vinte anos!... Mais não tinha!... E a doida fantasia,
A voar luminosa, em plena liberdade,
Dava ao sol um “bom dia”
Tão franco e tão audaz, que até me parecia
Que tínhamos os dois, brincando, a mesma idade!

36 ARTAGÃO, 1912, p. 9, 20, 51-52, 56-61, 64-66, 67-68, 73-77, 85-89, 94-97 e 110-117.

37 ARTAGÃO, 1912, p. 21-22, 23, 31, 32, 35-36, 38, 39-46, 47-49, 50, 54-55, 62-63, 69-71, 72, 78-80, 109 e 118-127.

38 ARTAGÃO, 1912, p. 115.

39 ARTAGÃO, 1912, p. 98-106.

40 ARTAGÃO, 1912, p. 90-93.

Banhava-me de luz nos braços da alvorada...
 Depois, cabelo ao vento, (ai, como é bom lembrá-lo!)
 Lá ia, de longada,
 Ouvir a missa azul, tão cheia de orvalhada,
 Que nos pampas é sempre a missa azul do galo!

Ergui por toda a parte as torres dum castelo;
 Mas sem medo de errar: – altivo, airoso, alado,
 De todos o mais belo,
 Era o verde solar, toucado de amarelo,
 Que abria o mar o pórtico doirado!...

Com amargura, Artagão lembrava também a drástica maneira pela qual ocorrera a mudança na forma de governo brasileira, com a vinda da república que desfizera seus sonhos e contra a qual se batera e resistira com intensidade:

Os sonhos duram pouco!... Encapotado em bruma
 Um dia, o vendaval feroz, por cada fresta
 Zarguncha, freme e escuma!
 E eu vejo esse maldito, aos pinchos, uma a uma,
 As luzes apagar do meu solar em festa...

Rugi como um leão!... Mordi o chão de rastros!
 E quando despertei do pesadelo, aflito,
 Já lá não vi nos mastros
 O sacro pavilhão que estava nos astros,
 Numa ânsia imperial de abarcar o infinito!

Ternuras, ilusões e a doce crença minha,
 Ai, tudo desabou em convulsões nervosas!
 E nada mais eu tinha!...
 E desde então minha alma, esquecida e sozinha,
 Vive como Deus quer: – de frêmitos e rosas!...

O poeta dizia que não pretendia ofender a sua pátria, mas que tivera de manifestar suas angústias por aquilo que considerava como uma malograda transformação, com a república que teria convertido o seu país em uma “terra combalida e espavorida”, com as suas unidades administrativas – os “vinte sóis” ou os estados da federação – “desfeitos em pedaços”:

Não sei se te ofendi, ó pátria heroica e santa!
 Mas quando assim se esmaga uma alegria boa,
 A dor... a dor é tanta,
 Que louco, alucinado e cego não me espanta
 Que haja um dia magoado a mão que me abençoa!

Sonhaste um novo amor!... Descri!... E combatida
 Vi-te aos poucos morrer na febre d'outros braços...
 Mas mesmo assim perdida,
 Inda enchias de luz a terra espavorida
 Com os teus vinte sóis, desfeitos em pedaços!

Finalmente, o escritor enfatizava que sempre sonhara com grandezas para o seu país, que teria potencialidades para arvorar uma posição de destaque no mundo e, por isso, “rugira” contra aquilo que considerava os malefícios da república. Artagão chegava a buscar a reconciliação com a pátria distante, aceitando até se desculpar pelos arroubos da juventude, mas sem jamais abjurar de seus princípios e convicções:

Sonho de glória, ó pátria! Um sonho resplendente,
 Em que caem a teus pés os povos de joelhos!
 Na marcha para a frente,
 Abrirás, a sorrir, a tua mão clemente
 Para dar de comer aos gastos mundos velhos...

Estende-me essa mão!... Rugi!... Eis o pecado!
 Uma alma angelical de perdoar não cansa!...
 E doce e contristado,
 Bem mereço, afinal, o perdão do passado,
 Porque... como tu vês... eu era uma criança!

Mas não me peças nunca a contrição estranha
 De deixar de ser hoje, o que audaz eu fui ontem!
 No alto da montanha,
 A crença é sempre a mesma, indômita e tamanha
 Que, se a voz me faltar, meus filhos que t'a contem!

Em Portugal, Mario de Artagão também relançaria outra de suas obras, *As infernais* que, em 1914, contaria com uma terceira edição, pela Livraria Clássica Editora de Lisboa. Nessa versão o autor faria uma ampla revisão no livro original que seria estruturalmente alterado. Nesse sentido, nas partes iniciais, os versos “No templo” e “No cemitério” foram significativamente modificados, ao passo que “No inferno” aparecia ampliado em alguns trechos e alterado em certas palavras e na forma. A estória, entretanto, permanecia a mesma daquela expressa na primeira e na segunda edição, apresentando o velório, o enterro e a passagem do homem em julgamento pelas diversas partes do inferno, envolvendo debates com o demônio em torno de múltiplas questões religiosas e filosóficas. Esse segmento inicial servia, como nas

edições originais, para anunciar as partes seguintes cujo conteúdo era praticamente renovado, mesmo que mantidos os títulos de alguns dos poemas⁴¹.

A parte seguinte intitulava-se “Nevroses”, composta pelos poemas “Adoração”, “Existes?”, “Ideal”, “Carne”, “Noite de núpcias”, “Confronto”, “Visão errada”, “Céu distante”, “Dorme!...”, “Prazer frustrado”, “A ceia”, “Noite de insônia”, “Réprobo”, “Fastio” e “A história de um lenço”. Ainda que diferentes das primeiras edições, tais versos continuavam girando em torno dos encontros e desencontros nas inter-relações entre homens e mulheres. Na continuidade vinha o segmento “Acalmias”, o qual continha “Floração dos pampas”, “Hipnose”, “Fim do baile”, “Orgulho”, “No carnaval”, “Profissão de fé”, “Sonho opiado”, “Noturno”, “Prece”, “Anos depois...”, “Idílio sertanejo”, “A morte da árvore”. Tais versos, de maneira direta ou figurada, aludiam a idealizações e desejos em torno da mulher⁴².

A obra tinha o seu prosseguimento com a parte intitulada “Tédios”, cujo conteúdo eram os poemas “Tédio da posse”, “Invocação à arte”, “Pulvis”, “Força centrípeta”, “Invejas” e “A voz da árvore”, nos quais se davam novas incursões e olhares sobre o feminino, enfatizando os aspectos comportamentais considerados positivos e negativos⁴³. Ainda nesse segmento, Artagão publicava um “Ato de contrição”⁴⁴, no qual apresentava um réu que concluía sua confissão, fazendo referências às suas próprias experiências pessoais. Mesmo que aludisse a um contexto mais amplo, voltado a um quadro mundial, o poeta também refletia sobre a sua terra, as dificuldades ali vividas e os seus ideais, ao afirmar:

A pátria, só com dor, bebe o sangue dos filhos...
Sobraça sem temor a lança dos caudilhos;
Escuda com teu corpo auriverde pendão,
E não o soltes, cai!... Mas cai como um leão! (...)

E a luta é colossal; e a luta dos heróis,
Começa até com Deus no turbilhão dos sóis!
Empunha a lança em prol dos grandes ideais,
E morre a defender teu Deus, teu rei, teus pais!

41 ARTAGÃO, 1914, p. 5-60.

42 ARTAGÃO, 1914, p. 61-84 e 85-106.

43 ARTAGÃO, 1914, p. 107-115.

44 ARTAGÃO, 1914, p. 116-121.

As incursões realizadas por Artagão às suas próprias vivências e convicções, através das falas de seu personagem manifestaram-se nesse mesmo poema na passagem em que o autor idealizava um rei considerado ideal. Na visão do poeta, tal monarca chefiava uma pátria augusta, nova e forte; que abolira a pena de morte; que na guerra atuava como uma clava e, na paz, como um santo; que fazia florir uma escola em cada canto; que ungia o tear que trabalhava; que fazia um raio em frente da canalha; que não tinha cofre-forte, nem guilhotina; que reinava como um oleiro ideal, plasmando um Mundo Novo e libertando um povo. A expressão de tais qualificações era uma alusão do autor ao seu ideal monárquico e à imagem criada em relação a D. Pedro II.

Na continuação de *As infernais* aparecia “A sentença”⁴⁵, uma parte amplamente renovada, mas mantendo a essência do enfrentamento final entre o homem julgado e o senhor dos infernos. Em meio aos debates em torno dos acertos e erros da humanidade, notadamente no que tange aos excessos da riqueza e as limitações da pobreza, Artagão não deixou de lembrar o Brasil e sua visão a respeito dos fazendeiros que não aceitaram a abolição e, por isso, teriam, na sua concepção, traído a monarquia:

Fora a 13 de Maio... E grata e sofredora,
 Uma raça ajoelhara aos pés duma senhora...
 Para o negro liberto, a luz duma alvorada;
 Para a Princesa ideal, a raiva e a bofetada!
 Abaixo a monarquia! Abaixo a aristocracia!
 E foi com esta velha erudição barata
 Que o barão-fazendeiro, o torpe explorador,
 Enraivado, jurou matar o Imperador...

Além disso, o escritor retomava alguns de seus diagnósticos negativos quanto à implantação da forma republicana no Brasil, dizendo a respeito daquele “fazendeiro”:

Que a república, audaz, surgiu por entre beijos...
 Foi ele na verdade, ao braço do soldado,
 Que a dera de presente ao povo apalermado...
 E fez-se gente enfim! Tinha cavalos caros,
 Pletora de dinheiro e alguns Van Meulen raros.
 Mais tarde quando viu a pátria sofredora
 Fechar o punho irado à aurora redentora,

45 ARTAGÃO, 1914, p. 123-153.

Quando viu um governo empedernido e impuro
 Escalar à noitinha, os bancos, pelo muro,
 Achou, para o explicar, este conceito agudo:
 – “Afinal que me importa a lama disso tudo?
 O mundo é assim mesmo: – alguns milhões de servos
 Com déspotas a rir do povilêu sem nervos!...”

Ao invés de um Epílogo, como nas edições originais, esta versão de 1914 de *As infernais* terminava com uma parte intitulada “Suprema instância”, composta pelo poema “A caminho do céu”, no seio do qual quem descia ao inferno, ao invés do próprio Mario de Artagão, teria sido a alma de um poeta, passando a travar-se um diálogo entre este e Satanás. A conversa era mais direta – ficando bem evidenciada a fala de cada um dos personagens – e bem mais longa do que nas primeiras edições, mas o resultado era o mesmo, a vitória do poeta, cujos argumentos, calcados essencialmente no amor, levariam à absolvição do personagem em julgamento e a uma espécie de redenção do próprio demônio⁴⁶.

Ao final da terceira edição das *Infernais* aparecia uma “Nótula” explicativa do autor, destacando que poderia ter sido modificada a forma, mas não o espírito daquele livro, o qual permanecia sendo o mesmo da época de sua origem, ou seja, a documentação de um espírito crítico na precocidade revoltosa dos vinte anos. Artagão discutia questões como a métrica e a rima, dizendo que usara aquelas que melhor teriam se ajustado ao cenário medievo das extravagâncias satanistas. Argumentava que o diabo por ele criado falava a linguagem de seu tempo de rapaz, mas vieram a idade e os cabelos brancos e o seu Satanás, que tivera o arrojo de viver até a época quinquenária da eletricidade, não fizera mais do que se integrar no enxurro do modernismo, passando a falar a linguagem corrente e um tanto farfalhada dos petroleiros de monóculo⁴⁷.

A produção intelectual de Mario de Artagão em Portugal teria continuidade em 1925, com a publicação de *No rastro das águias* pela Livraria Clássica Editora de Lisboa. Era um pequeno livreto dedicado a Carlos Malheiro Dias, escritor português que fizera o caminho inverso ao do poeta, exilando-se no Brasil, após a instauração da república lusa. Na dedicatória, Artagão referia-se aquele amigo dileto e filho glorioso de uma pátria que andava a estender sobre o mundo as asas

46 ARTAGÃO, 1914, p. 155-181.

47 ARTAGÃO, 1914, p. 183-184.

das suas águias imortais. E foi tal orientação que marcou cada uma das partes da obra, intituladas “A águia de Flandres”, “A águia de Kionga” e “As águias na batalha”. Através de *No rastro das águias* o poeta fazia uma homenagem às “glórias do passado” de seu país adotivo, além de enaltecer os “feitos” portugueses da época monárquica.

O poema “A águia de Flandres” era ambientado nos Pirineus, à época de Carlos V, em um enfrentamento de seres míticos, com a participação de um gigante, um pelágio e pelotões de gnomos. Após várias ordens e contraordens de movimentações bélicas, os versos concluíam que nada poderia prender o voo de uma águia portuguesa. Já “A águia de Kionga” fazia referência ao território africano e, como em uma amálgama cultural, colocava no mesmo cenário de batalha Atlas, um gigante, um duende, um mufti e um muezim, em referência às lutas entre oriente e ocidente e, mais especificamente entre cristãos e muçulmanos. Em meio ao confronto acabaria por aparecer o lendário rei luso D. Sebastião, emergindo dos areais de Alcácer Quibir, que surgia para vingar-se, enfrentar o califa Abd-el-Melek e mostrar o valor de um soberano de Avis, evocando as conquistas lusitanas e vencendo em nome da águia de Portugal. Finalmente, “As águias na batalha” trazia um diálogo travado entre a rainha Filipa de Lencastre e o Mestre de Avis, D. João I. Da conversa entre os dois soberanos advinha a certeza nos progressos das conquistas das águias portuguesas que despertavam joviais, magníficas e serenas⁴⁸, refletindo o desejo do autor de um renascimento das potencialidades portuguesas.

Quase uma década depois, foi lançado o livro *Rimas pagãs*, publicado em 1933, nas Oficinas da Sociedade Nacional de Tipografia em Lisboa. Na parte introdutória da obra, intitulada “Asas despertas”, o autor fazia uma “Invocação à musa”, referindo-se à inspiração para elaborar seus escritos e lembrava seu afastamento das lides literárias por algum tempo, além da diminuição no seu ritmo de produtividade durante seu autoexílio em terras portuguesas, mormente, se comparado com a intensidade criativa de seus anos iniciais como escritor. Nesse sentido, Artagão dizia que andava de todos esquecido, reconhecendo que a culpa para tanto era sua, mas, embora tarde, a musa o tinha de volta, como outrora, turbado pelo hálito florido de tal fonte inspiradora. Ele afirmava ainda que queria achar o céu perdido e de novo encontrar

48 ARTAGÃO, 1925, p. 7-13, 15-22 23-32.

a mesma aurora, na ardente e clara vibração sonora do seu lírico verso adormecido. O poeta invocava a musa, insaciado e cheio de amor, numa febre de anseios fortes, buscando a curva dos sagrados flancos daquela figura mítica, imaginando que ela, como mulher, não se importaria que ele já possuísse alguns cabelos brancos⁴⁹.

Os sentimentos amorosos de Artagão afloravam na primeira parte de *Rimas pagãs*, intitulada “Diálogos cor de rosa”, composta essencialmente de conversas travadas entre “Ele” e “Ela”, trazendo em si o significado das inter-relações masculino – feminino e variadas facetas dos encontros e desencontros da vida a dois. Em “O supremo amor”, o diálogo traduzia o arrependimento de um homem que abandonara sua amada e buscava o perdão da mesma que permanecia irreduzível, culminando com a descoberta da parte dele que daquela relação resultara um filho. “Dominó lilás”, por sua vez, trazia um homem e uma mulher já não tão jovens, que conversavam sobre presente e passado, buscando superar sem sucesso uma traição. Já “O eterno fim” mostrava o desgaste das relações matrimoniais, revelando o cansaço que o passar do tempo e a rotina provocavam no seio do casamento. Em contrapartida, “O meu relógio” revelava a superação de tais inconvenientes na vida conjugal, obtida por meio da compreensão mútua. “Encontro tardio” retornava à amargura de duas pessoas que, apesar de enamoradas, seguiram destinos diferentes, ela casara e ele, que permanecera solteiro, buscava, sem sucesso, retomar o passado perdido. Uma paixão languida aparecia em “O casaco de peles”, que aludia aos mistérios indissolúveis envoltos na escolha entre a aparência física e o verdadeiro amor. Finalmente, “Num salão de antiguidades”, abordava as relações homem – mulher, com base no antagonismo entre uma vida baseada nos pecados mortais e carnavais e outra, alicerçada num amor dito como eterno, nostálgico e bendito⁵⁰.

“Conversando com os deuses” servia de título à segunda parte de *Rimas pagãs*, na qual Artagão versava sobre uma de suas paixões voltada às mitologias e à antiguidade, sem deixar de associar tais incursões à sua inspiração amorosa. No primeiro poema, “A aposta de Frinéia”, a bela e inspiradora cortesã helênica dialogava com uma turba, servindo a conversa de cenário para a participação de várias deidades

49 ARTAGÃO, 1933, p. 4 e 7.

50 ARTAGÃO, 1933, p. 9-49.

e personagens da Grécia Antiga, e para a aclamação da superioridade do feminino sobre o masculino. A seguir o poeta trazia “O sonho do faraó” no qual, em meio à participação de várias entidades da mitologia egípcia, encenava a entrada de um saqueador na tumba do soberano, o qual não se importava se o invasor pilhasse todas as suas riquezas, desde que lhe poupasse o vaso com as suas vísceras, pois ali estavam o seu coração e o da mais linda mulher que amara em todo o Egito. Já em “A história de Narciso”, o escritor, mais uma vez lançando mão de vários seres míticos, contava em versos a vida, a morte e o renascimento em forma de flor deste personagem. “Zeus munificente”, por sua vez, retratava uma passagem na qual a divindade máxima grega concedia a dois anciãos que lhe tinham dado guarida o pedido de viverem juntos para sempre, transformando-os em árvores, desejo também manifesto por Artagão para si próprio em relação à sua amada⁵¹.

Rimas pagãs prosseguia com “As minhas sonatas”, a terceira parte, na qual predominavam incursões e devaneios do autor em relação a suas próprias memórias. Em “O estojo misterioso”, o poeta lembrava a sua época de estudante na Alemanha, fazendo alusão a uma imaginária incursão arqueológica, na qual encontrava o crânio de uma mulher que sonhara viver para sempre. Já no poema “Na praia”, em meio ao mar, às estrelas e às areias, Artagão rememorava o perfume de sua amada junto ao ambiente balnear, algo extremamente comum para quem vivera em lugares visceralmente ligados às águas, como Rio Grande, Rio de Janeiro, Recife e Lisboa. Em “Resposta à tua carta”, o escritor associava as missivas de sua amada com o perfume das flores. A seguir, apresentava “Nervos” no qual traçava analogias entre as práticas comezinhas da maquiagem feminina e os contratempos da vida a dois. A comparação também predominava em “A ave ferida”, desta vez entre um pássaro abatido e as fraquezas femininas. “Embriaguez cor de rosa” mostrava uma paixão ebriosa em meio às belezas da natureza e das mulheres. Em seguida, apresentava “Berço de espumas” no qual descrevia a beleza feminina ao longo dos tempos, utilizando-se desde preceitos da cultura grega clássica até o darwinismo. “Esfinge” abordava o desejo pelo beijo de uma mulher que resistia, apesar da passagem do tempo e do fim da mocidade. No próximo poema, “O verbo amar”, o autor abordava um de seus temas de preferência, mas, além do amor

51 ARTAGÃO, 1933, p. 51-72.

conjugal, lembrava também os sentimentos de amor à pátria, tanto a de nascimento quanto a adotiva. Logo a seguir escrevia “Sofreguidão”, um apelo para que a amada não fosse embora; “A ilha encantada”, no qual pretendia levar sua alma gêmea para um lugar utópico; “Pastoral ao piano”, retratando o namoro em um baile; “Temporal desfeito”, no qual evitava que a namorada se expusesse à chuva; “Amor silencioso”, referindo-se a um romance secreto; e “O voo nupcial”, em que fazia uma analogia entre a vida amorosa das mulheres e o comportamento das abelhas em uma colmeia⁵².

Foi na última parte de *Rimas pagãs*, denominada “Pátria distante”, que Mario de Artagão realizou algumas breves incursões às suas vivências anteriores ao exílio, revelando certas recordações da nação que tivera de abandonar. O saudosismo do poeta se manifestava com veemência como no caso do poema “Terra à vista”, no qual descrevia as grandezas brasileiras, notadamente no que tange à natureza e à geografia de sua “Pátria amada”:

No voo clangoroso, abrindo as asas francas,
Exaltadas, febris, imensamente brancas,
Quanta vez a saudade, esse albatroz errante,
Se faz comigo ao mar com rumo ao sul distante!
E nunca se transvia! É para achar os ninhos,
Que Deus manda espalhar os sóis pelos caminhos...
Por isso a flamejar, fincada no infinito,
Há uma cruz!... Mas esta em vez de ser de granito
Como as cruzes ducaís nos velhos mausoléus,
É um braço de luz, apontando nos céus
A estrada que vai ter de quebrada em quebrada,
Ao berço onde floreja a minha Pátria amada!...

Mas quando não houvesse um astro na amplidão,
E quando tudo fosse angústia e dispersão,
Bastaria, de longe, ó rútilo Amazonas,
Auscultar-te os pulmões quando a bramir rressonas!
Frente a frente, insumisso, e desafiando o mar
Que raivoso jurou não te deixar passar,
Espumejas tão alto e investes com tal ânsia,
Que longe, sempre a uivar, muito longe, à distância,
Julgo, assombrado, ouvir nas tuas pulsações
Os berros colossais dum bando de leões!
Contigo em convulsões, contigo por meu guia,
Num largo voo astral, facilmente acharia,
Cintada pela espuma, essa ilharga sagrada
Dos fulvos areais da minha Pátria amada!⁵³

52 ARTAGÃO, 1933, p. 73-112.

53 ARTAGÃO, 1933, p. 115-116.

Por meio dos versos intitulados “O primeiro beijo”, o escritor fazia uma associação entre sua “Pátria distante” e aquela que adotara como novo lar e na qual já residia há quase três décadas. Nesse sentido, Artagão buscava reproduzir através da poesia a intersecção entre Portugal e Brasil, reconstruindo o encontro do luso colonizador com os habitantes originais dos trópicos. Ainda que chamasse os lusitanos de invasores, o poeta apresentava uma versão idealizada e romantizada da ocupação das terras brasileiras e a formação de um novo povo, o qual teria se originado de uma miscigenação pacífica, resultado de uma supostamente harmoniosa união entre os brancos e as índias, abençoada por uma divindade que representava o amor:

Esplende uma manhã de claras vibrações!
 Toda a selva estremece. E pandos, os galeões,
 Vem poisar, um a um, como aves tresnoitadas,
 Na funda quietação das mornas enseadas!...
 Pisando o chão sagrado, o impávido invasor
 Vê que tudo esbraseia, em síncope de amor!...
 E sob um céu pagão, atordoado de luz,
 Genufletindo, a orar, faz o sinal da cruz...
 A prece apenas dura o sopro dum instante!
 Olha em redor, inquieto... E um cheiro perturbante,
 Um cheiro de baunilha esperta-lhe um desejo
 Que começa num sonho e acaba por um beijo!
 Esbeltas pela praia ondulam convulsivas
 As formas nupciais das aimorés lascivas...
 Quer segui-las... E o bando, arisco, quase implume,
 Trasmonta o matagal num rastro de perfume...
 Quer inda ousar... e hesita! Estrídulo, fremente,
 Da selva densa, como um silvo de serpente,
 Vem-lhe cair aos pés um dardo envenenado...
 Não se perturba! Arranca o morrião amolgado,
 E apolínio, tranquilo, intrépido e viril
 Transfunde-se na luz daquele sol de abril...
 Vê depois espreitar por entre as perobeiras
 O mesmo bando em flor das caboclas trigueiras...
 Atira-lhes um beijo... Um beijo que desata
 Fulgurações mortais no coração da mata!
 Tudo entumece como um útero fecundo!
 Tudo estua e flameja! E no bambual profundo
 Pela primeira vez, despertos pelos ninhos,
 Os mansos jaçanãs vão servir de padrinhos
 Aos mais lindos, gentis e doces esposais
 Que Rudá jamais viu nas moitas tropicais!⁵⁴

Como se elaborasse uma resposta a todas as correntes nacionalistas,

54 ARTAGÃO, 1933, p. 117-118.

xenófobas e anti-lusitanas que campearam pelo Brasil em diversas épocas, notadamente durante a implantação ditatorial da república, contra a qual tanto Mario de Artagão lutara, o poeta absolvía os colonizadores lusos de qualquer teor de violência durante a conquista da América meridional, apresentando mais uma vez a visão idealizada de um harmônico casamento inter-racial entre nobres portugueses e valentes indígenas, dando origem a uma briosa nação brasileira:

Deixai dormir no chão da nossa terra
 Por entre os bogaris,
 O tacape de guerra
 Dos nossos sacrossantos guaranis!
 Deixai dormir a velha raiva injusta
 Contra a radiosa estirpe, eterna e augusta
 Dos príncipes de Avis!
 Foi Deus que assim o quis!...
 Um seio de tapuia
 Não se conquista a golpes de montante!
 Além de um beijo, pede uma aleluia
 Que a envolva toda da cabeça aos pés!...
 E foi assim que doce e provocante
 Um beijo português
 Na febre irresistível dos sertões,
 Sonoramente, manso e triunfal,
 Desplumara uma entranha virginal
 Na gestação dum povo de leões!
 Não nego! Era estrangeiro
 O beijo estonteador
 Que fecundou à sombra do ingazeiro
 A nossa raça eternamente em flor!
 Mas um beijo de amor,
 Quando temos na frente um corpo nu,
 Não é... não é pecado!
 Que o diga num espasmo de noivado
 A morena e gentil Paraguaçu.

A nossa estirpe é essa! Ovários guaranis
 Fecundados ao sol por capitães d'Avis!
 E desse beijo audaz no fundo dos sertões
 Um leão há de ser sempre o pai d'outros leões!
 Há muitos povos que tiveram donos!
 Mas no estertor dos látegos cruéis
 Se todos foram filhos de colonos,
 Nós fomos, afinal, filhos de reis!⁵⁵

As saudades de Artagão ficavam expressas também no poema “As duas bandeiras”, no qual ele acabava por fazer uma comparação entre

⁵⁵ ARTAGÃO, 1933, p. 118-119.

o Brasil da época monárquica e o outro, sob a égide da república. A bandeira figurativamente representava a nação brasileira, servindo para mais uma vez exaltar as exuberâncias do país tropical. As preferências monarquistas do poeta ficavam bem demarcadas no amplo destaque dado às vitórias do império brasileiro nos enfrentamentos bélicos que teve em relação a seus vizinhos platinos, lembrando as derrotas de paraguaios, argentinos e uruguaios diante das forças militares imperiais:

Insubmissas, febris, num halo de esplendor,
Irmãs no voo, irmãs na glória, irmãs na cor,
Flabelam no Brasil com asas condoreiras,
Entre heróis e clarins, duas sacras bandeiras!
Vistas de longe, em pleno azul, mordendo o espaço,
Não se distingue bem se levam no regaço
Os braços duma cruz apertando uma esfera,
Ou um cinto apertando o seio à primavera!
A esfera é armar com cercadura d'astros,
Tendo o mundo a seus pés e o infinito de rastros!
Há flores nos beirais; e no alto, entre rubis,
Fundindo o sangue azul no sangue dos tupis,
Refulge uma coroa. Em maio, as alvoradas
Inda apanham no chão as lágrimas choradas!...
Foi ela, por tojais, no assalto das tocaias,
Que andou domesticando as onças paraguaias!...
Na abalada imperial com pulso de gigante
Foi ela, a espumejar, heroica e palpitante
Que arrancou aos covis, em manhãs luminosas,
Essa pantera – o Oribe; e esse chacal, – o Rosas!⁵⁶

Ainda que chegasse a também reconhecer alguns avanços sob a forma de governo republicana, mormente no que tange à expansão e à consolidação das fronteiras nacionais, citando algumas das disputas lindeiras nas quais o país esteve envolvido na virada do século XIX ao XX, Mario de Artagão não deixava de lembrar que alguns dos principais articuladores de tais vitórias brasileiras teriam sido políticos egressos da época imperial, como era o caso do principal deles e que, inclusive, mantinha o título nobiliárquico, mesmo após a queda da monarquia, ficando conhecido como Barão do Rio Branco. Mas as filiações ideológicas do poeta ficavam ainda mais explícitas no encerramento dos versos, nos quais ele chegava a reconhecer o amor pátrio tanto pelo Brasil imperial quanto pelo republicano, mas sua preferência era

⁵⁶ ARTAGÃO, 1933, p. 121.

pela bandeira que encerrava a coroa monárquica, em contraposição à república da espada, contra a qual tanto lutara e sofrera os efeitos do autoritarismo:

Se uma suspende a esfera, a outra, em campo azul,
Suspende a luz dos sóis dispersos pelo Sul!
E se a vemos gentil arrebanhando estrelas,
Se a vemos marinhar aos céus para mantê-las,
Não me espanta que altiva, irrompa nos sertões
Arrebanhando o Acre, o Amapá e as Missões!
Se a quereis procurar, buscai-a pelos ninhos
Ou junto duma dor à beira dos caminhos!
Mas ai, de quem ousar morder-lhe o nobre flanco!
Se foi linda e sublime às mãos de um Rio Branco,
Não esquece jamais que sobre a nossa História
Pairam águias reais nimbadas pela glória!

Tem uma no brasão os velhos sonhos meus;
Tem a outra uma espada esburacando os céus!
Mas seja uma coroa ou mesmo espadas nuas,
Darei, de pé, cantando, a vida pelas duas!⁵⁷

Finalmente, ao encerrar *Rimas pagãs*, Mario de Artagão, mantinha o espírito saudosista em relação à sua “Pátria distante”, desta vez trazendo reminiscências de seu torrão natal, lembrando “O gaúcho”, um representante típico da terra e da gente sul-rio-grandense. Este gaúcho do poeta reproduzia a figura que iria cada vez mais se tornar um verdadeiro estereótipo dos nascidos no Rio Grande do Sul, com destaque para a indumentária, os costumes e, fundamentalmente, o arquétipo do “centauro dos pampas”, ou seja, o cavaleiro inseparável de sua montaria em suas lides campeiras. Mas, ao mesmo tempo, o escritor lembrava uma “alma heroica” do gaúcho, numa alusão a outra característica atribuída aos antigos habitantes das terras rio-grandenses, voltada a um espírito libertário, que fora condenado por quatro décadas de domínio de um regime ditatorial, o mesmo contra o qual Artagão se opusera nos primórdios da república e que, já nos anos trinta, parecia finalmente superado – ainda que, em pouco tempo, o autoritarismo viesse a novamente campear no país como um todo:

Laço no tento, franco, de olhar vivo,
Como um famoso cavaleiro andante,
Lá vai o guasca intrépido e galante,
Fundido em bronze, sobre o pingo esquivo!

57 ARTAGÃO, 1933, p. 122.

Por esse pampa idílico e nativo,
 Onde o silêncio é morno e perturbante,
 Corre e sonha e lateja a todo instante
 A alma heroica do gaúcho altivo...

De poncho ao vento e de rebenque alçado,
 Enraivado de luz, transmonta o espaço!
 E nesse voo audaz, desabalado,

Parece, numa fúria de vencê-las,
 Que vai, nervoso, derrubar no laço
 As manadas inquietas das estrelas!...⁵⁸

Desse modo, o livro *Rimas pagãs* trazia em seu conteúdo várias facetas do eclético pensamento de Mario de Artagão. Apesar do predomínio dos versos voltados aos sentimentos mais íntimos, o poeta destinava também significativa parte da obra para dissertar sobre uma de suas predileções ligadas ao mundo antigo e, mais especificamente, às figuras mitológicas. Ainda que tivesse desistido das lutas político-partidárias, abandonando sua ativa militância ideológica através das páginas dos jornais, após adotar Lisboa como seu novo lar, a saudade falou mais alto e o escritor não deixaria de lembrar sua terra natal, fosse o Brasil como um todo, fosse o Rio Grande do Sul em particular. E, ainda que nas entrelinhas, os poemas que serviam para lembrar a pátria distante no tempo e no espaço, traziam pequenos vestígios da época de lutas por ele empreendidas.

Pouco depois de *Rimas pagãs*, Artagão lançou em 1934 o livro *Helláda, ninho dos deuses...*, pela Sociedade Industrial de Tipografia. Tratava-se de uma obra não poética, apresentada como uma “palestra prosódica”, em referência ao seu fulcro essencial voltado à boa pronúncia das palavras. O elemento catalizador da obra foi a discussão se a palavra que lhe dava título era paroxítone ou proparoxítone, desenrolando-se a partir daí um profundo estudo acerca das interpretações em torno das línguas clássicas, em especial o grego, configurando-se praticamente em uma tese a respeito da temática. Além disso, o autor fazia referência a um de seus temas prediletos, a antiguidade clássica⁵⁹.

Foi já nos estertores de sua vida que Mario de Artagão trouxe a público *Feras à solta*, livro no qual expressaria facetas mais contundentes de seu pensamento, com várias incursões a preceitos anticlericais

⁵⁸ ARTAGÃO, 1933, p. 123.

⁵⁹ ARTAGÃO, 1934.

e a uma aguçada preocupação de natureza social. Na abertura, eram discriminadas as obras já publicadas pelo autor, bem como eram anunciadas, sob a condição de “a entrar no prelo”, os escritos *Ditadura social* e *A taça*, que acabariam por ser incluídas no rol dos trabalhos do poeta que não foram editados. A derradeira obra do poeta foi publicada em 1936, pela Editora e Gráfica Portuguesa, de Lisboa, e apresentava, em essência, as conversas entre dois homens, manifestando-se a partir delas várias preocupações e inconformidades do escritor.

No capítulo inicial, denominado “Na Tasca”, era descrita uma noite de Natal, em um bairro excêntrico de uma grande cidade europeia, com um inverno fustigante, na qual se encontraram Patrício e Marcos, recolhendo-se a uma tasca de travejamento desconjuntado. Ambos desenvolviam diálogos que o escritor expressava na forma de versos. O primeiro era um religioso que mitigava suas agruras através da fé, o segundo, um incrédulo e cético para com os assuntos divinos e um revoltado com as desigualdades sociais. Na conversa, Marcos lastimava sua sorte e situação de penúria, afirmando ao conhecido que não deveria pensar que ele sempre fora o esgarço de um esgoto, pois chegara a ter no brasão quartéis de bom costado e um bispo por avô, em estirpe sem igual, mais nobre que a dos reis na conquista do Graal. Mas acabara chegando àquela situação de um farrapo que chafurdava na lama, sem pão para comer e sem cama⁶⁰.

Em seguida, Marcos fazia uma longa explanação sobre os caminhos e descaminhos de sua vida e suas formas de pensar e agir. Declarava que, apesar do sangue azul nas veias, lhe mordiam por dentro as desgraças alheias, como um sentimental idiota, ou um Quixote moderno, com pena dos pulmões que tossiam pelo inverno. Afirmava ainda que lera toda a Enciclopédia e Voltaire, o maldito, vindo um dia a despertar de bruços no infinito e, a cavalo no sonho, andar de astro em astro, a medir, a sondar, a farejar o rastro de um princípio sem fim. Dizia ainda que auscultara sem cansaço as válvulas senis do coração do espaço, e tudo cheirava a um açougue enorme, no qual, tragicamente, a morte nunca dormia e onde nada vira ou palpara que lhe desse um sentido forte, sacro, imortal, de um mundo concebido, só havendo em tudo uma luta vil e sem heróis. Comparava a existência a um casebre que haveria de cair, escanzelado e impuro, como caía na esterqueira

60 ARTAGÃO, 1936, p. 5-6.

um fruto de maduro, não passando disso a vida e a harmonia celeste, arrematava com ironia⁶¹.

Tendo em vista tal descrição, Patrício argumentava que o tempo fora agreste e torvo para eles, mas, embora também faminto, ele não sentia aquela mesma angústia de viver. Diante de tal asserção, Marcos salientava seu espírito de revolta, exclamando que o conformismo do outro se devia ao fato de que ele acreditava no Estado e ainda ia à missa, pedindo àquele pão, enquanto a Deus pedia justiça, dormindo a rezar ao pé da fogueira, que ainda haveria de lamber, convulsa, a Terra inteira. E prosseguia em suas críticas às crenças de Marcos, destacando que este abençoava a cruz que lhe enclavinava os pés e que precisaria ser parvo para ainda crer que Moisés tomara indigestões de maná no deserto, ou nos judeus atravessando o Mar Vermelho aberto e, irônico, afirmava que, estando às portas do Natal, quem sabe aquele desgraçado não teria a ventura de o céu mandar-lhe um faisão recheado. Diante de tantas imprecações, Patrício perguntava se os céus ou Deus teriam feito algum mal ao seu interlocutor, o qual respondia que não se queixava, mas negava o bíblico mistério, que fora buscar o barro ao pó de um cemitério, não aceitando um ser que criava para depois matar, ao invés de manter uma Terra bailarina eternamente em flor⁶².

Provocando Marcos a respeito de suas crenças, Patrício afirmava que lera Kant, ao passo que o outro se dedicava a Bakunin. Aquele respondia em desafio que ele lia um revoltado e o outro, um pedante, e perguntava se o conhecido não iria concordar que, quando permaneceram num catre de hospital, suas visões estavam muito mais ligadas a uma bomba e à ponta de punhal, ou questionava ainda se, na mesma situação, em noites hibernais, ouvindo o coração, como um martelo de aço a forçar uma porta, não teria dado um pontapé na velha crença morta. Mantendo o discurso antirreligioso, perguntava ao outro que também era pobre e se vestia como ele, por que não dava ao diabo a sua crença em Cristo. Voltando ao tema do tratamento hospitalar, associava a religião às desigualdades sociais, perguntando se seria normal que um nobre e gordo ratoneiro, só por ter dinheiro, lucrasse ainda mais com o roto cobertor de um triste lazarento e, mantendo o tom de revolta, exclamava que todos deveriam seguir avante, além da

61 ARTAGÃO, 1936, p. 7.

62 ARTAGÃO, 1936, p. 8-9.

barricada, de onde romperia a nova madrugada⁶³.

Manifestando suas ideias anticlericais, Mario de Artagão, através do personagem Marcos, questionava as “lendas do evangelho”, afirmando que, com mil anos, um livro sempre seria “velho”. Sobre o mesmo tema, referia-se ao “livro das necroses”, o compêndio secular de todas as nevroses, caruncho brutal de trágicas matanças que, com o gládio, sangrava o peito das crianças. Considerava a bíblia ainda como um livro que perturbava e era fantasista, sendo surdo a um rouxinol, mas fazendo falar um burro e parar o sol. Enfatizava também sua descrença integrada à crítica de fundo social, declarando que Cristo pregara os códigos supremos em um mundo muito diferente daquele em que eles estavam, não havendo lugar para viver pelo perdão, nas forjas e nos cais, nas gargantas das minas, no hálito letal das negras oficinas. Apontava que, em tais locais, o homem, a ulular, não vivia de perdão, precisando, ao invés disso, de mais ar, luz e pão. E complementava, argumentando que Jesus não tivera de enfrentar a cainçalha feroz da agiotagem moderna, esse inimigo audaz, impassível, viscoso, usurpador e voraz que vivia da usurpação do pobre que moirejava nas mesmas condições de um chacal que farejava as podridões⁶⁴.

Ambos continuavam debatendo, cada qual com suas convicções, até o encerramento da conversa quando se separavam, para só voltar a um novo encontro em outro capítulo do livro. Mas, antes de tal desfecho, Marcos faria uma longa peroração acerca das desigualdades sociais presentes nas vivências humanas desde os mais remotos tempos, mas que teriam se agravado na contemporaneidade. Lá estavam as condições de dependência social da antiguidade, do feudalismo medieval e das relações capitalistas de produção, notadamente a partir da Revolução Industrial, retratando um mundo onde os pobres não tinham vez nem voz. Assim, as preocupações de natureza social de Mario de Artagão se faziam presentes nas palavras de Marcos, primeiramente traçando um breve histórico desde os povos antigos até o imperialismo da virada do século XIX:

Os sonhos da Judéia! Horizontes sem asa,
Que não iam além das campas de Gerasa!
Nesses tempos de hipnose um rude assalariado
Só conhecia o Templo e as relhas de um arado!

63 ARTAGÃO, 1936, p. 9-10.

64 ARTAGÃO, 1936, p. 11-14.

Quisera vê-lo cá, nesta imensa agonia,
 A rilhar, soluçando, o pão de cada dia!
 Um mundo patriarcal! Um punhado de servos
 Sem a nossa revolta e sem os nossos nervos!
 Onde havia por lá os corações enfermos
 Que adoecem de tédio... inda antes de vivermos?!
 Guindastes anormais! Crepitações elétricas!
 O infinito da linha; as torvas linhas métricas
 Que varam o deserto e os matagais incultos
 Deixando pela estrada os corpos insepultos!
 Chispas em redemoinho, o fumo que sufoca
 E nos traz um sabor de sangue vivo à boca!
 Saturnismos fatais! Os mastodontes de aço
 Com os dentes da grelha a rir do nosso braço!
 Monopólios! Cartéis! As maltas industriais
 Talhando o mapa-mundi em pingues sucursais!
 As casas de penhor! A doirada canalha
 Que vê num barco o leito... e não vê a fornalha!
 A sôfrega avidez de bocas de criança,
 Mastigando de longe, em visões de faiança,
 Os restos que um nababo atira aos seus lacaios!⁶⁵

Mantendo o mesmo tom, através da fala de Marcos, Mario de Artagão lembrava as desigualdades sociais desde a travessia das caravelas na época moderna até a massificação da exploração dos trabalhadores com a consolidação do capitalismo:

O mar-alto a rugir! A luta dos catraios
 Levando para o fundo o pescador indômito,
 Que lança para o céu a praga, como um vômito!
 A atroz terceira classe infecta dos porões!
 Um mineiro sem ar, na treva, aos apalpões!
 A guerra!... A guerra, enfim! A loba insaciada,
 Que derruba um herói, de borco, na escalada!
 E que são os heróis?! São sempre os nossos filhos,
 Que inda levam na boca o cheiro dos junquilhos
 Que uma noiva atirou à beira dos caminhos!
 Morrem a cantar, como os rouxinóis nos ninhos!
 E quem foi que os matou?... O Capital-Falperra,
 Sem entranhas, feroz, que manda para a guerra
 A mocidade em flor!... Sangue das nossas veias!
 Mas ele, o Parasita, arrotando nas ceias
 Um carnudo salmão comprado a peso de ouro,
 Bolsista, ladravaz, comensal do Tesouro,
 Enquanto o sangue espirra e golfa na trincheira,
 Lê os jornais... sorri... dá balanço à carteira,
 Consulta o Deve-e-Haver... depois queima um charuto,
 E dorme, regalado, um grande sono, o bruto!
 Quer tudo! Também quer que o bom Deus o proteja...

65 ARTAGÃO, 1936, p. 15-16.

Por isso, matinal e a pé, vai sempre à Igreja!
 Que lhe importa saber se o verbo amar é frouxo
 Quando o conjuga um lábio enregelado e roxo?!⁶⁶

Os argumentos de Marcos foram tão contundentes que até o crédulo Patrício, num estado de semi-embriaguez, acabaria dando razão a ele. Diante disso, Marcos passava a instigar Patrício, dizendo que ele não poderia vacilar, lembrando-lhe várias das chagas sociais que os cercavam, sintetizando toda aquela ira na figura de um grotesco burguês, um ricoço qualquer, que insultava a sua miséria e roubava a sua mulher. Das palavras, Marcos passava aos atos, deixando aparecer em suas mãos uma bomba, ao que reagia o companheiro, perguntando se ele havia ensandecido, recebendo por resposta que aquela peça tão bonita era um presente real naquela data de Natal, constituindo uma forma de manifestar a aversão às podridões que afligiam a humanidade. Diante das palavras e das intenções de Marcos, Patrício, escondendo a bomba, medroso e com um mau pressentimento, deixava seu interlocutor na tasca e desaparecia na escuridão da noite que vinha caindo⁶⁷.

No segundo capítulo, chamado “A caminho do cais”, o cenário se deslocava, aparecendo apenas Patrício como o protagonista que encontrava figurantes pelo caminho. A cidade começava a se iluminar e Patrício refletia sobre as ansiedades, angústias e pavores que o atormentavam. Enraivado e conturbado pela dúvida, escondia-se nas sombras de uma viela, a ruminar as palavras de Marcos que contestavam suas crenças e lembravam que perdera sua amada por causa de sua condição de pobreza. Um espírito de vingança passava a tomar conta de Patrício, contrastando com o ambiente do centro da cidade no qual chegara e onde tudo flamejava numa formidável explosão de alegria. Dominado pelo delírio e a febre trágica da loucura, passava a comparar-se a Jesus que expulsara os vendilhões do templo, só que ele, ao invés do chicote, tinha a bomba que fulminava. A cada canto, Patrício via riquezas sem fim que só aguçavam a insatisfação com sua pobreza, de modo que, alucinado, passava a espreitar a hora do crime, olhando ao redor e buscando coragem para perpetrar o ato terrorista⁶⁸.

66 ARTAGÃO, 1936, p. 16-17.

67 ARTAGÃO, 1936, p. 18-19.

68 ARTAGÃO, 1936, p. 21-24.

À procura de um escopo, o personagem do livro de Artagão circunvagava o olhar por uma praça iluminada, observando a bolsa de valores, os ricos e os financistas, alvos ideais para sua ensandecida ira, mas era detido pela visão de um mendigo que, à porta de um hotel, vendia bugigangas, contra o qual não quis atentar. Diante do contratempo, Patrício tornejava a praça, chegando a uma rua larga de edifícios ciclópicos, com cafés, cassinos, bares e cabarés, o que mais uma vez parecia o local ideal para o atentado, entretanto, a visão de uma prostituta, lembrava-lhe dos sofrimentos da vida, detendo mais uma vez seu tresloucado ato. Então ele seguia rua abaixo, chegando a um escaparate luxuoso cheio de guloseimas e, diante de tão impressionantes pratos, a fome apertava impulsionando sua raiva, levando-o a arrancar a bomba da algibeira e a levantar o braço para jogá-la, mas, mais uma vez era detido, agora pela presença de duas crianças, também esfaimadas para as quais daria sua última moeda, visando amainar o mal que as afligia. Vencido pelas circunstâncias, Patrício desistiria, tomando o caminho do cais e, chegando ao parapeito, num impulso irresistível, arremessaria ao mar a bomba que se arreventou na aresta de uma rocha, numa explosão violentíssima. Entretanto, um fiscal o espreitava nas trevas, prendendo-o e chamando-o de bandido e ladrão⁶⁹.

“Mar alto” era o título do próximo capítulo que trazia as reflexões e vivências de Patrício na prisão, tendo sofrido vinte anos de degredo e submetido a trabalhos forçados. Lamentava a falta de sorte, pois havia lançado a bomba com o cais deserto e em direção ao mar, de modo que se não fosse a rocha maldita, jamais teria sido aprisionado. Ainda que resignado por tantos anos de tormentos, amarguras e torturas, não deixava de considerar-se injustiçado, pois fora condenado apesar de inocente. Finalmente, o último capítulo, “De regresso à mansarda”, retratava o reencontro de Marcos e Patrício, envelhecidos, duas décadas depois. Era, mais uma vez uma noite de Natal carregada de neve e frio. Amargurados, os amigos conversaram a respeito da chegada à velhice, mas, inevitavelmente, o diálogo descambaria para o assunto da prisão de Patrício, motivada pela bomba que Marcos lhe dera, diante do que, este insistia fervorosamente pelo perdão daquele. Ocorreria uma inversão de expectativas, pois, já ao final da vida, era Marcos quem

69 ARTAGÃO, 1936, p. 24-29.

apelava para a fé, justificando que muito aprendera com os sacrifícios do amigo, ao passo que Patrício se revelava cético, tendo em vista os sofrimentos pelos quais passara. No último ato, Marcos clamava pelo perdão, como deveria ser característico dos cristãos e convidava o companheiro para entrar numa igreja. Patrício, por sua vez, indeciso e a soluçar, afirmava que já não sabia rezar, entretanto, sonâmbulo, automático, deixava-se empurrar pelo amigo e os dois religiosamente desapareciam pelo portal da ermida⁷⁰.

Dessa maneira se encerrava *Feras à solta*, marcada pelas típicas contradições da própria humanidade. Ainda que fosse um ardoroso monarquista, Antônio da Costa Correia Leite Filho, desde seus primeiros trabalhos, sustentou certos pendores contrários à ampla predominância da religião católica. A princípio, tal pensamento poderia ser considerado uma significativa incoerência, pois como seria compatível sustentar ideias monárquicas e de defesa de um país que tivera uma constituição que previa o catolicismo como religião oficial e, ao mesmo tempo, manifestar-se antagonicamente em relação a tal religiosidade. Entretanto, a explicação se dá a partir da perspectiva pela qual vários pensadores e políticos da época monárquica, apoiavam ardorosamente um ideário anticlerical e mesmo contrário ao oficialismo religioso, como foi o caso de muitos dos seguidores do liberalismo, como o próprio Mario de Artagão⁷¹.

Além disso, o anticlericalismo do autor não poderia ser confundido com ateísmo, como bem deixava claro o conjunto de sua obra. Do mesmo modo, sua revolta com as desigualdades sociais, retratando as agruras da pobreza que não vivera na carne, mas pudera observar nos diversos lugares em que estivera, não precisava significar uma aproximação com tendências ideológicas mais extremistas, monarquista convicto que era. Assim, a obra derradeira de Mario de Artagão, *Feras à solta*, serviria para relevar fragmentos de seu pensamento presentes em outros de seus livros, manifestando um espírito revoltado em relação ao clericalismo e às mazelas sociais. As idas e voltas ao longo do tempo entre a fé e o ceticismo dos dois personagens revelavam as próprias idiossincrasias do país natal do autor, muitas vezes marcadas pelo clericalismo e a temporalidade em diversas facetas da vida pública e privada.

⁷⁰ ARTAGÃO, 1936, p. 31-43.

⁷¹ ALVES, 2011, p. 55.

Assim ficava estabelecido o encerramento da carreira literária de Mario de Artagão. Fora uma longa empreitada, desde que aquele jovem poeta publicara *As infernais*, no Recife, em 1888, mostrando as tantas interfaces entre a vida e a morte, até 1936, um ano antes de seu falecimento, quando trazia a público *Feras à solta*, sua derradeira obra, carregada de insatisfação quanto às desigualdades sociais. Nesse meio tempo, passara por *Psaltério*, trazendo alguns dos resquícios das perseguições sofridas, por *Música sacra*, prenhe de toda a dor das perdas familiares, para depois refazer alguns de seus livros e lançar *No rastro das águias*, um preito à sua pátria adotiva e *Rimas pagãs*, carregado das saudades da pátria de nascimento. Em suas obras poéticas, Artagão expressou intensamente suas vivências e aprendizados em terras estrangeiras e brasileiras e, embora não fosse seu fulcro na execução deste tipo de escrito, não deixou de fazer referências à convicção monárquica que tanto marcou toda a sua existência.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Francisco das Neves. A produção literária de um poeta sul-rio-grandense. Uma breve incursão ao pensamento e à obra de Mario de Artagão. In: *Cadernos literários*. Rio Grande: Editora da FURG, 2011, v. 19, p. 49-58.
- ALVES, Francisco das Neves. *A convicção através da pena: a obra jornalística e literária do escritor Mario de Artagão no âmbito brasileiro-lusitano*. Lisboa: CLEPUL/Universidade de Lisboa, 2016.
- ARTAGÃO, Mario de. *As infernais*. Recife: Livraria Quintas Editora, 1889.
- ARTAGÃO, Mario de. *Psaltério*. Rio Grande: Livraria Americana, 1894.
- ARTAGÃO, Mario de. *O psaltério na quermesse*. Rio Grande: Oficinas da Livraria Americana, 1896.
- ARTAGÃO, Mario de. *Música sacra*. Pelotas: s/editora, 1901
- ARTAGÃO, Mario de. *Janina*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1907.
- ARTAGÃO, Mario de. *O psaltério*. 2.ed. Lisboa: Sociedade Editora Portugal – Brasil, 1912.
- ARTAGÃO, Mario de. *As infernais*. 3.ed. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1914.
- ARTAGÃO, Mario de. *No rastro das águias*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1925.
- ARTAGÃO, Mario de. *Rimas pagãs*. Lisboa: Oficinas da Sociedade Nacional de Tipografia, 1933.

ARTAGÃO, Mario de. *Helláda, ninho dos deuses...* Lisboa: Sociedade Industrial de Tipografia, 1934.

ARTAGÃO, Mario de. *Feras à solta*. Lisboa: Editora e Gráfica Portuguesa, 1936.

BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Dicionário bibliográfico brasileiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1900.

FREITAS, José Joaquim de Senna. *Ao veio do tempo (ideias, homens e fatos)*. Lisboa: Antônio Maria Pereira Livraria-Editora, 1908.

MACHADO, Antônio Carlos. *Coletânea de poetas sul-rio-grandenses (1834-1951)*. Rio de Janeiro: Editora Minerva, 1952.

MARTINS, Ari. *Escritores do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1978.

NEVES, Décio Vignoli das. *Vultos do Rio Grande*. Rio Grande: Artexto, 1987.

SARMENTO, José. O grande exilado. In: *Ilustração Portuguesa* – edição semanal do jornal *O Século*, Lisboa, 22 abr. 1907, v. 3, n. 61, p. 489-495.

SCHÜLER, Donaldo. *A poesia no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

SILVA, Inocêncio Francisco da & ARANHA, Pedro Wenceslau de Brito. *Dicionário bibliográfico português: estudos aplicáveis a Portugal e ao Brasil*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1911.

VILLAS-BÔAS, Pedro Leite. *Notas de bibliografia sul-rio-grandense: autores*. Porto Alegre: A Nação, Instituto Estadual do Livro, 1974.

VILLAS-BÔAS, Pedro Leite. *Dicionário bibliográfico gaúcho*. Porto Alegre: EST/Edigal, 1991.

A IMPRENSA COMO PORTA-VOZ DA CLASSE OPERÁRIA: O CASO DO JORNAL *A EVOLUÇÃO* DE RIO GRANDE/RS (1934-1937)

JANAINA SCHAUN SBABO¹

INTRODUÇÃO

Movimentos grevistas, organizações de espaços educacionais e incentivo a prática de atividades de lazer, eram algumas das ações efetuadas pelos trabalhadores militantes no final do século XIX e primeiros decênios do século XX. Na década de 1930, o controle estabelecido sobre o trabalhador influenciou na elaboração de mecanismos de resistência à autoridade exercida perante a vida e o trabalho dos operários.

O direito de greve dos trabalhadores, as assembleias sindicais que ocorriam na cidade e as manifestações contra a carestia, são registros encontrados nas páginas do jornal *A Evolução* de Rio Grande/RS, as quais dividiam espaço com as diferentes formas de organização política que se faziam presentes no cenário mundial, nacional e local.

A “Revolução de 1930” trouxe consigo algumas modificações. Pois, a partir deste momento, não se buscava mais eleger diferentes grupos para governá-lo, se tratava de uma transformação na estrutura política e social do País, a princípio, capaz de agrupar todas as classes sociais.

Esses dados possuem relação com o momento político que se encontrava o país, período em que ocorria a criação do Ministério

¹ Universidade Federal de Pelotas – UFPel

do Trabalho, Indústria e Comércio (MTIC), além da formação de uma peça fundamental para este sistema de regulação social, como é o caso das Juntas de Conciliação e Julgamento². Ou seja, entrava em cena um novo modo de controle sobre o movimento operário nacional, considerados eventos políticos e normativos importantes que influenciaram o contorno da ação disciplinadora do Estado.

No que se refere à condição de vida dos trabalhadores, esta melhorou nesses anos. Mesmo se tratando de um período marcado pela depressão econômica que culminou na queda da produção, aumento do custo de vida e falta de empregos.

Diante desta situação, os jornais iniciaram a divulgar as péssimas condições de moradia em que se encontravam os trabalhadores, inclusive aqueles que residiam na área urbana há mais tempo, ao redor das fábricas. Além da falta de estrutura das habitações, em Rio Grande, os trabalhadores ainda enfrentavam dificuldades na sua locomoção no interior da cidade, a qual era feita através do único serviço público de transporte disponível aos operários na época, o bonde.

Nem todos os operários tinham condições para utilizar sapatos, mesmo fora do trabalho, e por isso, embarcavam nos bondes uns de chinelos e outros de tamancos. Diante disso, surgiu um impedimento, os trabalhadores que calçavam chinelos ou tamancos estavam sendo proibidos de sentarem-se nos bancos dos bondes.

Outro efeito das más condições de vida dos trabalhadores, era o crescente número de crianças morando na rua. Em Rio Grande, os menores eram encontrados vagando pelos bares, cafés, praças ou ao redor do Mercado Público. Dormindo ao relento quando não estava chovendo, ou abrigando-se no interior de canos, canoas velhas e sucatas do Porto quando chovia.

Se grande é o número de crianças morando na rua, não é menor a quantidade de meninos e meninas submetidos a um regime de trabalho em fábricas, casas de comércio e oficinas da cidade. Com um salário reduzido, que mal dava para pagar a sua alimentação, desenvolviam atividades que estava em desacordo com as suas condições físicas, durante um grande período de horas.

2 Sobre a formação das Juntas, ver: Speranza, Clarice. Os trabalhadores e a lei: análise dos processos trabalhistas envolvendo mineiros de carvão do Rio Grande do Sul entre 1946 e 1954. Disponível em: http://www.eeh2010.anpuh-rs.org.br/resources/anais/9/1278084701_ARQUIVO_anpuh10.pdf

O A EVOLUÇÃO E A ORGANIZAÇÃO DOS TRABALHADORES EM RIO GRANDE NA DÉCADA DE 1930

Em Rio Grande, as condições de trabalho foram aos poucos melhorando. As denúncias feitas pelos sindicatos foi o que possibilitou isto acontecer. Neste momento, a tuberculose alastrava-se entre os trabalhadores urbanos, mas, segundo os sindicalistas e a imprensa operária, os industriais não se preocupavam com a presença da doença entre os seus trabalhadores, pois, para cada operário doente, havia “no portão da fábrica, a escolher, um grande exército de escravos, desocupados, famintos para preencher os claros que se ia verificando nas fileiras de seus servidores”.

As indústrias de conservas recebiam muitas queixas, principalmente, fazendo referência a forma como tratavam os seus trabalhadores. Em 1934, o jornal *A Evolução* registra as péssimas condições de trabalho da fábrica Gallo, além da utilização da mão de obra infantil e más condições de higiene presentes na indústria. Em 1935, há registros de que a Companhia Swift tratava com diferença os operários estrangeiros dos nacionais, esta distinção se refletia até mesmo na alimentação dos trabalhadores. Já em 1936, o jornal divulga o excesso de trabalho desempenhado inclusive, por menores de idade na fábrica Cunha Amaral. O periódico ainda relata que se ocorresse a organização de um movimento onde os operários se recusassem a continuar com as atividades, estes seriam taxados de extremistas, anarquistas e/ou comunistas. Taxativos usados para intimidá-los, provavelmente, procurando fazer com que o trabalhador perceba a presença de uma política de correção.

Neste contexto, a polícia se encontrava colocando em prática o que havia sido projetado pelo Estado. Ao mesmo tempo, a classe trabalhadora começou a fazer parte da vida política do País, pois o governo instituiu leis trabalhistas e mecanismos de regularização da sindicalização, incorporando assim, um formato único de organização da classe trabalhadora, conforme vimos no primeiro capítulo.

Diante destas modificações, diferentes grupos buscaram trazer para si a força dos trabalhadores: o Estado por meio das leis trabalhistas, com a criação do MTIC e com a repressão policial; a igreja através dos Círculos Operários; os integralistas que buscavam expandir a sua ideologia com o auxílio de uma rede de jornais e revistas; e os

comunistas pela sua militância. Assim, é válido perguntar de que forma o jornal contribuía para a formação da classe e da sua consciência entre os trabalhadores rio-grandinos de 1934 a 1937?

O movimento de trabalhadores de Rio Grande, em 1930, foi marcado pela organização de greves e criação de entidades sindicais. Na cidade, o movimento já havia adquirido certa experiência, pois, desde o início do século se tinha a organização de associações representantes do operariado rio-grandino.

Com a intervenção do Estado, as associações beneficentes perderam o seu caráter mutualista. Frente a isso, as organizações responsáveis pelas relações entre Capital, Trabalho e Estado foram elaborando outras formas de sanar as necessidades, até o momento, satisfeitas pelas entidades de socorros mútuos. Porém, em Rio Grande, várias associações continuaram existindo: S.B. Classes Laboriosas [...], Centro Republicano Português, Sociedade Italiana de Mutua Cooperazione, Sociedade Polonesa Águia Branca, Sociedade Uruguaia de Socorros Mútuos [...] e Centro Espanhol de Socorros Mútuos, este último, com a Guerra Civil Espanhola (1936 – 1939) e contando com a participação de antigas lideranças da SUO passou a fundar o Centro Republicano Espanhol e de Amigos da Espanha (Loner, 1999, p. 398).

Ao mesmo tempo em que ocorria a substituição das entidades beneficentes operárias por sindicatos, após 1930, desenvolveram-se também as entidades patronais, as quais tinham por objetivo contar com a representação da classe no parlamento e fazer a interlocução na relação entre o empresariado e o governo.

Segundo Loner (1999), em Rio Grande, os industriais das fábricas de conservas e de tecidos organizaram-se, os primeiros, em um sindicato próprio, já os segundos fundaram o Centro da Indústria Fabril, com sede em Porto Alegre. Para que o patronato pudesse filiar-se ao Centro, havia algumas considerações, como: a fábrica deveria ter mais de 25 trabalhadores por turno e contar com um capital de no mínimo 200 mil réis. Com um baixo número de filiados, o Centro contava com um total de 90 empresas associadas em 1933 e 115 em 1935, destas, seis eram de Rio Grande.

Essa foi uma década complexa para os trabalhadores e suas organizações. Além das mudanças que as suas entidades representativas estavam presenciando e a cada vez mais intensa vigilância do Estado,

os industriais também se organizaram a modo de aperfeiçoar a sua ação. Assim, percebemos que o contexto do pós-30, fez com que o trabalhador se adaptasse, às novas condições, reconhecendo-se enquanto classe e agente político.

Foram vários os fatores que justificaram a escolha dos trabalhadores em se organizarem dentro das leis sindicais, ou mesmo a observarem a legislação social como benéfica. Se para muitos a sindicalização e a instituição das leis trabalhistas lhes pareceram normais, para outros, que possuíam certa experiência diante do movimento, foi algo que lhes levou a dúvidas e questionamentos no interior de suas associações.

A Federação Operária do Rio Grande do Sul (FORGS), é um exemplo deste impasse. Criada em fevereiro de 1933, durante o primeiro congresso realizado pela associação, em Porto Alegre, em um evento da classe que contou com a participação de 51 associações de trabalhadores, destas, 17 eram oficializadas. Segundo Loner, a entidade nasceu diante dos sindicatos que estavam dispostos a aderir a sindicalização instituída pelo Governo Federal. Mas, a atuação da FORGS, enquanto representante do movimento sindical gaúcho não permaneceu de forma harmoniosa por muito tempo, pois, em um episódio que envolveu a mobilização dos padeiros, que buscavam regulamentação na jornada de trabalho, a FORGS acusou o Inspetor do MTIC por não estar cumprindo as leis, ao proteger os patrões frente as mobilizações dos padeiros. Neste episódio, a FORGS recebeu o apoio de entidades sindicais de todo o Estado, tendo fim com a chegada do Ministro do Trabalho em Porto Alegre. Este fato foi importante para os trabalhadores gaúchos, porque contribuiu, não só para a sua experiência enquanto grupo organizado, mas também para o conhecimento sobre os problemas da sindicalização (LONER, 1999).

Em Rio Grande, o núcleo da FORGS foi organizado durante a passagem da caravana proletária pela cidade, em 27 de julho de 1934. Neste evento, o representante da entidade era Policarpo Machado, o qual em seu discurso falou sobre as ações do Congresso promovido pela Federação. Machado também acusou os padres por utilizarem os Círculos Operários para desempenharem ações repressivas, inclusive, perante a Federação Operária.

Na História do movimento dos trabalhadores, entre 1930 e 1935 ocorreu o crescimento das organizações sindicais em todo o País,

mesmo em 1935, quando teve início um período marcado por grandes perseguições policiais a quem demonstrasse apoio as mobilizações da esquerda.

Em Rio Grande, após o desaparecimento da Frente Sindicalista (FS) e a filiação da Sociedade União Operária (SUO) à FORGS, a União Operária passa a ser reconhecida como entidade máxima dos trabalhadores na cidade. No entanto, o *A Evolução* divulga, a partir de 1934, diversas tentativas de implantar consistentes entidades centrais na cidade, além da criação de sindicatos representantes de categorias.

Na cidade, a igreja também esteve presente entre os trabalhadores, sendo representada pela atuação do Círculo Operário Rio Grandense (CORG). O CORG foi fundado em 1932 e desempenhava ações assistencialistas em relação as necessidades do operariado. Apesar da sua atuação ter sido mais modesta em comparação a outras entidades como a SUO e a Frente, o Círculo recebia o apoio das autoridades municipais. Em 1936, o Círculo esteve envolvido em uma grande discussão que tratava da construção do Liceu Salesiano na cidade. O *A Evolução*, por sua vez, apresentou uma percepção particular frente a verba que estava sendo disponibilizada pela prefeitura para a construção do Liceu Leão XIII.

O caso do Liceu foi o seguinte, a prefeitura de Rio Grande, instituiu em 12 de março de 1936 a Lei nº 206³, a qual autorizou o lançamento de um empréstimo interno de 250 contos de réis para a construção do edifício do então Liceu Salesiano Artes e Ofícios Leão XIII. O jornal se manifestou dizendo não compreender a lógica deste ato, pois este auxílio estava sendo dado a uma Ordem consideravelmente rica como é a dos Salesianos. No que se refere a economia da cidade, diz ser prejudicial para os cofres públicos, os quais já se encontram sobrecarregados de despesas.

Em colunas de edições anteriores, o jornal divulgou diversas emendas rejeitadas pelo Conselho Municipal. Alegava falta de meios para o cumprimento desses encargos. Entre os pedidos para a prefeitura

3 Lei nº 206. Art. 1º -Fica a Prefeitura Municipal do Rio Grande autorizada a lançar um empréstimo interno de duzentos e cinquenta contos de réis (Rs. 250:000\$000) em apólices ao portador, do valor nominal de quinhentos mil réis (Rs. 500\$000), cada uma, ao juro máximo de oito por cento (8%) ao ano pago por semestres vencidos em 30 de junho e 31 de dezembro de cada ano e resgatáveis no prazo máximo de (20) anos, a partir do 1º semestre de 1934.

Art. 2º - O empréstimo de que trata o art. 1 antecedente será aplicado como auxílio, na construção do edifício do Liceu Salesiano Artes e Ofícios Leão XIII, desta cidade.

Art. 3º - As apólices referentes ao empréstimo citado no art. 1, serão entregues à Ordem dos Salesianos, mediante contrato em que fiquem firmadas as condições do auxílio (*A Evolução*, 19/03/1936).

que não foram atendidos por falta de verba, se tem o fornecimento de água para determinada parte da cidade que estava em desenvolvimento (chamada zona nova). Além desta solicitação não atendida pela prefeitura no momento, havia também as reclamações feitas por funcionários do Município que se queixavam do baixo salário recebido. Sobre esta reivindicação, após ter debatido este assunto, a Câmara rejeitou tal emenda, dizendo que a prefeitura não possuía condições de obter mais despesas, não previstas no orçamento⁴.

O jornal discute a legalidade deste ato da prefeitura, argumentando que o auxílio ao Liceu Salesiano não era de interesse coletivo, e que o prefeito estava utilizando o cargo ocupado para beneficiar, com medidas como esta, uma Ordem religiosa a qual ele era adepto⁵. De acordo com o jornal:

O município poderia aplicar melhor os 250 contos. Não lhe faltariam obras de maior relevância para o seu povo. Quantos abrigos para órfãos e desamparados que o município tem o dever de protegê-los! Com 250 contos e mais os grandes juros de correntes se poderiam construir em terrenos do município quase 100 casas para os operários e pequenos funcionários que vivem em estado lastimável de miséria com suas famílias. Com essa importância poderia ser edificada uma boa escola pública que o município muito precisa [...] (*A Evolução*, 28/06/1936).

Após a divulgação de seu posicionamento quanto a construção do Liceu, dizendo que a instituição iria beneficiar apenas uma pequena parcela dos 60.000 habitantes de Rio Grande, o *A Evolução* passou a ser chamado de “filhote do comunismo”, decidindo assim, nada mais comentar sobre o caso⁶.

A presença comunista representava uma ameaça para a manutenção da ordem social burguesa. A partir da análise do jornal, é possível observar que os militantes eram vigiados e combatidos, restando a eles criar novos mecanismos de atuação política, dinamizando o movimento. Nesta perspectiva, consideramos que, entre os movimentos de trabalhadores da década de 1930, a imprensa operária funcionava como suporte para inserção destes sujeitos que ficavam à margem desta sociedade “ordenada” e “pacífica”.

⁴ *A Evolução*, 29 de março de 1936.

⁵ Idem.

⁶ *A Evolução*, 28 de junho de 1936.

Em nome dos trabalhadores brasileiros, protestamos contra a atitude vandálica da polícia, atacando, ferindo e lançando gases lacrimogênicos nos operários e bancários (*A Evolução*, 15/07/1934).

Como parte que integra a crítica social produzida neste contexto de expansão da política repressiva do Estado, é que jornais operários vão atuar e desenvolver uma luta política em busca de melhores condições de vida para os trabalhadores.

Visto isso, o jornal aqui trabalhado, *A Evolução*, circulou na cidade de Rio Grande entre os anos de 1934 e 1937 e recebeu apoio de diversas associações operárias, através dos seus títulos publicados. Traz em seu subtítulo a identificação de ser “órgão dos interesses das classes trabalhadoras”, apresentando denúncias, dilemas e projetos políticos direcionados à classe operária.

Acreditamos que não devia ser fácil manter em circulação um jornal operário. Os recursos eram escassos, e conseguir algum patrocínio era muito difícil. No entanto, mesmo com as dificuldades advindas do processo de confecção dos jornais destinados à classe operária, os diretores e colaboradores procuravam mantê-los em circulação. O *A Evolução*, faz isso por meio dos pedidos de colaboração aos operários em suas páginas.

TRABALHADOR!

Queres o progresso do teu jornal? Desejas engrandecer a tua classe com a publicação de uma folha genuinamente proletária?

Poderá ter vida longa um jornal sem recursos materiais sem depender da boa vontade da classe trabalhadora?

É claro que não.

Ajudarás muito a nossa e a tua causa apenas com isto: Conseguindo mais uma assinatura para o *A Evolução* (*A Evolução*, 08/07/1934).

Nesse sentido, muitos textos foram produzidos visando mostrar ao público-alvo, o trabalhador, a importância de se ter um instrumento de imprensa que se posicionasse em seu favor e que defendesse questões relacionadas às suas necessidades. Portanto, a orientação no sentido de externar a importância de um órgão exclusivo do trabalhador rio-grandino estava presente nas edições do *A Evolução*.

Parece-nos relevante também destacar o fato de que a produção do jornal se dava na tipografia de uma agremiação sindical da cidade, a SUO, em um momento em que a entidade passava por processo

de revitalização, retomando a sua posição enquanto a principal representante dos trabalhadores na cidade.

Ao longo de todo o período, o *A Evolução* manteve o mesmo *layout*, com quatro páginas com diversas colunas, a quarta página sendo reservada para temas de âmbito nacional e/ou internacional. Ao contrário do que ocorria em suas edições especiais, do dia 1º de maio, momento em que o jornal é integralmente destinado à veiculação de artigos, notícias, folhetins e eventualmente algum poema. As propagandas e anúncios deste perfil, não se encontram no *A Evolução*.

A atuação do jornal como suporte para a ação política não só dos gráficos rio-grandinos, mas também dos operários da cidade é observada ao longo de todo o jornal. As referências são inúmeras, desde as mais sutis, até as mais explícitas.

Do ponto de vista político, o jornal se colocava como um instrumento de conscientização, mobilização e luta dos trabalhadores. Em suas páginas há denúncias sobre as condições de trabalho (jornada de trabalho extensa, falta de segurança nos locais de trabalho e demissões arbitrárias), condições de vida (carestia dos gêneros alimentícios, aluguel, estado sanitário e escolarização), além de falar sobre a opressão patronal e a exclusão social.

A estratégia defendida pelo jornal, capaz de assegurar melhores condições de vida para os trabalhadores da cidade, era a organização dos próprios trabalhadores, pois este era um importante mecanismo para a luta social e política.

Cumprindo pois ao trabalhador unir-se coeso, em torno do sindicato para reagir contra as protelações e novos métodos de exploração que sem dúvida irão surgir. Entre as inúmeras classes que não possuem um órgão de classe que lhe possa defender os interesses, se acha a classe dos operários das fábricas de biscoitos e conservas que é bem numerosa pelo elevado número de operários que empregam a atividade neste ramo industrial (*A Evolução*, 26/01/1936).

Os discursos sobre a importância da organização em torno de sociedades operárias eram constantes nas edições do jornal, sobretudo na coluna intitulada “movimento sindical”, responsável por trazer informações acerca dos sindicatos de categorias ou mesmo das centrais sindicais da cidade. Nesta coluna, é comum o jornal apontar as dificuldades advindas do processo de enfrentamento contra as “imposições” e os “desmandos” do patronato e do Estado, caso o

trabalhador não estivesse filiado a uma entidade representativa.

O discurso presente no jornal se localiza no contraponto ao universo patronal e a outras formas de poder constituído. O que nos faz compreender que havia no *A Evolução*, a presença de certa conscientização e pertencimento à classe trabalhadora.

Outra característica presente no jornal são os textos chamados de “apelos”, são aqueles que se caracterizam por ter um discurso dirigido ao leitor, ou seja, o seu “recado” era direto, deixando os seus objetivos explícitos para quem os lessem. No “apelo” publicado no dia do lançamento do *A Evolução*, 1º de maio de 1934, encontra-se o seguinte anúncio: “Prestigia-o!” Pois será o teu defensor”⁷. Aqui, o texto faz referência a Sessão Solene que foi realizada no dia do trabalhador, na mesma data o *A Evolução* foi lançado, sendo ele reconhecido como uma folha operária, legítima representante dos trabalhadores rio-grandinos. Os “apelos” é um tipo de texto que será encontrado nas demais edições do jornal, dirigidos aos trabalhadores para que auxiliassem na sua manutenção e demonstrando a sua importância frente a luta dos trabalhadores.

Os articulistas utilizavam este espaço do jornal para se referirem a entidade responsável pelo processo de editoração do jornal, a SUO, pois havia palavras reforçando a importância desta entidade. Na primeira edição da folha, em sua primeira página, se tem o seguinte “apelo”:

Não tendo, como é natural, o nosso modesto semanário o apoio financeiro necessário à manutenção de um órgão de caráter genuinamente proletário, apelas para os nossos companheiros no sentido de aceitarem uma assinatura desta folha ou cooperar com qualquer importância [...].

A propaganda no nosso periódico se impõe como um dever a cumprir, pois que ele, é de todos os trabalhadores em geral (*A Evolução*, 1º/05/1934).

No texto, quando o articulista diz que o jornal “é de todos os trabalhadores”, quer dizer que ele pode estar formando a ideia de que a SUO, por congrega os trabalhadores da cidade, é concebida a entidade máxima da classe operária em Rio Grande.

Os artigos escritos por seus colaboradores que eram “diversos” buscavam despertar os sentimentos de força, construir identidades ou antagonismos entre os trabalhadores, tentando orientar as atividades desses operários. Entre as colunas do jornal que eram utilizadas para

⁷ *A Evolução*, 1º de maio de 1934.

atingir estes objetivos, encontra-se “*O Bilhete*”, espaço onde seu redator, apresentado como Severo, convocava semanalmente os trabalhadores para o fortalecimento do seu órgão de classe. Além disso, “*O Bilhete*” apresenta críticas sobre temas que faziam parte do cotidiano dos operários naquele momento: Valor abusivo dos alimentos, falta de cumprimento das leis sindicais pelos fiscais do trabalho, anúncio de algum movimento grevista no País, exploração patronal, valor do transporte urbano, combate ao integralismo, etc. Ou seja, um espaço destinado pelo jornal com a finalidade de discutir temas apresentados como sendo de interesse para o conjunto da classe.

O jornal também atribui atenção para algumas datas festivas que faziam parte da vida do trabalhador, comemorações que dividiam espaço com a militância. O 1º de Maio era a festividade que, anualmente, se encontrava divulgada nas páginas do *A Evolução*, tanto por representar o dia do trabalhador, como também por ser a data de aniversário da SUO, referenciando assim, o universo da “cultura associativa”.

Sobre o 1º de Maio, a comemoração, em suas diversas faces, assumia um caráter ritualístico, as notas publicadas traziam uma série de informações acerca das atividades que seriam realizadas nesta data na cidade. As comemorações aconteciam tanto no interior da SUO como no espaço público. Por se tratar de um ato protagonizado por trabalhadores, de caráter político, era comum que a festividade tivesse essa dimensão pública, identificando o lado voluntário de uma classe que busca ampliar o movimento.

Assim, a produção e distribuição dos jornais, e a sua funcionalidade enquanto instrumento de conscientização, mobilização e orientação da classe trabalhadora e suas relações com o universo social, político, econômico e cultural desta classe, são os elementos que distinguem este tipo de imprensa de outras.

Na década de 1930, em Rio Grande, surgiram algumas entidades de representação operária, as quais estiveram atuantes por pouco tempo no movimento sindical da cidade. Com exceção da Frente Sindicalista que congregou uma quantidade considerável de sindicatos, mas que também acabou tendo as suas atividades interrompidas, as demais organizações foram extintas logo após a sua fundação. Assim, a SUO continuou sendo a associação que esteve presente entre os trabalhadores, preservando-se enquanto uma entidade sindical de

esquerda, se mantendo de pé diante das mudanças na estrutura política do País, e em momentos em que a repressão foi mais visível.

Em termos de movimento sindical em Rio Grande, atesta-se que os trabalhadores haviam amadurecido no processo de organização e construção da classe. O jornal contribuiu para este amadurecimento ao divulgar as diversas tentativas do movimento para implantar uma organização central na cidade. Ao mesmo tempo em que apoiava os setores mais próximos da classe trabalhadora que eram os seus sindicatos, buscando, ao mesmo tempo, melhorias na qualidade de vida e de trabalho da classe. Isto a partir de seu olhar sob as principais reivindicações dos trabalhadores rio-grandinos durante os anos de 1934 a 1937, período em que o *A Evolução* esteve atuante.

REFERÊNCIAS

KONRAD, Gláucia Vieira Ramos. *Os trabalhadores e o Estado Novo no Rio Grande do Sul: um retrato da sociedade e do mundo do trabalho (1937-1945)*. Tese de Doutorado. Campinas: Unicamp-IFCH, 2006.

LONER, Beatriz Ana. *Classe operária: organização e mobilização em Pelotas, 1888-1937*. Tese (Doutorado). Porto Alegre: UFRGS, 1999.

MARTINS, Solismar Fraga. *A produção do espaço em uma cidade portuária através dos períodos de industrialização: o caso do Município do Rio Grande – RS*. Tese de Doutorado. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2006.

SPERANZA, Clarice. *Os trabalhadores e a lei: análise dos processos trabalhistas envolvendo mineiros de carvão do Rio Grande do Sul entre 1946 e 1954*. X Encontro Estadual de História. Santa Maria, 2010.

THOMPSON, Edward P. *A formação da classe operária inglesa*. “A árvore da liberdade”. Vol. I, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

REFLEXÕES ACERCA DO TESTEMUNHO E DA MEMÓRIA NO ROMANCE *TODOS OS DIAS*, DE JORGE REIS-SÁ.

JOSÉ LUIS GIOVANNONI FORNOS¹

O presente trabalho se inseri no projeto de pesquisa “As relações entre memória e história: uma perspectiva do testemunho, do trauma e da melancolia nos romances portugueses contemporâneos”. O objetivo é investigar romances portugueses publicados a partir do ano 2000. Tal recorte se deve, em parte, à presença de autores que vem se destacando na produção literária recente em Portugal e que começam a editar suas obras a partir do referido período. Em comum a alguns membros do grupo ressaltam-se o período de nascimento, bem como uma quantidade expressiva de publicações com respectivas premiações. Os autores em destaque são Gonçalo Tavares, Valter Hugo Mãe, José Luís Peixoto, Afonso Cruz, Patrícia Reis, João Tordo, Nuno Camarneiro, Jorge Reis-Sá. O referencial teórico da proposta é interdisciplinar, envolvendo o diálogo da literatura com outras áreas das ciências humanas. Entre os estudiosos elencados, encontram-se Walter Benjamin, Jacques Derrida, Sigmund Freud, Jacques Lacan, Paul Ricoeur, Maurice Halbwachs, Edward Said, Homi Bhabha, Márcio Seligmann-Silva, entre outros.

O romance *Todos os dias* (2006) é o livro de estreia do poeta e romancista Jorge Reis-Sá, nascido em 1977, em Vila Nova Famalicão, cidade do distrito de Braga localizada no norte de Portugal. O autor estudou biologia e, até o momento, possui três romances publicados.

¹ Universidade Federal do Rio Grande – FURG.

Todos os dias, já mencionado, *Dom* (2009) e *A definição do amor* (2015).

Todos os dias alicerça-se em torno do universo familiar como espaço central na problematização dos sujeitos e o executa por meio de uma linguagem lírica exemplar. A estruturação divide-se em nove capítulos, distribuídos e nomeados na seguinte ordem: Todos os dias, Aurora, Manhã, Almoço, Tarde, Crepúsculo, Jantar, Noite e Tarde demais. Tal composição reproduz a trajetória do dia, tempo indicativo das ações cotidianas das personagens. Um cortejo de gestos repetidos assinala as rotinas interrompidas pelos rituais do casamento, nascimento e morte. É quando os afazeres de todos os dias se rompem. A expressão todos os dias que dá título ao livro, se repete continuamente. Mergulhados numa introspecção rememorativa, mediados pelo trabalho, as personagens tecem seus distintos pontos de vista, sinalizados pela dor, consubstanciada por uma resignada melancolia. Em que pese a repetição dos dias, que, por vezes, nos lembra da paralisia da história vista em seus movimentos monumentais, cada minúscula ação parece valorizar o dia-a-dia, edificado na troca dos afetos aos mais próximos.

A narrativa encena o testemunho familiar em meio ao luto.² A superação e a continuidade do viver dependem do lembrar e do narrar. Este se manifesta em silencioso ato interior. A cada curto capítulo, seus membros se revezam, recordando momentos em que viveram juntos sob o teto da mesma casa no pequeno vilarejo. Saudade e melancolia se acumulam nos rastros memorialísticos, permeados pela perda e pelos ressentimentos.

A trágica morte do filho escritor marca a memória familiar. De outro modo, é através do escritor morto que se toma conhecimento de tais vozes, localizadas numa temporalidade múltipla, assinalada pelo segredo e confissão. Em outras palavras, é o escritor, num esforço de alteridade máxima, que, não somente escreve sob os efeitos do que viu e viveu, mas daquilo que cada figura possivelmente estaria pensando e

² Nesse sentido que Márcio Seligmann-Silva anuncia a necessidade de um diálogo íntimo da teoria do testemunho com a psicanálise. Em *Luto e melancolia* (1915), Freud observa que o ponto de partida é uma perda significativa. Perda essa que conduz o sujeito a um superinvestimento na representação do objeto perdido, numa tentativa de mantê-lo vivo. Duas linhas de ação decorrem dessa situação. A primeira seria a realização do luto, “presumido como diretamente acessível, pelo menos num primeiro momento.” (RICOEUR, 2007, P.85) A segunda linha, consequência do fracasso da primeira, seria a impossibilidade de abandono do investimento no objeto perdido, levando o sujeito à melancolia. O trabalho de luto, para Freud, é realizado quando, não existindo mais o objeto amado, a libido é retirada do mesmo, afastando qualquer ligação entre ambos. Todavia, o abandono de uma posição libidinal não se constitui em tarefa fácil, nem mesmo quando da já apresentação de um substituto. É necessário grande dispêndio de tempo e energia catexial, prolongando-se psiquicamente, nesse meio tempo, a existência do objeto perdido. Todavia, quando da conclusão do trabalho de luto, o sujeito fica livre e desimpedido novamente.

fazendo depois de sua partida. Esse é um dos elementos estruturantes do livro. Em suma, o escritor se apropria dos corpos familiares, dando-lhes sentido e forma. Por meio de um conhecimento empírico e inventivo, escreve sobre o existir familiar. Produz ficção para que a história de sua família não seja sepultada. Igualmente escreve para expiar culpas e pedir perdão. Procura recompor a verdade através dos testemunhos.

Os cinco membros são Justina, a mãe, António, o pai, os filhos Fernando e Francisco Augusto, o escritor falecido. Participa também do enredo a avó Cidinha que se recorda do seu difícil passado de abandonos, bem como do vazio sentido após a morte do neto Augusto. Vem a falecer meses depois do escritor. Manuela, personagem importante da intriga, tem apenas um fragmento narrativo. É casada com Fernando e ambos possuem um filho pequeno chamado Rafael. A criança é a materialidade viva que se impõe contra o silêncio. A única participação narrativa de Augusto ocorre no capítulo final quando o leitor se depara com uma carta, documento que explica o silêncio que atinge a casa.

É a rotina que faz amenizar a ausência de Augusto, ainda que ela seja permanente no pensamento de cada familiar. Assim, Justina, depois de se aposentar como enfermeira, absorve o tempo, dedicando-se às tarefas domésticas, num rito que se inicia desde as primeiras horas da manhã quando, todos os dias, alimenta suas galinhas. Depois da morte de dona Cidinha, a sogra, cabe a ela o almoço diário. O operário António, igualmente aposentado, divide o tempo entre a leitura do jornal, uma rápida conversa com vizinhos e o cuidado do neto Rafael. Na casa, já não estão Fernando e Manuela. Ela cuida do lar, ele trabalha numa agência bancária.

No esquema familiar, a casa ergue-se como unidade das recordações. Tal espaço surge como lugar de memória, símbolo da permanência e da transitoriedade geracional. Local em que as lembranças se sustentam, servindo de elo entre o presente e o passado. A casa como elemento primeiro e último da identidade dos sujeitos. No tempo presente, a casa está embebida num aparente silêncio. Nela, todavia, ressoam vozes interiores, assinaladas pelos acontecimentos tristes e alegres que povoam as reminiscências de Justina, António e Fernando.

A morte do escritor é uma espécie de fantasma que retorna a todos de maneira peculiar.³ Ao pai voltam as discussões com o filho quando este abandonara os estudos universitários para se entregar inteiramente à escrita. No período, para o desgosto paterno, Augusto volta para casa, passando os dias trancado no quarto na elaboração de seus textos de ficção. O pai, atônito, irrita-se, preocupado com a ausência de trabalho do filho.

Justina, embora traga as dores da perda, se consola, recolhendo-se às obrigações da casa, em especial, o quintal e seus bichos. As missas diárias e a fé em Deus lhe dão forças para seguir adiante. A presença do neto Rafael também lhe restitui as forças de viver.

Em Fernando, mágoa é o sentimento que perdura no retorno da imagem de Augusto. Diferente das demais personagens, o irmão recorda uma série de acontecimentos em que se via desprezado.

Tu, Augusto, continuas morto e, mesmo assim, entrando pela minha vida como sempre. E como eu detestava por isso. Por seres quem eu tentava e não conseguia. Porque a ti tudo era permitido. Deixaste a faculdade a meio, decidiste ser escritor. Era o filho mais velho, aquele que depositavam todas as esperanças, aquele que sonhavam doutor, engenheiro, o que pudesses ser. Decidiste deixar o curso em que tanto investiram os pais e ficar em casa a escrever. Eu também queria, Augusto, é o que eu te digo. Também queria e talvez conseguisse. Mas não me foi permitido. E sabes porquê? Porque do Fernando todos esperavam o que está certo. Que terminasse o curso, que se casasse, que tivesse filhos. Não que ficasse todos os dias em casa escrevendo, que não fizesse nada da vida além disso. (p.55)

Nas lembranças da personagem, Augusto roubara sempre as atenções do pai:

Explica-me: por que te amava mais o pai a ti do que a mim tu deixaste-o o sonhar com um filho que não teve em ti, doutor ou engenheiro; tu não tinhas ninguém fosse contigo a tua vida, uma mulher, um filho, nada; tu vivias confinado a um espaço exíguo, mais à custa do pai do que de ti; tu recusavas prémios em dinheiro porque achavas mal e o nosso pai trabalhava nove horas por dia na serralheria. Diz-me, Augusto: que fizeste tu na tua vida para mereceres o amor dele. (p.56)

³ Tal discussão em torno do passado e as imagens que se anunciam no presente, vale conferir o estudo *Espectros de Marx*, de Jacques Derrida. Em tal obra, Derrida analisa os procedimentos fantasmáticos em Shakespeare e Marx, demonstrando uma interlocução entre as obras dos dois autores. Derrida afirma: “A experiência do espectro, eis aí como conjuntamente com Engels, Marx terá pensado, descrito ou diagnosticado uma determinada dramaturgia da Europa moderna, principalmente a de seus grandes projetos unificadores. Na sombra de uma memória filial, Shakespeare terá frequentemente inspirado essa teatralização marxiana.” (p.19) Na sequência, Derrida interroga-se: “o que vem a ser um fantasma”. Para o autor, um fantasma é sempre um “retornante”. Nesse sentido, “não se tem meios de controlar suas idas e vindas porque ele *começa por retornar*.” (p.27)

A alegria vinda da movimentação barulhenta dos meninos é recorrente na rememoração da mãe e do pai. Hoje, restam as visitas ao cemitério quando Justina e António homenageiam seus mortos, alimentando o presente com imagens do passado.

Outro elemento significativo de *Todos os dias* é sua reflexão acerca da paternidade. António reflete sobre a importância de tal experiência quando diz:

Acordo já as notícias acabaram e só fica o silêncio. A casa é enorme na noite, tem o silêncio que o sono do mundo lhe dá. Vejo o silêncio inundar-me todos os dias a vida, a noite escura, a toalha puída, a memória. Pego o jornal desportivo, que agora também compro para diminuir o tempo das manhãs, e dou-lhe outro sentido. Abro-o nas últimas páginas, faço as palavras cruzadas como um esquecimento. Quero esquecer-me do barulho das crianças a passearem na sala, da sua respiração enquanto dormiam que me fazia pai. Eu ouvia, lá dentro o Augusto dormindo. Ouvia o Fernando, pequeno dormindo também. As casas nunca são suficientemente grandes para que um pai não reconheça o som que inunda a vida dos filhos, o som do ar sendo sangue e permitindo que cresçam, sejam grandes. (p.189)

Por fim, é preciso pensar acerca da atenção dada predominantemente ao microcosmo familiar, consolidado na figuração da casa. Tal escolha narrativa parece por em xeque a relação entre memória e história, esta enquadrada aqui aos fatos políticos nacionais e internacionais. No enredo, não há menções a datas referentes à história de Portugal. As notícias lidas nos jornais por António em momento algum merecem comentários da personagem. O futebol talvez seja o único acontecimento trazido à tona.

O veto à historiografia acaba por delimitar as ações, atendendo ao que Freud denomina de romance familiar.⁴ O esgotamento histórico em detrimento da memória familiar, ou seja, às lembranças dos mais próximos nos remete às reflexões de Paul Ricoeur. Em *A memória, a história, o esquecimento* (2007), o filósofo francês chama a atenção para a categoria os próximos. Na relação dialética entre memória coletiva e individual, os próximos aparecem como figura intermediária, operando concretamente as trocas vivas das pessoas individuais e da memória pública das comunidades. Segundo Ricoeur,

⁴ Outro aspecto importante é a presença ínfima do espaço urbano. Tal fato se expressa somente na ida de Augusto à universidade. A narrativa se fixa integralmente ao local, predominando a imagem de um povoado habitado por número reduzido de habitantes.

os próximos, essas pessoas que contam para nós e para os quais contamos, estão situados numa faixa de variação das distâncias na relação entre si e os outros. A proximidade seria a réplica da amizade, dessa *philia*, celebrada pelos Antigos, a meio caminho entre o indivíduo solitário e o cidadão definido pela sua contribuição à *politeia*, à vida e à ação da polis. (2000, p. 141)

É nessa direção que podemos dar continuidade às reflexões aqui iniciadas em torno do romance de Jorge Reis-Sá, procurando compreender e explicar as motivações da exclusão da história. Assim como esta questão, a discussão do trauma e da melancolia igualmente pode proporcionar o avanço da investigação da obra.

REFERÊNCIAS

DERRIDA, Jacques. *Os espectros de Marx*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

FREUD, S. Luto e melancolia. In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago Editora, vol. XIV, 1969.

REIS-SÁ, Jorge. *Todos os nomes*. São Paulo: Record, 2007.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas; SP: Unicamp, 2007.

AS MARCAS DA ANTROPOFAGIA NA ESCRITA DE PATRÍCIA GALVÃO

LIZIANE DE OLIVEIRA COELHO¹

O ingresso de Patrícia Galvão no movimento modernista brasileiro acontece em 1929, por meio de sua colaboração junto à *Revista de Antropofagia – segunda dentição* que demarcava a “terceira fase” do Modernismo. O grupo que compunha o movimento Antropofágico tinha participações de escritores e artistas, como Tarsila do Amaral, Raul Bopp, Oswaldo Costa, Geraldo Ferraz e Fernando Mendes de Almeida. A *Antropofagia* utilizava-se de uma linguagem contestatória e experimental de inspiração surrealista, ainda que não se afirmasse como tal.

No mesmo ano, a autora ganha o reconhecimento público dos artistas antropófagos, com sua primeira participação declamando poemas modernistas no Teatro Municipal. A presença de Patrícia Galvão causou certa agitação entre os intelectuais, por sua jovialidade e postura ousada, características que a distinguiam das demais mulheres presentes naquele ambiente. Na busca de localizar o lugar ocupado pela autora, dentro da produção antropofágica brasileira, a análise do presente estudo centra-se unicamente em sua escrita ficcional, especificamente nos contos publicados: na revista *Detetive* (1944), dirigida por Nelson Rodrigues. Percorrendo a Literatura policial de P. Galvão apresento alguns elementos, que evidenciam as influências dos ideais antropofágicos em sua escrita.

¹ Universidade Federal do Rio Grande – FURG

A ESCRITA POLICIAL DE PATRÍCIA GALVÃO

O livro *Safra Macabra*, publicado em 1998, pela editora José Olympio e organizado por Geraldo Galvão Ferraz, reúne nove contos policiais publicados na revista *Detetive* com a participação de Patrícia Galvão, de junho de 1944 a dezembro de 1944. Os contos apresentam uma escrita diferenciada por serem construídos aparentemente a partir das experiências da autora. P. Galvão escreveu sob a influência das viagens à Europa e a outros continentes e construiu enredos bem estruturados que a afastam do perfil de uma típica escritora de romances policiais. As viagens tornam-se o cenário dos principais acontecimentos de suas histórias. É o que destaco no trecho a seguir:

A guerra surpreendera o Vampire, grande transatlântico francês, em plena viagem. Não obstante sua grande tonelagem, não tinha nenhuma defesa, sendo assim obrigado, para não ser presa de submarinos, a aumentar indefinidamente a sua rota. Em meio a centenas de passageiros que não sabiam até quando seriam obrigados a estar reunidos, amizades se solidificavam, longas discussões produziam ódios e intrigas, e mesmo o amor imperava. Era como se pertencessem a um mundo diferente, um mundo flutuando no mar, com ondas ora serenas, ora exaltadas. (GALVÃO, 1998, p. 49)

Em seus contos, Patrícia Galvão vale-se de um pseudônimo masculino para publicar suas histórias: é King Shelter quem escreve e narra, em primeira pessoa, histórias ambientadas em solo estrangeiro. Alguns gostos pessoais da autora são facilmente perceptíveis nas narrativas: “o gim, o banho quente como ocasião para pensar e refletir, assim como e as referências a intelectuais que costumava ler” (GALVÃO, 1998, p. 9) A estética de vanguarda, tão defendida em seus artigos sobre crítica literária, é finalmente produzida em seus contos policiais. Uma escrita que destoa de seus contemporâneos, pois não havia, ali, qualquer traço nacionalista ou regionalista e, longe de querer se servir do cenário europeu para se equiparar às obras estrangeiras, há, talvez, uma intensão de registrar nesse contexto de ficção experiências da própria autora. Walter Moser enxerga nisso a marca do pensamento antropofágico:

Ao rejeitar a falácia dos mitos de fundação que propõem uma identidade pura ou homogênea, a Antropofagia propõe ainda uma “arqueologia identitária” que revela a constituição heterogênea e potencialmente violenta existente em todo processo de formação de identidade, uma vez que esta sempre se constitui da substância de outrem. (MOSER, 1994, p. 249)

A construção das relações e dos estereótipos entre personagens não ficam de fora, mas são repensados por meio de acontecimentos da sociedade que quebram com o senso comum. Além disso, essa construção também é criada através das relações interculturais vivenciadas por ela. Personagens viajantes ou imigrantes e a adaptação à outra língua são elementos que compõem o enredo das histórias. Tudo isso nos revela, de forma cada vez mais intensa e crescente, a presença de Patrícia Galvão em sua própria ficção. Uma escrita literária que não se assemelha àquela produzida por seus contemporâneos, mas também não é mera cópia do que se era produzido por autores estrangeiros. Para Todorov, em *Tipologia do Romance Policial* (1979), que explica o que seria a diferença entre a grande obra e a literatura de massa. Para ele, a grande obra é que altera as regras do gênero em que está inscrita, criando um novo gênero, já a literatura de massa segue exatamente o prescrito para seu gênero. Esclarece:

O romance policial tem suas normas; fazer “melhor” do que elas pedem é ao mesmo tempo fazer “pior”: quem quer “embelezar” o romance policial faz “literatura”, não romance policial. O romance policial por excelência não é aquele que transgride as regras do gênero, mas o que a elas se adapta. (TODOROV, 1979, p. 95)

Por meio dessa afirmativa, em minha análise sobre os contos policiais de King Shelter, verifico que há a presença de aspectos nas narrativas que desconstruem a forma fixa do gênero policial. Creio que um dos fatores mais pertinentes seja a construção das personagens de singularidades híbridas, e não modelos comuns com estereótipos próprios do gênero.

AS MARCAS DA ANTROPOFAGIA NA LITERATURA POLICIAL DE PATRÍCIA GALVÃO

São suas experiências de vida e seus ideais que alimentam a construção narrativa. Esta era a proposta pessoal, da autora, para uma estética de vanguarda, ou seja: a autonomia do escritor sobre o seu próprio texto; a liberdade para criar e recriar por meio de diferentes cenários e da linguagem algo original e próprio. Seus contos policiais, por exemplo, não seguiam os moldes comuns da escrita policial. Há uma preocupação com o lugar que as mulheres ocupavam; com

a interação entre culturas distintas, e não menos, uma subversão de valores. Trata-se de ideias genuínas do movimento antropofágico, ou seja, ser capaz de se colocar no lugar do outro e, a partir disso, ser capaz de perceber o seu próprio lugar.

Patrícia Galvão parece conseguir apreender, da estética de vanguarda, a saída inovadora para a projeção da Literatura brasileira. Essa inovação estaria centrada na libertação do escritor frente ao molde inicial modernista. Dessa forma, o escritor teria a autonomia para projetar um pouco de si na escrita. Podemos observar isso quando ela menciona a inserção da psicologia na literatura, algo que nos remete a uma valorização de uma Literatura de cunho mais subjetivo.

Recorrendo ao alemão Rainer Maria Rilke, salientou que é preciso “sofrer como homem e como mulher e ter as alegrias mais profundas da vida, para se ter um poema”. Assim, além das ideias do século XX, considerava necessário “viver e viver intensamente cada segundo da vida”. (COSTA, 2012, p. 64)

PATRÍCIA GALVÃO COMO KING SHELTER

O pseudônimo masculino King Shelter parece ter caído no esquecimento por décadas, até mesmo por Geraldo Ferraz, o marido que após a morte da autora decide revelar seus pseudônimos no jornal, em 1963. O livro de Augusto de Campos, *Pagu: vida-obra* (2014) serve-me como uma das principais fontes para obtenção de dados de minha pesquisa. Mas nem mesmo Augusto de Campos reporta-se a essa face oculta de P. Galvão, a escritora de contos policiais. Talvez por desconhecimento, já que, sua investigação sobre a produção da autora iniciou em 1981. Ou seja, quase duas décadas antes de Geraldo Galvão trazer à luz do público leitor os contos policiais da autora.

O nome King Shelter nos remete a um autor estrangeiro, e não por acaso os contos policiais de P. Galvão assinados com esse pseudônimo se passam todos em solo estrangeiro, especificamente em países europeus. Ou durante o percurso de viagens de navio entre os países da Europa. Nas histórias há a intensa presença de Patrícia Galvão, detalhes esses ressaltados por Geraldo Galvão. Ao que tudo indica, as experiências vividas pela autora na época em que morou na Europa, principalmente na França, lhe serviram como base para a construção ficcional. Mas não cabe aprofundar-me sobre esse aspecto, mas sim

demonstrar de que forma a autora constrói esse “autor” e também narrador de suas histórias.

O que torna a investigação dessa face de P. Galvão ainda mais intrigante é o fato de que esse seja o único pseudônimo masculino utilizado pela autora. Acredito que uma das principais razões de P. Galvão optar pelo uso de um nome masculino, seja pelo restrito número de mulheres produzindo o gênero literário policial, pois apenas nomes masculinos ganhavam destaque no espaço de produção dos *pulps*, como Conan Doyle, Edgar Wallace e S.S. Van Dine, apenas Agatha Christie se destacava entre os escritores de histórias de suspense. No Brasil ainda não havia nenhum nome feminino publicando Literatura desse gênero. É provável que por receio da reprovação do público leitor, por ser a primeira mulher a se aventurar, em um campo literário que ainda estava começando no Brasil, P. Galvão tenha considerado mais seguro utilizar um nome masculino. Na época o nome King Shelter acaba caindo no gosto do público leitor, crescendo entre os nomes da Literatura policial, na revista *Detetive*. Como coloca Geraldo Galvão em seu texto introdutório:

[...] Sem contar a elite moderna das histórias policiais de Agatha Christie a Georges Simeon, de G.K. Chesterton a Dashiell Hammett.

King Shelter, aliás, Patrícia Galvão, juntou-se a este elenco de estrelas e não fez feio. O começo humilde, já no fim das páginas do número 196, com “A esmeralda azul do gato Tibet” [...] era anunciado como “especial para *Detetive*”. O conto era saudado assim: “A mais sombria e trágica das aventuras. Impossível abandonar a história no meio. Trata-se de uma novela inesquecível.” A ilustração da página de abertura era um ladrão de casaca, com máscara e cartola, mais tarde reutilizada pela revista [...]

[...] Seguiram-se outras colaborações e, pouco depois, King Shelter já abre a revista, à frente de Agatha Christie. Some a menção “Especial para *Detetive*” e o sumário saúda, no número 207: “King Shelter é uma das atrações de *Detetive*. As suas histórias, pelo movimento e colorido, prendem fortemente a atenção dos leitores.” [...] (GALVÃO, 1998, p. 7-8)

A CONSTRUÇÃO DO FEMININO NA LITERATURA POLICIAL DE PATRÍCIA GALVÃO

Patrícia Galvão se utiliza do pseudônimo masculino King Shelter, para explorar um novo lado seu como escritora. A autora revela em seus contos policiais o talento para a ficção, construindo enredos e cenários incomuns à Literatura brasileira. Contudo, os contos escritos pela autora trazem, de certa forma, uma inovação ao gênero policial

comum. Já que, nas histórias não há apenas uma sequência corriqueira de acontecimentos até chegar ao verdadeiro criminoso, mas há algo além. O ambiente das histórias é permeado por situações que fogem ao senso comum, os personagens construídos pela autora na maioria transgressores, principalmente as mulheres. Como no conto *Ali Babá na Inglaterra*, em que a personagem Aradá é uma mulher que usa armas de fogo e luta com os homens, no final se descobre que Aradá na verdade é o Ali Babá.

Há essa ruptura com os padrões sociais na ficção de P. Galvão. Reafirmo nesse caso como uma forma de evidenciar os traços da produção da autora. Já que, mesmo sendo ficção ela não abdica do seu objetivo primeiro: romper com o senso comum. Acredito que esse seja um dos aspectos que se destaca em toda produção de Patrícia Galvão, independente do tipo de texto e pseudônimo usado. O fato é que, essa subversão da figura feminina é um ponto que permeia a maioria dos contos escritos como King Shelter. No conto *A esmeralda azul do gato Tibet*, por exemplo, temos como protagonista a personagem Mary, uma jovem de vinte poucos anos que mora sozinha e não pensa em casar, administra seus próprios bens e age com uma independência incomum para as mulheres da década de quarenta.

A personagem Mary não só é a construção da imagem de uma mulher independente, no início do século XX, como também é uma estrangeira no país onde vive. Já que, Mary é uma jovem inglesa que decide por vontade própria construir sua vida na Itália, em Château Bolsena. Uma marca bastante presente nas personagens descritas por King Shelter, a figura do estrangeiro, não só as mulheres, mas homens também. Ainda assim, ressalto o fato desse aspecto ser pertinente na representação feminina desempenhada por Mary, pois é um fator culminante que imprime em Mary a liberdade de escolha das mulheres. “A srta. Mary Gerreson escolhera o Château Bolsena para sua residência, desde que educada no país, e amando o clima do *Midi*, resolvera deixar a Inglaterra.” (GALVÃO, 1998, p. 19) Podemos observar nesse trecho a expressão da figura de uma mulher que possui condições que lhe permitem praticar mudanças por sua própria vontade.

A ALTERIDADE NA LITERATURA POLICIAL DE PATRÍCIA GALVÃO

Pensando nos cenários compostos nos contos policiais de Patrícia Galvão, não pude deixar de perceber de que forma os espaços se organizam. Há uma intensa multiplicidade cultural e étnica na composição desses espaços. As narrativas imprimem o resultado de mobilidades. Refletindo não apenas sobre as experiências pessoais de Patrícia Galvão, como a prática de viajante, enquanto correspondente internacional de jornais, mas também sobre o cerne do pensamento Antropofágico, o qual se funda justamente na forma de “ser entre culturas”. Os ideais antropofágicos se fixam em aspectos políticos, estéticos e culturais, aliando esses três fatores temos uma espécie de negociação entre culturas diferentes no mesmo espaço.

A proposta de experimentação da Antropofagia revela a hibridação não apenas da escrita em suas formas, mas também de realidades sociais e culturais. No Brasil temos a questão do índio, não mais caracterizado como o bom selvagem, mas como coloca Augusto de Campos “indianismo às avessas”. Porém o que observamos na construção narrativa de P. Galvão é que ela não segue os caminhos de seus companheiros antropófagos. A autora parece alimentar em sua escrita os ideais da Antropofagia, mas percorrendo um caminho distinto dos demais. É possível que P. Galvão se utilize de suas experiências no exterior como uma forma de reconfigurar de forma literária, como afirma Geraldo Galvão Ferraz na apresentação de *Safra Macabra* (1998). Já que os contos foram escritos após a viagem da autora pelo mundo.

As histórias são ambientadas quase sempre em algum lugar da França, o país bem-amado de Patrícia Galvão, e o que ela conhece melhor em suas viagens e leituras (ela falava francês fluentemente, mas praticamente não sabia coisa alguma de inglês; por exemplo, sua tradução pioneira de um trecho de *Ulisses*, de James Joyce, foi feita a partir do francês). [...] (GALVÃO, 1998, p. 8)

É possível verificar que a presença da cultura francesa é algo bastante evidente na ficção de P. Galvão, mas ainda assim, a autora traz outras formas de expressar diferentes culturas. Como personagens indianos e asiáticos que estão em solo europeu. Acredito que não há uma necessidade de retratar especificamente o cenário francês, mas sim a realidade de pessoas de diferentes continentes que são imigrantes

dentro do território europeu. Não descarto a possibilidade de que haja sim a influência de vivências da autora, mas acredito que seja muito provavelmente um traço do pensamento Antropofágico na escrita de Patrícia Galvão. Já que, ela participou ativamente ao lado dos demais intelectuais na *Revista Antropofagia – segunda dentição* (1929).

Considero que o diferencial na escrita antropofágica de Patrícia Galvão está em deslocar o espaço de suas narrativas para fora do Brasil, algo que não foi feito por seus contemporâneos que estavam produzindo outros gêneros, diferentes do gênero policial, uma Literatura considerada menor no meio tradicional intelectual. Enquanto os demais usavam o Brasil como temática central, a exemplo, cito *Macunaíma* (1928), de Mario de Andrade, uma das obras mais marcantes do movimento Antropofágico. P. Galvão é capaz de atentar para outras formas de hibridismos identitários, textuais e sociais. “qualquer imagem – seja ela feita pelo colonizado – é híbrida, isto contará com traços de outros discursos à sua volta num jogo de diferenças e referências” (SOUZA, 2004, p. 117).

Importa enfatizar que esse diferencial de P. Galvão não apenas evidencia seu papel enquanto produtora e incentivadora das ideias do movimento Antropofágico, como também nos permite verificar sua posição como uma das primeiras escritoras brasileiras a produzir textos do gênero Literatura policial publicados sequencialmente. Além disso, como já explicitarei anteriormente, a autora é capaz de romper com a escrita “padrão” do gênero policial, atentando para outras formas de construção do espaço narrativo e personagens. Esses novos elementos que constituem a escrita inovadora de P. Galvão para o gênero possibilitam à ela uma forma de reconfigurar a Literatura policial, traçando um caminho diferente dos moldes tradicionais.

REFERÊNCIAS

- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2004.
- CAMPOS, Augusto. *Pagu vida-obra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

COSTA, Márcia. *De Pagu a Patrícia. O último ato*. São Paulo: Dobra editorial, 2012.

FREIRE, Tereza. *Dos escombros de Pagu*. São Paulo: Editora Senac, 2008.

GALVÃO, Patrícia. *Safra Macabra*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

MOSER, Walter. *L'Anthropophage et le héros sans caractere: deux figures de la critique de l'indépendance*. In: *La Question identitaire ou Canada francophone: Récits, parcours, enjeux, hors-lieux*. Jocelyn Létourneau & Roger Bernard (orgs.) Les Presses de Laval, 1994.

SOUZA, Lynn Mário. T. M. de. Hibridismo e tradução cultural em Bhabha. In. ABDALA JR, B. (Org.) *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.

TODOROV, Tzvetan. “*Tipologia do Romance Policial*” In. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1979.

O COTIDIANO E O CONTO: O CASO CÍNTIA MOSCOVICH

LUCAS ZAFALON GARCIA¹

Por meio deste trabalho, de cunho bibliográfico, almeja-se identificar os paralelos que relacionam os tópicos cotidianos com o gênero literário conto. Assim, entendendo quais características, presentes nas situações corriqueiras, fazem, das mesmas, matérias férteis para o desenvolvimento de histórias curtas, visto que são diversos os autores que recorrem ao tema.

Para que se possa exemplificar o que é aqui proposto, após desenvolvido o processo de identificação citado anteriormente, será feita a análise do livro *Essa coisa brilhante que é a chuva*. Tal obra reúne contos escritos por Cíntia Moscovich, autora sul-rio-grandense, e que se utiliza do que é rotineiro como fonte principal para sua produção.

Em um primeiro momento, é interessante que se defina o conceito de cotidiano, para que se possa dar prosseguimento ao trabalho. Entende-se como cotidiano aquilo que faz parte da rotina humana na realidade em que o termo está inserido. Como no caso do livro de Cíntia Moscovich, que será melhor analisado a seguir, são cotidianos aqueles tópicos que permeiam o dia a dia de um cidadão do século XXI e que vive em países que são influenciados pelas tendências ocidentais, como o Brasil.

Mesmo que a assimilação inicial do que se faz presente no dia-a-dia é feita como algo que seja banal ou desprovido de interesse, muitas vezes, o que é comum acaba por se mostrar envolto por reflexões que

¹ Universidade Federal do Rio Grande – FURG

transcendem a sua falsa simplicidade. Isso parece se alinhar muito com a forma como Cortázar exalta a grandiosidade do conto, o autor, ao comparar o escritor com um profissional que trabalha com fotografia, diz que:

[...] o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto. (CORTÁZAR, 2008, p. 151)

Por isso, parece que quando o contista, ao se utilizar do que é cotidiano, enxerga no mesmo uma forma de tratar de algo que vai além da primeira impressão obtida ou esperada pelo leitor. Sendo que essa combinação de tema e gênero pode servir, também, como ferramenta para criticar algo que faz parte da realidade que o autor está inserido, mas que nem por isso deixa de ser algo que merece ser questionado.

Piglia, em suas teses sobre o conto, argumenta sobre como esse gênero “sempre conta duas histórias” (PIGLIA, 2004, p. 89), ou seja, requer do leitor que busque significado mais a fundo do que na superfície do texto. Comenta ainda que:

O conto é construído para revelar artificialmente algo que estava oculto. Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta (PIGLIA, 2004, p. 94).

A forma como Piglia parece enxergar as histórias curtas acaba retomando a ideia de como o cotidiano sempre traz questionamentos inerentes a si, mas camuflados aos olhos desatentos. Por exemplo, na maioria das sociedades ocidentais, que vivem as consequências do avanço capitalista, o ato de comprar, algo tão trivial nessa realidade, carrega uma história oculta de exploração ao trabalhador que pode simplesmente passar despercebida. Por isso, reforça-se a ideia de que os temas cotidianos parecem se alinhar com o conto.

Outro aspecto desse gênero literário que merece ser destacado é sua brevidade. Como defende Poe, esse gênero literário é aquele que, devido sua brevidade, melhor consegue exaltar seus propósitos, por poder ser lido de forma contínua, sem intervenções do mundo exterior. E quando se trata de algo como o cotidiano, o conto parece

ser o tipo de composição perfeita para o tema, por também possuir essa característica de efemeridade.

Ainda Poe, ao tratar do propósito do conto, defende que “não deveria haver uma só palavra em toda a composição cuja tendência direta ou indireta não se dirigisse ao desígnio preestabelecido” (POE, 2011, p. 365). Pode-se ir além: não só as palavras devem se submeter ao efeito almejado pelo autor, mas também os outros elementos que envolvem a produção literária, como o tamanho e a duração da obra, devem servir como meios que favorecem o que é desejado.

Nesse caso, quando se trata de situações corriqueiras, em uma realidade onde as rotinas e vidas são mediadas pela a pressa, o efêmero e o passageiro são características que devem ser preservadas para melhor concretização de efeito. Assim, o conto se mostra conveniente para se adequar ao tema.

Cíntia Moscovich, logo no título de seu livro de contos, lançado em 2012, parece se mostrar como um exemplo desse entrosamento entre tema e gênero aqui debatido. Por meio de seus contos, enxerga o *brilho* que se manifesta nas situações mais corriqueiras. *Essa coisa brilhante que é a chuva* é uma lente de aumento que desconstrói o cotidiano e em seus estilhaços encontra narrativas que merecem ser escritas.

Mesmo que os contos não compartilhem dos mesmos personagens ou de uma mesma ambientação, os textos contidos no livro são coesos e parecem funcionar de forma única. Essa unidade se dá muito devido ao eixo temático sobre o cotidiano que persiste durante toda obra e acaba sendo responsável por reforçar o propósito do livro de encontrar valor nesses momentos do dia a dia.

Entretanto, mesmo que a unidade temática seja mantida, os contos parecem variar em tom, que muitas vezes é delimitado pela forma como as narrativas terminam. Cíntia Moscovich transforma textos que, inicialmente, parecem ter cunho dramático ou melancólico, em algo mais positivo, ou vice-versa. Como dito antes, isso acontece principalmente pelos finais que, em geral, acabam invertendo a perspectiva do leitor sobre o texto.

Um exemplo bem claro desse contraste entre o desenrolar do conto e seu final é o primeiro texto do livro, “Gatos adoram peixe, mas odeiam molhar as patas”. Nessa história curta, o personagem principal, Saulzinho, um homem de quarenta e oito anos, decide que

dará o ultimato para sua mãe, que ainda o trata como criança, e sairá de casa para demonstrar que merece ser reconhecido como um adulto.

A primeira perspectiva sobre o conto leva o leitor até uma leitura descontraída e sem um grande peso melancólico. Isso se dá muito por causa do tom cômico que perpassa o texto até a sua última página, visto, por exemplo, no trecho em que Saulzinho conversa com seu gato e, até mesmo, o animal parece reagir com um pouco de descrença perante aos planos do personagem:

- *Saulzinho*, uma pinoia! – pronunciava o próprio nome com deboche. – Você está me ouvindo, *Mishmash*?
 Ao ouvir seu nome, o gato abriu um dos olhos. *Saulzinho* agigantava-se:
 - Meu nome é *Saul*! – bateu com a mão livre sobre o peito. – *Saul*, como o primeiro rei de *Israel*!
Mishmash bateu o rabo. *Saul* investia, alteando o tom de voz:
 - Vida nova. Nunca mais o *nhem-nhem-nhem* da mamãe!
 [...]
 O gato bocejou. (MOSCOVICH, 2012, p. 13-14).

Esse tipo de revolta persiste no personagem ao longo da narrativa, entretanto, não é o suficiente para prender a atenção da mãe, que continua o tratando igualmente. Porém, ao final, quando a mãe, dona Berta, casa-se novamente e se muda para morar com o novo marido, *Saulzinho*, finalmente independente e morando sozinho, tem uma reação totalmente diferente da esperada:

No dia, terrível, em que dona Berta anunciou o novo casamento e que se mudaria para a casa de seu *Natálio*, [...] o rapaz foi para a cama sem jantar. Mesmo porque não havia o que comer.
 Naquela noite, a que seria apenas mais uma de odiosa série, a mãe não veio, não puxou as cobertas, não apagou a luz, não pediu a proteção divina para o sono do filho. Antes de adormecer e antes de entrar no sonho em que era o rei de *Israel*, *Saulzinho* enxugou uma lágrima gorda e insistente que ainda teimava em brilhar no escuro. (MOSCOVICH, 2012, p. 20-21).

Há, nesse último trecho que compõe o conto, uma mudança de tonalidade comparada com a forma como o texto vinha sendo desenvolvido antes. O personagem principal, quando alcança o que tanto almejava e se depara com a sua nova realidade, decepciona-se. Agora, um adulto que mora sozinho, percebe quanta falta a figura materna pode fazer e parece se arrepender do que antes desejou. Essa tristeza com a situação em que chegou e, talvez, o ciúme que o personagem possa sentir da mãe por ter o “deixado” por outra pessoa,

torna “Gatos adoram peixe, mas odeiam molhar as patas”, um conto, inicialmente, de caráter descontraído, em algo muito mais melancólico e reflexivo.

Interessante notar, também, que existe uma quebra de expectativa perante o estereótipo da mãe judia, afinal, em um primeiro momento, Dona Berta é caracterizada como superprotetora, mas acaba por não corresponder ao parâmetro esperado. Esse tipo de final, que amplia a perspectiva do leitor, retoma a ideia, aqui antes proposta, de como a tese sobre o conto defendida por Piglia parece entrar em sinergia com o caráter oculto do cotidiano, pois incita o leitor a devanear e encontrar reflexões que costumam passar despercebidas.

Esse processo de mudança de tom também ocorre de forma inversa. Um exemplo é o conto “Aos sessenta e quatro”, em que uma mulher se depara com o envelhecimento e o aparecimento de um câncer, ou seja, inicialmente, há uma visão negativa sobre o envelhecimento. Porém, ao final, acaba trazendo uma mensagem positiva de que nunca é tarde para recomeçar e de como apenas é velho aquele que se sente velho, com a forma como as situações se solucionam.

Ainda sobre esse conto, é passível de destaque a epígrafe que retoma um pequeno trecho da música *When I’m sixty-four*, do álbum *Sgt. Pepper*, dos Beatles: “Will you still need me, will you still feed me, when I’m sixty-four?”. Quando se compara a letra dessa música com a narrativa, pode-se perceber certa ironia, visto que a canção trata de uma pessoa que faz planos para envelhecer ao lado da amada, contudo, a personagem principal de “Aos sessenta e quatro” faz questão de se separar do marido, conforme começa encarar os problemas da idade.

Esse tipo de humor, mais precisamente o irônico, é um ponto bastante importante de se destacar na escrita de Cíntia Moscovich. Entretanto, é interessante que o cômico, em sua escrita, raramente serve para anular o trágico, e sim, para acentuá-lo. Essa característica parece se alinhar com o tema do livro e com as ideias aqui propostas, demonstrando como o dia a dia, algumas vezes, parece zombar das pessoas, quando o enxergam com outra perspectiva.

Em *Essa coisa brilhante que é a chuva* são nítidas, também, as referências ao judaísmo. Principalmente nos contos iniciais do livro, a autora parece trazer um pouco da cultura judaica; mesmo que esse aspecto não seja o foco principal dos textos, eles permeiam as narrativas

e podem servir como ferramenta de identificação com os leitores inseridos nesses costumes. A desconstrução da figura superprotetora da mãe judia, como discutida no primeiro conto e referências à cerimônia “Bar Mitzvá”, no conto “A balada de Avigdor”, típica do judaísmo, são exemplos.

Um conto que une tanto aspectos cômicos como referências judaicas, é “A balada de Avigdor”, utilizando-se dessas ferramentas para tratar de um tópico que é tabu na sociedade, de forma quase descontraída: os estereótipos de gênero. A narrativa gira em torno de duas famílias judaicas que moram em casas vizinhas e o estopim para seu desenvolver são os encontros entre Avigdor e Débora, as crianças desses dois lares.

Avigdor, a mando do pai, pratica caratê, e Débora, por motivo parecido, faz aulas de balé; entretanto, nenhum dos dois parece satisfeito com essas atividades a eles designadas. Por isso, começam a se encontrar no quarto de Avigdor para que possam ensinar um ao outro o que realmente os interessa:

Naquele dia, Dona Lube não resistiu de curiosidade e de certa preocupação: o que podiam fazer juntas e trancadas duas crianças de nove anos de idade? Ao abrir a porta do quarto, quase não reconheceu seu Avigdor: o braço esquerdo apoiava-se na cabeceira da cama, o braço direito estendia-se ao alto, os dedos longos armados num gracioso arranjo; o tronco e a cabeça inclinavam-se lentamente, enquanto o quadril, coxas, joelhos e pés estavam voltados para fora. Vestia malha cor-de-rosa, e o tutu, também cor-de-rosa, sobrava-lhe muito na cintura. Débora, de costas para a porta, metida no quimono, enfurecia-se em pontapés e socos contra a cortina. Dava gritos a cada golpe. O quimono parecia apertado nos ombros e nas pernas, a faixa branca da cintura não dava mais que uma volta. (MOSCOVICH, 2012, p. 47-48)

Assim, Cíntia Moscovich leva o leitor a se questionar, afinal, qual o problema de um garoto querer dançar balé ou uma garota querer lutar caratê? Por meio da família, principalmente na figura do pai de Avigdor, Arão Stern, a autora aponta como existem pessoas que ainda discriminam essas atitudes e tentam limitar padrões para cada gênero, como se isso fosse algo coerente. O cômico se faz com a caricatura da neurose de uma família judaica perante essa situação, porém, a comédia e o trágico tornam-se muito próximos em alguns momentos, como, por exemplo, quando o pai ameaça bater no filho:

O pior, pior mesmo foi quando Avigdor apareceu com a notícia de que tinha resolvido abandonar as aulas de caratê:

- É muito violento. Sou pacifista.

Seu Samuel ficou possesso:

- Pacifista, o cacete.

Para o desespero de dona Lube, seu Samuel ameaçou dar tanto no filho que o reduziria a um monte de bosta, era o que ele merecia – e Avigdor, vendo que o pai tirava o cinto da cintura das calças, tratou de escapulir, dando voltas em torno da mesa da sala. Dona Lube corria atrás de seu Samuel, tentando agarrar a fivela do cinto:

- Shmil, para com isso! – “Shmil” era o nome com que ela tratava o marido. – Para com isso! (MOSCOVICH, 2012, p. 49).

Esse conto se faz um exemplo de como esse gênero literário e a temática cotidiana, trabalhando juntos, servem como ferramenta para que o narrador possa criticar algo que está inserido na sua realidade. Esses conceitos padronizadores, que tentam determinar o que cabe para cada sexo, fazem parte da atualidade e, talvez, estejam até mais fortemente impostos na realidade judaica e a autora encontra, por meio da literatura, uma forma de criticar isso.

Retomando a ideia exposta antes sobre como o efêmero parece ser exaltado nessa forma literária, destaca-se o conto “Tempo de voo” como um grande exemplo disso. Esse, que é o menor texto que forma o livro de Cíntia Moscovich, leva o caráter passageiro do dia a dia ao extremo, narrando um atropelamento, cena cada vez mais comum no cotidiano.

A autora parece brincar com a ideia de algo tão brusco e sem tempo de reação como um acidente de trânsito. Utiliza-se do introspectivo do personagem que dirige o carro para demonstrar a aflição daquele que é refém do tempo e que se depara com a certeza de um destino que não pode alterar:

O homem vê e não quer acreditar. Não pode ser, não pode, não naquele ponto, justo naquele momento, justo ali a menina decidiu atravessar a rua. [...] Tudo isso o homem vê, tudo isso desespera o homem, que tenta se erguer de onde está, como se se pudesse erguer, como já há tempos não pode mais. (MOSCOVICH, 2012, p. 97).

“Tempo de voo” leva o leitor à reflexão sobre a impotência humana frente a situações em que não é capaz de alterar o que acontece consigo e, assim, enxerga no desespero uma solução mais fácil do que o complicado ato de se conformar. Também, trata da fragilidade da vida; a menina que decidiu atravessar a rua, com certeza, não esperava que tudo acabaria naquele dia e é dessa forma, sem esperar, que muitas

vidas acabam. Essas duas reflexões parecem estar muito bem resumidas ao modo como Cíntia Moscovich termina seu conto:

As pessoas todas correm, agora elas correm, e passam por ele, por ele que queria salvar, e gritam todos, e passam por ele, ele que queria gritar, e esbarram nele, na impotência dele, na armação dele, nas rodas dele, porque ele, diante da morte, nada mais é nessa hora do que um homem inútil preso a duas pernas que não andam e duas rodas que não voam. (MOSCOVICH, 2012, p. 99).

Cíntia Moscovich, por meio de seu livro *Essa coisa brilhante que é a chuva*, demonstra o potencial do conto para desenvolver assuntos cotidianos. Então, nota-se como o efêmero e a possibilidade de uma segunda perspectiva sobre as coisas que perpassam a rotina humana são exaltados dentro desse gênero, e nas mãos de uma autora habilidosa, a sinergia dessa combinação se manifesta de forma clara.

REFERÊNCIAS

- CORTÁZAR, Julio. *Válise de cronópio*. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- POE, Edgar Allan. Segunda resenha de Edgar Allan Poe sobre *Twice-told tales*, de Nathaniel Hawthorne. *Graham's Magazine*, Maio de 1842. In: KIEFER, Charles. *A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero*. São Paulo: Leya, 2011
- MOSCOVICH, Cíntia. *Essa coisa brilhante que é a chuva*. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

UM INVENTÁRIO DAS ZONAS SOMBRIAS

MAIRIM LINCK PIVA¹

A arte tem sempre essa ambição: toda obra de arte é uma busca de sentido.
Simone Vierne

Questionar-se, viver em permanente busca é uma eterna condição humana. Os escritores são seres que procuram traduzir a vida em palavras que se perpetuam além do transitório da existência, e, talvez por isso, sofrem a angústia que lhes cabe por não poderem se permitir aceitar passivamente o transcorrer da vida. O crítico José Castello afirma que sempre se impressionou com o desamparo dos escritores, “com o abandono do homem massacrado pelas leituras que se aderem à obra” e que, como jornalista, sempre se interessou mais pelas “zonas sombrias em que eles travam suas batalhas, pelas pequenas torturas impostas pelo mercado e pela crítica, pelas exigências da vaidade, pela loucura enfim que toma conta de um homem quando ele se posta diante do papel em branco” (CASTELLO,1999, p.7).

Segundo Castello, os escritores em geral habitam “um mundo em ruínas – e é para sobreviver em meio a escombros que, sem outro amparo, eles se põem a escrever, [...] movidos por forças que não sabem dominar e com o coração em frangalhos, se põem a escrever.” (CASTELLO,1999, p.8). Essa necessidade da escrita como única forma de salvação de uma alma atormentada é confirmada por Caio Fernando Abreu, ao declarar, em uma crônica escrita em um momento

¹ Universidade Federal do Rio Grande – FURG

de extrema angústia e fragilidade pessoal: “única coisa que posso fazer é escrever – essa é a certeza que te envio, se conseguir passar esta carta para além dos muros. Escuta bem, vou repetir no teu ouvido, muitas vezes: a única coisa que posso fazer é escrever, a única coisa que posso fazer é escrever.”²

Para Castello, Caio Fernando Abreu “foi, durante muitos anos, um namorado da escuridão” e um descendente de uma linhagem de escritores que precisavam “sofrer para criar” (CASTELLO, 1999, p.11; p.66). Percebendo que atrás das páginas literárias há sempre um “impulso irreversível, uma sina, talvez uma condenação, que é na verdade o que leva um escritor a escrever” (CASTELLO, 1999, p.8). Castello salienta na obra de Caio aspectos que poderiam ser relacionados a essa zona de penumbra, à presença de uma sombra que o jornalista diz haver muitas vezes atrás das máscaras sociais dos escritores. Para ele, um leitor e analista da obra de Caio, as narrativas do escritor gaúcho se constroem nessas “atmosfera sombrias” (CASTELLO, 1999, p.60).

Na crônica “Anotações insensatas”, Caio parece traduzir essas “atmosfera” através de uma figura humana: “Era desses caras de barba por fazer que sempre escolherão o risco, o perigo, a insensatez, a insegurança, o precário, a maldição, a noite – a Fome maiúscula.” (ABREU, 1996, p.55). Na crônica jornalística, gênero em que voz autoral e voz narrativa se imiscuem por vezes,³ Caio parece revelar o ser que se diferencia e se distancia daqueles que optam pelo “ordinário” da vida, daqueles que preferem segurança e estabilidade através do conformismo e da falta de vontade de transformar a vida. Seu compromisso torna-se, assim, a ação constante, a infinita viagem de busca – busca, quase sempre, infundável. Essa diferenciação, essa “sina”, como afirmou José Castello, e que encontra melhor imagem nas palavras de Drummond (1999, p.13-14) é a daqueles marcados pelo “anjo torto das sombras”: a trajetória de um ser que precisa se traduzir em palavras, o escritor que se alimenta da vida – com toda sua força, com todas suas dores - para produzir. Nas palavras de Caio, “os escritores são seres muito cruéis, estão sempre matando a vida à procura de histórias” (ABREU, 1995, p.5).

2 “Primeira carta para além dos muros”, (ABREU, 1996, p. 97-98). A crônica foi escrita enquanto ele estava hospitalizado, logo após a descoberta de ser portador do vírus HIV, e publicada no jornal *O Estado de São Paulo*, em 21 de agosto de 1994.

3 Castello, ao comentar as crônicas de Caio, diz que esse é um “gênero em que a imaginação se mescla sem qualquer vergonha ou precaução à experiência pessoal” (CASTELLO, 1999, p. 60).

Em 1995, ao revisar e alterar seu primeiro livro de contos, Caio expressa a tendência à transitoriedade. Em 1970, o título *Inventário do irremediável* remetia a tom de “fatalidade, algo melancólico e sem saída” (ABREU, 1995, p.5). Em 1995, com a alteração para *Inventário do ir-remediável*, há uma perspectiva menos carregada da ideia de algo inevitável, pois o *ir-remediável* poderia apontar para “um trajeto que pode ser consertado” (ABREU, 1995, p.5). O livro passa, assim, a assumir também um valor simbólico importante, pois no prefácio de 1995, denominado “Bodas de prata”, o autor diz que o livro serve “como uma espécie de comemoração das minhas, digamos, bodas de prata com a literatura” (ABREU, 1995, p.5).

O livro foi inteiramente revisado e, conforme anuncia o autor, oito contos foram eliminados, em relação à primeira edição, apresentando na nova versão vinte e cinco textos, conferindo ainda maior ênfase à noção das ‘bodas de prata’. Além disso, o escritor afirma que “sem dúvida *Inventário do irremediável* foi uma das bases de todos os livros que vieram depois. Quem sabe isso talvez possa interessar, além de mim mesmo, a alguns leitores? Gostaria muito que sim.” (ABREU, 1995, p.6)

Com essa indagação, Caio consegue aguçar o interesse para esse livro do início de sua carreira, não só para que se possa estudar e descobrir *as bases* de sua obra, como para se desafiar a *precariedade* e o transitório da vida, pois como ele mesmo afirma, “deve-se insistir na permanência de tudo aquilo que desafia Cronos o deus-Tempo cruel, devorador dos próprios filhos.” (ABREU, 1995, p.5)

Os contos se distribuem por quatro seções, denominadas: “Da morte”, “Da solidão”, “Do amor” e “Do espanto”. Apoiando-se nas palavras do escritor, na introdução de *Inventário do ir-remediável*, pode-se inferir que esses temas marcam o desenvolvimento de sua produção. A temática da morte abre a obra, o que se coaduna com a observação de Castello que assevera que, desde jovem, Caio sempre foi muito preocupado com a ideia da morte e ligado aos temas das sombras. As próprias palavras de Caio confirmam essa impressão: “naquela época, o existencialismo e o suicídio eram chiques, a moda era ser sombrio [...] E eu fui incapaz de resistir” (CASTELLO, 1999, p.62).

A morte reveste-se de diversas representações e significações nessa fase inicial de sua carreira, podendo surgir como forma de libertação

de uma vida de valores falsos e de um cotidiano estressante, como no primeiro conto, “Os cavalos brancos de Napoleão”, cuja imagem final, após a morte do protagonista, é a de “um homem estranho, nu em pelo, cabelos ao vento, galopando em direção ao crepúsculo montado em amáveis cavalos. Brancos, naturalmente” (ABREU, 1995, p.20). A imagem remonta a noções de liberdade, – das convenções sociais, através da ausência de vestimenta, de locomoção, através do cavalgar veloz, de espaço, com o rumo sendo apenas o crepúsculo – a noções de força – expressa pela imagem dos cavalos – e a noções de pureza, pela ênfase ao branco. É, ainda, uma imagem mítica, que encontra eco tanto nas narrativas relacionadas aos animais alados da mitologia grega, como em lendas regionais, das quais é exemplar a do Negrinho do Pastoreio cavalgando pelos pastos do Rio Grande do Sul.

Em outro texto, a morte se expressa no desejo de alguém prestes a abandonar a vida, como na despedida de um suicida em “A quem interessar possa”. A vida – a ser deixada – é uma “travessia cega”,⁴ com sinais constantes de dor, sofrimento, lembranças de humilhações. O conto exprime a noção de que a *carne é vil* e, por isso, o desejo de procurar alguma “coisa limpa” (ABREU, 1995, p.24). O desejo de libertação tanto do cotidiano massificado, como de uma *carne vil*, poderão ser percebidos ao longo de vários textos de Caio, em que o espaço urbano é o ambiente para a massificação, para uma vida errante, para a inadequação a um mundo contaminado, tanto física, como moral e emocionalmente.

No conto “O ovo”, além de referências à situação política brasileira dos anos setenta, com a opressão sofrida pelo processo da ditadura militar, tem-se a marca de um “isolamento compulsório” a que a personagem é submetida, como ocorre também, de maneira mais cifrada e enigmática, em “O mar mais longe que eu vejo”. O isolamento, relacionado também à solidão, tema caro ao escritor, destaca as questões relativas às diferenças não aceitas e não absorvidas pela sociedade. Esses aspectos estão relacionados com o desespero constante daqueles que buscam uma forma de se integrar no universo.

Essa obra que marca a estreia de Caio⁵ indica uma abordagem

⁴ Trecho do conto “A quem interessar possa”, que apresenta uma interessante estrutura textual, anunciando-se como uma carta, configurando-se em um monólogo interior, principiado com uma vírgula e finalizado com dois pontos. (ABREU, 1995, p. 26.)

⁵ O autor refere uma obra anterior, um volume de contos denominado *Três tempos mortos*, que ganhou uma Menção Honrosa no Prêmio José Lins do Rego, da Livraria José Olympio Editora, em 1968, no

temática inicial para a análise de parte da produção posterior do escritor sul-rio-grandense, além de ser um ponto de partida para a percepção de como algumas imagens *perseguem* a produção literária do escritor. Conforme a linha de análise simbólica de Gilbert Durand, é preciso seguir em um escritor o fio das redundâncias ou obsessões temático/imagéticas ao longo de sua obra e procurar não só verificar a permanência, como ainda os desdobramentos de sentido e as novas configurações de que se revestem as mesmas ideias ou temas. Como afirma o teórico do imaginário, é na obra completa de um autor que se pode perceber como as redundâncias temáticas e dramáticas “manifestam-se com majestade”,⁶ sendo a visão geral da amplitude da obra que irá permitir distinguir os desdobramentos de sentidos e a evolução de imagens e ideias nas diversas fases estéticas e históricas que são perceptíveis em um artista.

Desde os primeiros contos, destaca-se a temática do desespero daqueles que estão presos a um cotidiano rotineiro e solitário, e que, por breves momentos, vislumbram alternativas de rompimento com esse modo de viver, sendo, no entanto, absorvidos pelo conformismo e pelo medo da ruptura. Exemplos desse tema são encontrados nos textos “Paixão segundo o entendimento”, “Itinerário”, “O coração de Alzira”, “Verbo transitivo direto”. Outra linha que se evidencia é a representação da perda de um ser amado, sendo, já em *Inventário*, a temática amorosa relacionada, basicamente, à solidão e à impossibilidade de encontros amorosos e uma constante impossibilidade de comunicação, como se percebe em contos como no, ironicamente, denominado “Diálogo”.

Apesar de a crítica apontar para traços de *negativismo* nos primeiros textos de Caio, e esse breve levantamento temático possa reforçar esses traços, percebe-se que a esperança e a promessa de encontros de amor que iluminam a vida das personagens já se encontram sutilmente anunciadas em *Inventário do ir-remediável*, como nos contos “Meio silêncio” e “Madrugada”. A obra do *poeta negro* lança pequenas fagulhas de luz e, por isso, é um instigante apelo para aqueles que desejam mergulhar no seu mundo literário à procura de suas múltiplas faces que permanecem desafiando a precariedade da vida.

entanto, segundo ele, os originais desta obra se perderam e não foi publicada.

6 “Na obra completa de um autor que abrange de quinze a sessenta, ou mesmo setenta anos de sua vida, as redundâncias temáticas e dramáticas manifestam-se com majestade. A amplitude da obra permite distinguir “épocas” – azuis, rosa ou negras – da gênese mítica de uma obra. As “conversões” de um autor surgem com mais nitidez, as alterações do mito também.” (DURAND, 1998, p.248)

A eterna busca em que o ser humano se encontra o torna um viajante da vida no rumo de um destino muitas vezes prometido, temido ou desejado, mas sempre incerto. Nessa viagem, a literatura, uma das formas de expressão e indagação humana, é não só uma companheira, mas ainda um dos meios privilegiados de se efetuar essa trajetória. No percurso de reflexão sobre o quanto a literatura é um dos veículos que transportam os seres na busca de novas respostas sobre a condição humana, escolhe-se como parceiro Caio Fernando Abreu, um apaixonado por viagens, que nos pergunta na crônica “Paisagens em movimento”: “Quem sabe porque o transitório que é a vida, em viagem deixa de ser metáfora e passa a ser real?” (ABREU, 1996, p.155).

Assim, esse texto é apenas um convite para viagens metafóricas e constantemente transitórias pelas obras desse sujeito cuja obra nos faz viver de forma ainda mais intensa e inquisitiva.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. *Inventário do ir-remediável*. 2. ed. rev. Porto Alegre: Sulina, 1995.
- _____. *Pequenas epifanias*. Porto Alegre: Sulina, 1996.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- CASTELLO, José. *Inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- DURAND, Gilbert. *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.

***DO BARROCO AO MODERNISMO:* BREVÍSSIMA ANÁLISE DOS ESTUDOS DE POESIA BRASILEIRA DE PÉRICLES EUGÊNIO DA SILVA RAMOS**

MARCELO FRANÇA DE OLIVEIRA¹

CONSIDERAÇÕES GERAIS A RESPEITO DA OBRA, SOB A ÓTICA DA HISTÓRIA E DA TEORIA DA HISTÓRIA DA LITERATURA

O primeiro desafio ao analisar *Do Barroco ao Modernismo*: estudos de poesia brasileira (1979), recai sobre a natureza da obra, originalmente uma coletânea de textos anteriormente publicados em jornais paulistas, principalmente O Estado de São Paulo. O termo coletânea sugere uma seleção de textos que não necessariamente tenham um conjunto uniforme e harmônico, ou mesmo alguma coesão entre os seus componentes. Não há, também, um prefácio ou apresentação do autor, além de uma nota final que pouco traz sobre as intenções manifestas de Péricles Eugênio da Silva Ramos sobre o que pretende com a publicação. Porém, uma análise do conteúdo apresentado fornece-nos indícios de tais questões e norteiam a breve análise que empreenderemos neste ensaio.

Um dos primeiros indícios é encontrado já no título do livro, sem indicações totalizantes de “história da poesia”, ou mesmo “*uma* história da poesia”, e sim “estudos de poesia brasileira”, o que indica que o recorte do autor é tratado exatamente como sugere, um recorte. Dito isto, podemos ser levados à compreensão apressada e enganosa

¹ Universidade Federal do Rio Grande/FURG

de que falta a Péricles Ramos densidade ou abrangência na análise, mas esta hipótese é deixada de lado quando nos deparamos com o grande espectro contemplado pela análise do autor, tanto no âmbito temporal quanto no de autores e períodos abordados, como o próprio nome sugere, daquilo que considera o princípio da poesia brasileira (no período barroco) até seus dias recentes, representado pelo modernismo.

A história da literatura, e em especial da poesia que Péricles Eugênio da Silva Ramos faz em seu livro parece-nos fortemente marcada pelo ângulo filológico de análise e construção discursiva, conforme proposto por Roberto Acízelo de Souza (1987), principalmente por privilegiar majoritariamente a forma em detrimento de outros ângulos (que também aparecem em alguma medida, porém em menor escala em uma comparação simples). Porém, destacamos também o seu fazer de uma história da literatura calcada pela pesquisa intra e extra objetos, e também uma historiografia crítica de outras histórias da literatura que comenta ao longo da obra, com traços de pesquisa indiciária próxima ao descrito por Carlo Ginzburg (1990), ou seja, valendo-se de resíduos, dados marginais e pesquisas de documentos fora do espectro puramente literários. Pelo modelo que Perkins (1999) propõe, citando Hayden White, a saber, de uma história da literatura construída sobre a crônica primeira (listar em ordem cronológica as obras e outros eventos que se incluem numa cronologia espaço-temporal), secundada pela forma de uma história nessa crônica para finalmente construir-se um enredo, parece-nos que a história de Ramos se difere um pouco deste padrão, principalmente pela maneira pela qual foi concebida, ou seja, a partir de ensaios publicados através da imprensa e outros recortes “costurados” posteriormente no formato livro. Os suportes iniciais e o final dão essa característica distinta da História da Literatura que o autor leva a cabo. De qualquer modo, segundo Siegfried Schmidt, o recorte proposto enquadra-se em uma lógica de construção:

Toda história literária prossegue de maneira seletiva. Toda seleção é normativa. Tal conexão é evidente, considerando-se a produção de cânones que é vista como “a mais imediata relevância política de histórias literárias” (Plumpe & Conrady, 1981, p. 379). Como podemos legitimar os critérios que devem ser aplicados no processo de nossas escolhas materiais, estéticas e ideológicas? Pode uma história literária nos fornecer tal legitimação? (SCHMIDT, 1996:106).

Desse modo, a história proposta por Ramos estabelece uma normatização hierarquizada do universo por ele escrito, ou antes, construído. Está lá seu cânone representado pelos expoentes da poesia brasileira, com os autores privilegiados e as obras destacadas. Ainda de acordo com Schimidt, as histórias da literatura são “uma construção do historiador e não um relato do que realmente aconteceu” (SCHMIDT, 1996:106), então entendemos *Do Barroco ao Modernismo...* como uma construção, eletiva e direcionada, e isso não se constitui em demérito ou qualidade, mas como característica da obra. Além disso, devemos destacar a própria defesa do modernismo como um estágio de apuração estética e, até certo ponto, de evolução da poesia brasileira, pode também ser associado ao interesse político que eventualmente cerca as escritas da história da literatura. Por político, não devemos tomar apenas o político-partidário, mas o sentido em que indica René Rémond (2003) em articulações que visem ou discutam o poder, direta ou indiretamente, em suas mais variadas esferas. Schmidt mais uma vez esclarece que muitas vezes estes interesses políticos têm sido normalmente disfarçados em intenções educacionais, culturais ou estéticas, ou mesmo exigências quase naturais (SCHMIDT, 1996:110). Neste caso, a supremacia do movimento modernista sobre os demais, como produto final, também representa o triunfo de São Paulo sobre o restante do país, demonstra uma visão – política – de mundo e, em última análise, diferenciando-se dominantes de dominados.

**APROXIMANDO A LUPA: ESTUDO DE CASO DOS ENSAIOS
 “PRINCÍPIOS PARNASIANOS”; “ROMANTISMO E VERSOS
 COMPOSTOS”; “NO CENTENÁRIO DE VICENTE DE CARVALHO”;
 “WILLIS E AMARILLIS”; “CHINESICES ROMÂNTICAS E
 PARNASIANAS”; “ACHEGAS À BIOGRAFIA DE FRANCISCA JÚLIA”**

No ensaio “princípios parnasianos”, o autor fala que o movimento anti-romântico, no Brasil de meados e pós-meados do século XIX era o do realismo, que “evoluiu para o parnasianismo, por força da pregação de Machado de Assis” (p. 173). O termo “parnasiano”, conta-nos, começou a ganhar força, “criticamente, com relação aos nossos poetas, a partir de 1886”, conforme rastreado por Manuel Bandeira a partir de publicações da época, embora muitos poetas, até então, “se tinham na

conta de realistas”.

Destaca também a influência de Machado de Assis, tanto no aconselhamento a Alberto de Oliveira, por exemplo, que evitasse “se entregar ao lirismo de amor”, como na própria construção de sua poesia que servia de exemplo, mas principalmente através de sua crítica, “que vinha exigindo, ao longo do tempo, correção métrica e gramatical, precisão vocabular, economia de composição e sobriedade das imagens”, sendo pelo menos três destes elementos precisamente rigorosos e que compunham a “doutrina formal parnasiana”: “correção métrica, correção gramatical e vocábulo e expressão precisos” (p. 174), princípios estes pregados “pelos grandes da escola, como Olavo Bilac e Alberto de Oliveira”.

Machado de Assis, segundo Ramos, rejeita o “alexandrino ‘arcaico’, tão usado pelos românticos”, em função de que ele não constava registrado na obra “Tratado de metrificação” de A. Castilho. Esta defesa pela correção gramatical, que Machado de Assis tanto defendia quanto dava exemplo, provocou nos primeiros parnasianos um processo de reformulação, em novas edições, dos seus livros anteriores, “notadamente recolocando or pronomes”, como afirma Ramos. Aqui destacamos a teoria de Eliot quando fala em “tradição e talento individual” e onde este diz textualmente que “o poeta tem que estar bem consciente da corrente dominante a qual, de modo algum, flui invariavelmente pelas reputações mais distintas”, e as iniciativas das “re-escritas”, apesar de caminharem para o novo (o construir) estar à altura dos julgamentos quando estes forem o passado.

Finalmente, destaca que “o verso parnasiano, por vezes erigido de [sílabas] tônicas e choques de tônicas, afigura-se rígido em confronto com a frouxidão romântica ou com a fluidez simbolista; os poetas do Símbolo descristalizam o alexandrino e o decassílabo, e empregam tribalmente os versos de 9 sílabas acentuadas na 4^a e o hendecassílabo trocaico” em um exemplo de ênfase na construção métrica como primaz na caracterização do gênero, bem como faz de maneira mais detalhada no ensaio “romantismo e versos compostos” onde o autor se detém em fazer distinções mais específicas quanto à construção dos versos, a metrificação, e a própria constituição silábica.

Em “No centenário de Vicente de Carvalho”, Péricles Ramos prossegue em seu método de análise de obra pela forma, agora com

ênfase ao homenageado. Informa que há controvérsia sobre o poeta ser ou não parnasiano, e recorre a uma obra do próprio Carvalho para defini-lo como tal. Segundo afirma, na juventude “pensava que o fundo tivesse absoluta supremacia, e a forma, função acessória”, tendo cedido com o tempo destas posições mais radicais. Mesmo reconhecendo alguns elementos presentes em Carvalho que poderiam aproximar o poeta do simbolismo ou mesmo do romantismo, rechaça o vínculo ao dizer que “essas escassas andorinhas não bastam [...] para fazer verão” (p. 183). E prossegue: “O próprio estilo de seus livros iniciais, *Ardentias* (1895) e *Relicário* (1888), não se confunde com o simbolismo: é o indeciso estilo dos primeiros parnasianos, que, ainda com ressaibos românticos, já não queria participar dessa página virada de nossa história literária”. Ao fazer a comparação com outros movimentos literários, ora aceitando ora rejeitando influências e características, parece-nos válido afirmar que Ramos entende a literatura, e também a história da literatura que produz, como parte de um sistema, tal como é proposto por Tynianov ao afirmar que “o estudo isolado de uma obra não nos dá a certeza de falarmos corretamente de sua construção, de falarmos da própria construção da obra” e também que os fenômenos literários não devem ser considerados fora de suas relações, ou seja, fora do seu sistema.

Ainda neste ensaio, e talvez pela própria característica da obra de ser construída a partir de fontes originais distintas como prefácios de livros e, em maior escala, ensaios publicados na imprensa, são apresentados dados biográficos como subsídios para a construção da sua história da literatura. Aqui, então, passa a analisar também as influências exercidas sobre o poeta a partir do seu meio (situa-o como abolicionista e republicano, na juventude, e seus versos iniciais cuidavam de problemas sociais e políticos de sua época, e tardiamente como positivista). Há também espaço para uma crítica da crítica mais acentuada, com ares de deboche: ao questionar uma influência do poeta, diz que “tratarse-á, pois, de um caso de influência por antecipação mediúmica, mais ou menos o mesmo em que José Veríssimo levitou, ao dar Castro Alves por influenciador de Fagundes Varela...” (p. 189).

Apresenta também sua análise historiográfica a partir dos estudos que outros historiadores da literatura fizeram sobre Carvalho, como Agripino Grieco, José Veríssimo, Ronald de Carvalho, Mário de

Andrade e Manuel Bandeira, frisando após esta análise que, para ele, o poeta é um dos quatro mestres da geração parnasiana e o mais lírico entre eles. Destaca também o “aspecto bem-humorado da poesia de Vicente de Carvalho, certa cambiante zombeteira e irônica que nos dá a impressão [...] de que ele passou pela vida com um sorriso nos lábios, apesar de quantas agruras o possam ter afligido” (p. 192). E, em suas últimas considerações, elege “A flor e a fonte” como sendo, para o parnasianismo, o mesmo que “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, foi para o romantismo. Novamente encontramos apoio em David Perkins (1999), desta vez citando Paul Ricoeur, de que os historiadores da literatura “estão na posição de juizes: colocados na situação de uma disputa real ou potencial, tentam provar que uma explicação dada é melhor que outra”, aqui notadamente sobre essa tomada de valores sobre Vicente de Carvalho.

No ensaio “Willis e Amarilis”, estabelece suas teorias a respeito do significado e procedência de ambos os termos em Castro Alves, em pormenores analíticos, mais uma vez destacando o viés da língua, da forma, do significado e da construção em sua observação. Já no ensaio “Chinesices românticas e parnasianas”, explora a inserção e recorrência de elementos de inspiração oriental, presentes no romantismo e parnasianismo brasileiros como influenciados diretamente por autores franceses, e cita vários exemplos, afirmando que “nenhum de nossos poetas parnasianos estudou chinês [...] mas vários deles, de um modo ou de outro, assinalaram em seus versos a presença da China” (p. 203). Uma das explicações para tais recorrências e usos é dada a partir da leitura do francês Albert Cassagne, que afirmou “por si só [...] os nomes dos seres e das coisas exóticas, independentemente de toda a qualidade sonora ou harmoniosa, têm o privilégio, apenas com suas consonâncias insólitas, de desviar os espíritos das acepções vulgares e lançá-los num mundo novo onde a fantasia se desdobra mais facilmente. A rosa ou a violeta, tão fáceis de evocar com a suavidade de seu perfume e de seu colorido, jamais terão o excitante, o suave olor de estranheza da pequena flor Ing-wha, cuja aparência e silhueta nos são desconhecidas” (p. 204). Além disso, cita a teoria da formulação de Otto Jaspersen, “segundo a qual os tipos flexivos de língua são mais antigos do que os isolantes, que representam os estádios finais de uma longa evolução”, sendo o chinês (mandarim) como isolante, e nele “a ordem das palavras é de

tal modo ordenada e fixa que, se alterada, mudará o sentido da frase”. E prossegue, concluindo: “segundo Jaspersen, a poesia ocidental caminha para essa clocação predeterminada e invariável das palavras – o que seria rumar para o chinês” (pp. 204-205).

Em “achegas a biografia de Francisca Júlia”, como o nome diz, pretende o autor apresentar subsídios para a construção de uma história de vida da poetisa, e o faz de maneira quase arqueológica, não se limitando a aspectos comuns de explanações deste tipo, realizando inclusive pesquisas indiciárias, recheadas de hipóteses e argumentações analíticas. Com efeito, pesquisou desde o registro do matrimônio da autora, fez correlações com datas, tirou conclusões a respeito do entrecruzamento destas em oposição aos seus relacionamentos, e até mesmo sobre sua verdadeira idade e a do seu marido, onde percebe uma diferença (para menos) de 8 anos, e atribui esta elisão verificada “ao gosto feminino de diminuir a idade”. Finalmente, ainda de acordo com seu tipo de análise formal da língua, forma e termos, faz considerações literárias acerca da expressão “shaberon”, que não teria anotado o significado em análise anterior por “não ter elementos, na ocasião, para elucidar o sentido do vocábulo”, e esclarece, conforme apurou “em dicionário de termos referentes ao budismo” que “shaberon” seria o adepto superior daquela religião, em derradeira evidência da análise minusciosa característica de sua história da literatura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim posto, na ênfase da seleção de textos que Ramos fez uso para o seu *Do Barroco ao Modernismo...* é dada principalmente sobre os movimentos literários que antecedem o modernismo (princiando pelo barroco, depois neoclassicismo, arcadismo, romantismo, parnasianismo e simbolismo), ressaltando para cada corrente análises dos principais poetas e escritores, construindo a seu jeito e seu modo uma história da poesia (mas também da literatura) de forma profunda e abrangente. Parece-nos, por fim, que o livro oferece um panorama partindo dos antecedentes literários do movimento modernista, o destino lógico e acabado da poesia brasileira talvez considerada ideal, principalmente no tocante a defesa modernista do abandono da métrica em favor do verso livre e da mudança tanto nas temáticas quanto nas

construções.

Especificamente sobre a pesquisa atenta aos fragmentos documentais, percebemos o vigor que se fez presente em determinados ensaios o aspecto indiciário, que poderia ser considerado acessório, mas que entra na narrativa de Ramos como um ingrediente para a construção de sua história da literatura. Uma história, seja ela por qual campo ou propósito se debruça, é baseada em documentos, e documento é, logicamente além do tipo escrito, tudo aquilo que o historiador se vale para a construção de uma narrativa e que se proponha. Nessa esfera, já dizia Jacques Le Goff (1992), “tudo é documento”, e todos os vestígios produzidos em decorrência da ação humana, tudo aquilo que está ao alcance do historiador e é passível de análise e reflexão é relevante, e deve ser utilizado por este para a produção de um conhecimento.

REFERÊNCIAS

- GINZBURG, Carlo. “Sinais: raízes de um paradigma indiciário” In _____. *Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 2º Ed. Campinas: UNICAMP, 1992
- PERKINS, David. História da literatura como narração. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*. Porto Alegre, v.3, n.1, março de 1999. Série Traduções.
- RAMOS, Péricles Eugenio da Silva. *Do barroco ao modernismo: estudos de poesia brasileira*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos, 1979.
- RÉMOND, René. Do político. In _____. (org). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.
- SCHMIDT, Siegfried. Sobre a escrita de histórias da literatura: um projeto necessário e impossível? In OLINTO, Heidrum Krieger (org). *História da literatura: as novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996.
- SOUZA, Roberto Acízelo de. *Formação da teoria da literatura*. Rio de Janeiro: ao livro técnico; Niterói: UFF, 1987.

AS ESCRITURAS DO EU EM MÁRIO VARGAS LLOSA

MAURO ANDRÉ MOURA DE LIMA¹

A hermenêutica do si em Paul Ricoeur é um percurso de busca identitária, uma busca do sujeito em si mesmo como elemento inacabado e, portanto, uma entidade reflexiva atemporal que se redescobre através da narrativa. Essa busca do sujeito per si, da descontinuidade, do diverso, que encontra na ficção um espelho, faz do processo literário um reflexo de seu mundo interior. A interpretação do si é mediada pela reflexão da ação, essa ação predispõe uma linguagem, uma vez que é narrando que o sujeito se constrói e é construído. Partindo deste pressuposto, a narração do si tem um papel de extrema relevância, pois reflete através das palavras o ser, o eu mesmo. Neste processo filosófico as escrituras do eu buscam uma mediação entre o possível e o ficcional. Mas fica uma pergunta no ar. Quem é este sujeito autorreferencial que se narra, que se constrói? Ricoeur dispensa à pergunta um juízo de valor sobre o tempo. Neste, constrói sua aporia apoiada na premissa de que o sujeito é construído pela e a partir da sua história. A história formará o caráter, a ética e a moral desse ser. Só temos identidade quando preteritamente nos fazemos valer de um tempo narrado.

Em *Tempo e Narrativa III*, Paul Ricoeur traz o seguinte questionamento: “é possível estruturar narrativamente ficção e história?” Uma classe capaz de integrá-las por inteiro? A resposta encontrada pelo hermenêuta é intuitiva, para tanto elaborou a hipótese de “identidade narrativa”. Segundo Ricoeur, a busca em si mesmo é uma forma onde a história e a ficção podem se cruzar. Esse cruzamento torna-se exequível à medida que os relatos, as ações e as intrigas dos

¹ Universidade Federal do Rio Grande – FURG

sujeitos envolvidos pelo processo narrativo tornam-se ficção. Ricoeur argumenta que essas histórias de vidas ficam mais inteligíveis quando se aplicam a elas modelos narrativos: intrigas, ações, personagens.

“A compreensão de si é uma interpretação; a interpretação de si, que por sua vez ‘encontra na narrativa’, entre outros signos e símbolos, uma mediação privilegiada; esse último empréstimo a história, tanto quanto à ficção fazendo da história uma história fictícia ou uma ficção histórica...” (RICOEUR, 1913, p. 165)

Assim, para Ricoeur, descrever, narrar e prescrever tornam-se estruturas basilares para a construção do si. Cada estrutura deve ser amarrada e justificada de forma clara a dialogar com o processo de construção identitária. Essas estruturas narrativas devem convergir a um só ponto: **a ação**. De acordo com o seu pensamento, a literatura é um vasto laboratório e por não existir narrativa neutra, o si se constrói a partir do outro. Assim, como este ser se vê em relação a si mesmo e ao outro, acaba por criar um mundo à parte, um universo heurístico próprio; um mundo ficcional.

Ricoeur ao discutir as relações paradoxais sobre identidade, explanadas pelo estudioso Derek Parfit em *Razões e pessoas*, advoga que uma das peculiaridades da ficção e das escrituras do eu, reside justamente na dependência emocional da segunda e da descrição impessoal da primeira. Assim, as escrituras do eu estariam, de alguma forma, amarradas às estruturas mnemônicas, em particular as lembranças. Paul Ricoeur desenvolve, em seus estudos sobre a memória, a hipótese de que possuímos várias instâncias mnemônicas. Para o estudioso, a memória, a recordação e a lembrança são heterogêneas e, embora compreendidas como atividades psíquicas, não podem ser estruturadas pelos mesmos critérios. A “memória” designa um espectro de marcas absorvidas em nosso cérebro do que vimos, entendemos, compreendemos e sentimos. Em torno destes “núcleos imagéticos” agrupam-se os pensamentos, as ações e os hábitos. A memória é um reservatório suplantado pelas emoções e pelos sentidos.

De acordo com Ricoeur, quando narramos algo, é pela memória que resgatamos o passado, e esse passado, quando agregado aos sentidos, é concebido a partir de imagens que ficaram gravadas em nosso espírito. Dessa forma, o tempo (passado) se torna a única forma de resgate da memória. Nesse âmbito, refere-se à “fenomenologia da confusão”, termo inerente ao ajustamento defeituoso quando a

memória fornece uma percepção enganosa dos fatos. Define que há uma “certa acomodação” entre a memória e a imaginação e, por isso, esse ajustamento pode ser bem sucedido ou fracassar.

Este artigo objetiva traçar um pequeno estudo analógico entre a ideia de identidade prescrita em *O Si-Mesmo Como um Outro*, de Paul Ricoeur e o romance *Tia Júlia e o Escrevinhador*, de Mário Vargas Llosa. Para isso, o quinto e o sexto estudo da obra ricoeuriana tornam-se capitais para que se estabeleçam as possíveis relações de sentido. Como norte do trabalho, a análise terá como fio condutor os conceitos de: mesmidade, ipseidade, continuidade ininterrupta e seus referidos aportes teóricos. Os conceitos expostos serão investigados a partir do personagem Pedro Camacho e das performances adquiridas pelo personagem ao longo da ficção.

Para Ricoeur, a verdadeira natureza de uma identidade narrativa só se revela no diálogo entre a mesmidade e a ipseidade. Cabe salientar que esta última mantém com a construção do si uma relação de reciprocidade entre a ação e a intriga. É sob a égide narrativa dessas estruturas que permeia a identidade de um personagem. A “teoria da identidade narrativa”, proposta por Ricoeur tenta articular através destas conexões uma possível derivação de identidade. Nesse sentido, relatar é dizer algo: o que se fez, como se fez, e o porquê se fez. Para o hermeneuta, é quando “relatamos” algo que a intriga torna-se a parte mais importante de uma narração, é nela que através das ações de um determinado personagem obtemos uma identidade narrativa. Neste caso, o próprio personagem é quem gera a intriga, pois nele está contida a ação que moverá o diálogo entre a mesmidade e ipseidade. Para Ricoeur, o personagem é a intriga:

A noção de intriga, transposta da ação para os personagens da narração, gera a dialética do personagem que é bem expressamente uma dialética da mesmidade e da ipseidade. A identidade narrativamente pode ser chamada por convenção de linguagem, identidade do personagem. É essa identidade que colocaremos mais adiante no campo da dialética do mesmo e do si.

(RICOEUR, 1913, p. 168)

Para tanto, é necessário compreender o que se caracteriza por identidade no plano da intriga em Ricoeur. O filósofo advoga que, para que possamos estabelecer a noção de intriga, sumariamente devemos relacioná-la como uma rede de inter-relações entre as **discordâncias**

e as **concordâncias** que até a conclusão da narração constroem a identidade de um determinado personagem. Por **concordância** devemos compreender a ordem dos “acontecimentos” que toda narrativa pressupõem, e por **discordância** o momento em que estes acontecimentos tendem a romper com a perspectiva de um determinado personagem. Percebe-se que para Ricoeur, sem **acontecimentos** não há narração ficcional, uma vez que são estes os agentes que verbalizam todo o processo criativo. De posse destes conceitos, surge um terceiro, e não menos importante: o conceito de **configuração**. Por configuração, compreende-se uma espécie de acomodação, de agenciamento entre os fatos narrados. Mais precisamente, este seria a arte da mediação das partes que farão com que o processo narrativo não se perca num emaranhado de palavras desconexas.

Lembremos que em Tempo e Narrativa entendemos por identidade no plano da intriga, a caracterização em termos dinâmicos pela concorrência entre uma exigência de concordância e a admissão de discordâncias que, até a conclusão da narração, põem em perigo essa identidade. Por concordância, entendo o princípio da ordem que preside ao que Aristóteles chama “agenciamento dos fatos”. Por discordância entendo as reviradas de fortuna que fazem da intriga uma transformação regulada desde uma situação inicial até a sua situação terminal. Aplico ao termo configuração a arte da composição que faz mediação entre concordâncias e discordâncias. (RICOEUR, 1913, p. 169)

Observemos que o conceito de intriga apresentado deriva de Aristóteles em sua *Poética*, porém Ricoeur estende-o para além das noções aristotélicas, quando apresenta o conceito de *concordância discordante*, que em tese significa um processo de síntese entre os fatores discordantes/concordantes apresentados pelo personagem em uma narração. Em suma, a “concordância discordante” seria o que Ricoeur conceitua como **síntese do heterogêneo**; a entender, uma alusão ao processo de composição narrativa, nesta síntese agrupam-se as diversas mediações que a **intriga** opera: os diferentes acontecimentos referentes às ações de tempo, da história relatada, o encadeamento da narração, a intenção, as causas e os acontecimentos que encadeiam um processo narrativo.

Dessa correlação entre ação e personagem da narrativa, resulta uma dialética interna ao personagem, que é o exato corolário da dialética de concordância e de discordância desenvolvida pela intriga da ação. A dialética consiste em que, segundo a linha de concordância, o personagem tira sua singularidade da unidade de sua vida tida como a própria totalidade temporal singular que o distingue de qualquer outro. (RICOEUR, 1913, p. 175)

Concluindo, as ações são partes fundamentais da intriga que, por sua vez, operam de modo sistêmico nos personagens. Diante disso, a identidade narrativa surge a partir dos acontecimentos imprevisíveis (acidentes, encontros, desvios) ou de suas rupturas causadas pelo foco narrativo. Assim, é a síntese concordante/discordante que faz com que o personagem avance na narrativa, tenha uma voz, um papel, uma identidade, não sendo um mero espectro de si mesmo. “A narrativa constrói a identidade do personagem, que podemos chamar de sua identidade narrativa, construindo a partir de sua história relatada. É a identidade histórica que faz a identidade do personagem”. (RICOEUR, 1913, p.176). Seria de bom tom frisar que, quando Ricoeur fala em identidade histórica, temos que inferir uma série de construções cognitivas que nos ajudam a entender melhor o conceito, tais como: memória, tempo e narração.

Diante da dialética da concordância discordante da intriga pode surgir justamente o contrário, a perda da identidade do sujeito. De acordo com o seu pensamento, isso acontece quando a ipseidade e a mesmidade se confrontam no tempo. Assim, um personagem pode variar o seu caráter. Essa variação entre as duas formas de manutenção no tempo mesmidade/ipseidade revelam a verdadeira face do si, o que Ricoeur protocolou como “a manutenção do si”. Uma espécie de intervalo entre os dois modos de permanência temporal, um ato mediador entre essas duas estruturas.

Por *Mesmidade*, Ricoeur postula como sendo um conceito de relação e uma relação de relações. A mesmidade é o polo de identidade que se caracteriza pela permanência no tempo. É um componente identitário que pode assegurar que eu sou eu mesmo, e não outro alguém. Seriam marcas singulares temporais que permitem a identificação de um determinado sujeito. Com efeito, a primeira estrutura a ser destacada por Ricoeur consiste na identidade numérica, dizemos que uma coisa não pode ser ela diversas vezes, é uma noção de identidade que privilegia o ser como único em suas singularidades. Como aponta o filósofo, “conhecer é reconhecer a mesma coisa duas vezes”, ou seja, sei que algo mantém sua identidade através de características próprias que estimulam a reidentificação do mesmo, como o mesmo e não como o outro.

A segunda estrutura é referente à identidade qualitativa, reconheço

não apenas por identidade numérica, mas também por semelhança extrema, digo que x e y vestem a mesma roupa, diante disso, digo que são semelhantes. Podemos dizer que objetos são extremamente semelhantes, podendo ser trocados sem perda alguma. Essa segunda estrutura é chamada por Ricoeur de “operação de substituição sem perda semântica”.

Ainda sob este aspecto, Ricoeur nos fala de uma terceira estrutura, a de continuidade ininterrupta, que seria uma forma de reconhecimento para além do tempo. Isso se dá, por que para o estudioso as duas formas primeiras da mesmidade a numérica e a qualitativa não são suficientemente correlatas para que se possa identificar o si no tempo. Pode surgir hesitação, dúvida, contestação. Ricoeur resolve a questão de forma prática. A continuidade ininterrupta seria uma “marca” entre o primeiro estágio de desenvolvimento e o último o qual me permite assegurar que se trata do mesmo indivíduo. Como exemplo, Ricoeur postula uma fotografia que nos é tirada de tempos em tempo, embora haja diferença, por conta do tempo pretérito, percebemos que se trata da mesma pessoa. A continuidade ininterrupta no tempo é nomeada como uma estrutura invariável que permanece no tempo mesmo quando o tempo avança. Uma possibilidade, algo que não se modifica. Traços permanentes os quais podemos dizer que estamos diante do mesmo indivíduo.

Por *Ipseidade* podemos compreender como um comprometimento ético. De certa maneira, seria a forma que o sujeito atesta a si, suas ações e os seus valores. A *Ipseidade* refere-se ao único, ao singular, àquilo que me mantém diferente aos outros. O Eu que habita em mim, um si que é capaz de refletir, o que me constitui como sujeito que me constrói como pessoa. De acordo com o hermeneuta, seriam duas as estruturas que permeiam a *ipseidade*: o caráter e a palavra considerada.

O romance, *Tia Júlia e o Escrivinhador*, de Mário Vargas Llosa, tem como espinha dorsal o amor de Varguitas por sua tia chamada carinhosamente, na novela, de “tia Julia”. Entre os encontros e desencontros que a trama oferece está o enorme desejo que o jovem mantém pela literatura, bem como a vontade de se tornar um grande escritor. Vontade essa, que se torna mais real à medida que vai conhecendo a notória figura de Pedro Camacho, um escritor boliviano, de notável talento, que aos poucos começa a enlouquecer de tanto criar

mundos e personagens.

Para desenvolver os conceitos prescritos por Ricoeur, se faz necessário entender um pouco da construção do personagem Pedro Camacho. Este nos é apresentado na narrativa logo nos primeiros capítulos da novela. Embora não sendo o protagonista, a figura deste personagem é peça fundamental na engrenagem proposta por Llosa. Pedro é Boliviano e escrevia novelas para o rádio, ao que tudo indica um escritor de “renome”:

“Tenho que te contar uma coisa fantástica” Tinha passado uns dias em La Paz, para tratar de negócios e lá tinha visto em ação aquele homem plural Pedro Camacho. Não é um homem, mas uma indústria. Escreve todas as peças de teatro apresentadas na Bolívia e as interpreta. Escreve, dirige e é o galã de todas as novelas. (LLOSA, 1997, p.18)

É através da voz de Pascual, dono da rádio Panamericana em Lima, que tomamos conhecimento dos primeiros encantos de Camacho. É de bom tom compreender que a rádio “Panamericana” não atravessa uma boa fase financeira, razão pela qual, Pascual vê em Camacho, a possibilidade de tirar a sua rádio da situação de penúria. De acordo com o parágrafo analisado, a primeira imagem nos é fornecida através de longos predicados. O substantivo “homem plural” remete à ideia de uma pessoa com várias habilidades, um ser que se acomoda dentro de vários outros seres. Uma espécie de gênio das artes em geral. Mais adiante, fica explicado o motivo dessa elucubração literária: “Não é um homem, mas uma indústria escreve todas as peças de teatro”. Percebe-se aqui o forte apelo financeiro, Pascual vê em Camacho uma saída para a crise que a rádio atravessa e, a partir deste momento, não medirá esforços para trazer Pedro à cidade de Lima.

Camacho em sua primeira construção nos é apresentado como um grande escritor, que além de escrever suas peças, interpreta, dirige-as e ainda atua como galã. Realmente, de grande valia para a rádio Panamericana. Neste primeiro trecho da narrativa, começamos a formar a identidade deste personagem e a trabalhar com a mesmidade proposta por Ricoeur.

Um momento de extrema importância para a construção da identidade narrativa de Camacho é encontrada, um pouco mais adiante, quando avançamos no romance. Trata-se da chegada de Camacho a Lima, a cena é descrita pelo narrador, Varguitas, que neste

caso o descreve fisicamente.

Era um ser pequeno e miúdo, no limite mesmo entre o homem de baixa estatura e o anão, com nariz grande e olhos excepcionalmente vivos, nos quais se agitava algo excessivo. Estava vestido de terno e gravata. Havia em sua maneira de se portar composta, como aqueles cavalheiros em suas casacas. Podia ter qualquer idade entre 30 e 50 anos, e exibia uma cabeleira que lhe chegava até os ombros. (LLOSA, 1997, p.25)

Temos então a primeira descrição “qualitativa e quantitativa” que Ricoeur nos propõem. Fisicamente, Camacho é de baixíssima estatura e miúdo. Tem um nariz fora dos padrões normais e olhos muito grandes. Seus olhos, expressivos e vivos, mostram uma mente aguçada que não parava de agitar-se ao movimento destes. Seus cabelos longos davam-lhe um ar enigmático, não deixando a vista sua verdadeira idade. Foi logo comparado com alguém de prestígio, talvez um lorde às avessas, ou quem sabe um “Noble Knight” Inglês. A voz de Pedro Camacho também é descrita, pois narrador se vê perplexo diante de uma “figura tão mínima, de feitio tão desvalido, pudesse brotar uma voz tão firme e melodiosa, uma dicção perfeita”. A surpresa causada em Varguitas dá-se pela prosódia e pelo tom harmonioso com que Camacho se dirigia aos seus interlocutores.

É claro que estamos diante de uma descrição um pouco irônica de Varguitas, mas esta “ironia” não será objeto de análise. O que interessa é, realmente, a descrição física e psicológica deste personagem: um homem beirando o nanismo, magro de cabelos que lhe caem aos ombros e de idade média. Psicologicamente, temos um grande escritor, dono de um labor literário indiscutível e de grande projeção na Bolívia. É isso que Llosa nos propõe até o momento.

Após estas primeiras apresentações, a identidade mesmidade de Pedro Camacho paulatinamente vai sendo construída pelo olhar crítico de Varguitas. É sobre o olhar observador deste narrador, que tomamos conhecimento das peripécias do nosso ilustre personagem. Dono de um temperamento próprio, Camacho age sempre como se fosse algum tipo de ser celestial, não se importando muito com as pessoas vai seguindo o curso de sua vida. Varguitas sente-se incomodado pela postura de Camacho, chega a chamá-lo de “arrogante” e “insuportável”. Pedro Camacho interessa-se apenas em escrever. A escrita, por sinal, é uma das grandes divergências entre Camacho e Varguitas, pois ambos são

completamente diferentes ao fazer literatura. Camacho é popular e escreve o que pode ser chamado de “cultura pop”. Seus personagens não têm grandes aspirações, não são complexos e seus enredos pouco têm de interessantes, mas caem nas graças do público, o que o torna cada dia mais popular. Varguitas tem predileção por construções sintáticas mais elaboradas e temas mais complexos, o que faz com que tenha mais dificuldade em publicar seus contos.

Ele havia acrescentado duas almofadas à cadeira, mas mesmo assim só seu rosto só chegava à altura do teclado, de modo que escrevia com as mão ao nível dos olhos e dava impressão de estar lutando boxe. Sua concentração era absoluta, não percebia minha presença, embora estivesse ao seu lado. Mantinha os olhos fixos ao papel e mordida os lábios teclando com dois dedos. (LLOSA, 1997, p. 58)

Pedro Camacho começa a escrever o dia todo, doze horas por dia. Sem descanso passa os dias construindo enredos, personagens cenários e montando peças de novela para a rádio. Suas novelas começam a fazer um sucesso enorme em Lima.

Estava com o mesmo terno do dia anterior, não havia tirado nem o paletó, nem a gravata borboleta e, vendo-o assim, absorto e ocupado, com a cabeleira e o traje de poeta do século XIX, rígido e grave, sentado diante daquela mesa e daquela máquina que eram tão grandes para ele, tive a sensação de algo tristonho e cômico. (LLOSA, 1997, p.58)

Tanto trabalho começa a criar-lhe problemas, pois com o passar do tempo, acaba por perder-se nas suas construções narrativas. Misturando enredos e personagens, começa a criar mundos totalmente desconexos. Pascual é o primeiro a perceber e a queixar-se à Varguitas, na tentativa que este venha em seu auxílio. Outro problema constante é o ódio pelos argentinos, o que acaba por render-lhe um bom par de socos, quando ao ir a um mercado comprar frutas, Camacho é interpelado por dois irmanos que se sentindo ofendidos pelas narrações um tanto “estrambólicas” descem-lhe a mão em sentido de protesto.

A partir deste ponto analisaremos o que Ricoeur tende a chamar das concordâncias e discordâncias, que acabam formando não só a intriga da narrativa, como também o caráter deste personagem. De acordo com Ricoeur, o caráter se liga à disposição de hábitos adquiridos ao longo do tempo. Por caráter temos a seguinte proposta: “conjunto de disposições duráveis com que reconhecemos uma pessoa” (RICOEUR,

1913, p.146). Assim, o caráter justifica-se por uma maneira de agir, de compreender e de existir no mundo. É forma pela qual mantenho a identidade. Na narrativa, podemos compreender claramente o caráter de Pedro Camacho, quais são as suas principais características, como este personagem vê o mundo, quais são os seus principais valores. O seu conjunto de disposições duráveis como elencou Ricoeur.

Estas “marcas” são a identidade narrativa de Camacho. O caráter é peça fundamental para compreendermos as disposições entre a ipse e a idem. A entender, o caráter seria uma forma de permanência no tempo, um modo de existir, de se constituir. O caráter pode ser entendido como o quê; de quem. Embora próximas quase indiscerníveis estas estruturas não são as mesmas. A mesmidade qualifica-se como dito anteriormente, mais pelos aspectos físicos, qualitativos e quantitativos. A ipseidade é a manutenção da palavra dada e sua continuação no tempo. Em Camacho percebemos a sua maneira ativa de ser e de tratar as pessoas, seu egocentrismo quando se trata de falar em processos de escrita, sua forma de lidar com o mundo e com as pessoas lhe confere um “caráter” uma visão, uma construção de si. De acordo com Ricoeur:

Por esta estabilidade emprestada pelos hábitos, e das identificações adquiridas, das disposições, da palavra, o caráter assegura ao mesmo tempo a identidade numérica, a identidade qualitativa, a continuidade ininterrupta na mudança e finalmente a permanência no tempo que define a mesmidade. (RICOEUR, 1997, p. 147)

Este trecho desenvolve muito bem a ideia até aqui desenvolvida. Temos o caráter de Camacho, sabemos suas características tanto físicas quanto psicológicas. De certa forma, formamos a sua mesmidade e a sua ipseidade. Chegamos a estas estruturas de forma linear pelas ações apresentadas pelo personagem, ações que nos levam a uma intriga. Estamos diante de um jogo sintático, temos o fio de Ariadne e construímos nosso próprio labirinto, em que estruturas narrativas nos levaram a conhecer o personagem Pedro Camacho.

Chegamos a um importante ponto. Compreendemos que por continuidade ininterrupta seria uma “marca” entre o primeiro estágio de desenvolvimento e o último o qual me permite assegurar que se trata do mesmo indivíduo. Neste exato momento, trataremos de observar a perda da identidade de Camacho.

Após as mal sucedidas histórias apresentadas por Pedro Camacho, Pascual decide interná-lo em um hospital psiquiátrico para tratar de

um possível estresse psicológico. A narrativa prossegue não tendo mais a presença de Camacho nos capítulos que se seguem. Porém, nas últimas páginas, Varguitas ao voltar à cidade de Lima decide visitar os familiares, e os amigos. Para surpresa e espanto, reencontra-se com um Pedro Camacho muito diferente daquele que conheceu há alguns anos atrás:

Uma figurinha esquelética tinha um corte de cabelo alemão, algo ridículo, e vestia como um vagabundo, um macacão azul que lhe ficava apertadíssimo. O mais insólito era o seu sapato: tênis avermelhados de basquete, tão velhos que um deles estava preso por um cordão amarrado em volta da sola. (LLOSA, 1997, p. 455)

Neste parágrafo temos uma dúvida: estamos diante do mesmo personagem? Levando em conta as teorias analisadas estas “marcas” não suficientes para que possamos considerar a questão. Podemos ter a mesmidade operando pelo aspecto físico, quando o narrador nos diz estar diante de “uma figurinha esquelética”, porém isto não é suficiente. A imagem fornecida nos prepara e nos faz inferir duas coisas: ou não estamos diante da mesma pessoa, ou essa pessoa se perdeu no tempo pretérito. Prosseguimos:

A dicção perfeita, o timbre cáldo e as palavras pertinentes e trucidadas só podia ser ele. Mas como identificar o escriba boliviano no físico e na vestimenta daquele espantinho que o doutor Reblaguiate comia vivo? (LLOSA, 1997, p. 455)

Seguindo o curso da narrativa, temos outras características físicas que nos levam a pensar que estamos diante da notável figura de Pedro Camacho, o narrador titubeia, fica indeciso, não sabe como reagir. Esta situação foi, anteriormente, descrita por Ricoeur, por isso ele utilizou-se da ipseidade para que, em casos semelhantes, possamos inferir se estamos ou não diante da mesma pessoa.

Pouco a pouco, não sem esforço, fui relacionando, aproximando o que se lembrava de Pedro, com o que tinha ali presente. Os olhos eram os mesmos, mas tinham perdido o fanatismo, a vibração obsessiva. Agora sua luz era pobre, opaca, fugidia e atemorizada. Os gestos e maneiras, a atitude de falar, eram os mesmos de antes, assim como a sua incomparável cadenciada arrulhada voz. As diferenças eram maiores que as semelhanças. (LLOSA, 1997, p. 457)

Diante do narrado, percebemos a mesmidade agindo sobre a ipseidade. A característica física se mantém. Temos a mesma voz,

os mesmos olhos, porém sem a força descrita anteriormente, o ser se perdeu. Não houve o que Ricoeur chama de *continuidade ininterrupta no tempo*. Pedro, embora fisicamente pareça ser a mesma pessoa, o seu caráter se perdeu. Com ele, foi-se também a sua identidade. Não podemos afirmar estar diante da mesma pessoa, uma vez que Ricoeur postula que os aspectos da mesmidade não são suficientes para identificarmos algo.

Pedro Camacho perdeu-se preteritamente, não houve um desdobramento do personagem, sua voz transfigurada pelo tempo calou-se. A identidade perdida não pode ser resgatada nem pelas estruturas mnemônicas, uma vez que parte de suas lembranças também foram apagadas, não há registros, não há vida passada.

As ações no romance de Llosa são partes fundamentais da intriga, foram através destas que percebemos o caráter de Pedro Camacho, que por sua vez, operou de modo sistêmico na ação, sendo de acordo com Ricoeur, a própria intriga. Diante disso, a identidade de Camacho, começa a surgir a partir dos acontecimentos imprevisíveis (acidentes, encontros, desvios) ou de suas rupturas causadas pelo foco narrativo, assim, a síntese concordante/discordante também foi uma das estruturas responsáveis para que este personagem avançasse na narrativa. Pedro Camacho teve uma voz, um papel, uma identidade. A narrativa também construiu a identidade deste personagem através da síntese do heterogêneo onde a mesmidade e a ipseidade, de certa forma operaram de forma singular, causando a desfragmentação do indivíduo, no caso do personagem. Fica observado que a construção identitária não se realiza apenas em uma estrutura, mas de várias instâncias que ao longo do narrar se convertem em ficção.

Concluindo, no romance de Llosa a narrativa de cunho íntimo privilegia a expressão do mundo de Pedro Camacho, que se volta para dentro de si mesmo, em um mergulho profundo na própria consciência, dando vazão ao seu próprio eu e privilegiando a reflexão sobre o que ocorre em seu íntimo. Sua busca não está deslocada do real, uma vez que privilegiando a repercussão dos acontecimentos na sua interioridade acaba perdendo a si mesmo. Camacho não compreendia mais onde estava a linha limítrofe de sua ficção. Perdeu-se em seu próprio mundo, um mundo extraliterário, autor e a própria criação artística foram transferidos para o eu ficcional, rompendo-se, imaginando-se.

REFERÊNCIAS

LLOSA, Mário Vargas. *Tia Julia e o escrevinhador*. Trad. José Rubens Siqueira. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Trad. Alain François et. al. Campinas: UNICAMP, 2007.

_____. *O si-mesmo como um outro*. Trad. Luci Moreira Cesar. Campinas: Papyrus, 1991.

EXERCÍCIO DE MEMÓRIA EM TORNO DA PESQUISA BRASILEIRA COM PERIÓDICOS (SEGUIDO DE ALGUMA BIBLIOGRAFIA SOBRE O ASSUNTO)

MAURO NICOLA PÓVOAS¹

Quando da realização do 4º Encontro Nacional de Pesquisadores em Periódicos Literários Brasileiros (ENAPEL), que ocorreu na Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), de 15 a 17 de setembro de 2010, o organizador do evento, Adeíto Manoel Pinho, colega de doutoramento na PUCRS e companheiro de inúmeras jornadas acadêmicas, solicitou que eu fizesse uma pequena rememoração dos Encontros Nacionais anteriores que servisse, concomitantemente, como um texto que mapeasse, mesmo que em caráter incipiente, a pesquisa em periódicos no Brasil. É o que tentarei esboçar nas próximas linhas deste assumidamente *work in progress*, consciente que estou do estatuto precário e parcial da memória – até por isso a escolha de um ponto de vista mais pessoal para redigir o texto².

Falar em pesquisa de periódicos literários no Brasil é lembrar de alguns textos acadêmicos fundadores, como aqueles que são listados em artigo de 1979 de Margaret Abdulmassih Wood da Silva, todos gravitando em torno do Projeto de Estudo de Periódicos do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo (USP),

¹ Universidade Federal do Rio Grande – FURG

² Este texto, inédito em livro, foi publicado em uma versão diferente, com o título “Memória (afetiva e esparsa) dos encontros sobre periódicos”, no *site* do evento supracitado: <http://www2.uefs.br/enapel/files/memoria2.htm>.

coordenado pelo Prof. José Aderaldo Castello, e que, num segundo momento, foi auxiliado pela Profa. Cecília de Lara. Aderaldo Castello sistematiza e apresenta a sua metodologia de trabalho no prefácio “A pesquisa de periódicos na literatura brasileira”, datado de dezembro de 1970 e enfeitado no primeiro livro publicado como resultado do projeto, *Lanterna Verde e o Modernismo*, de Roselis Oliveira de Napoli³. Nessa introdução, Castello comenta a necessidade de aprofundar a investigação e a pesquisa no campo da literatura brasileira, em busca de inéditos e dispersos em arquivos e bibliotecas, o que possibilitaria edições criteriosas. O professor lembra que o estudo das ideias críticas, atitudes e preferências dos sucessivos movimentos literários brasileiros encontra, nos periódicos, aliado precioso; assim, para dar conta do levantamento dessas fontes periódicas – revistas e jornais vistos como grupo literário, fechado ou aberto –, Aderaldo Castello apresenta três roteiros:

1º) **roteiro de pesquisa para o estudo de um periódico como expressão de grupo ou de movimento**, dividido em seis tópicos – 1. levantamento bibliográfico; 2. leitura e fichamento da bibliografia; 3. elaboração das fichas de leitura; 4. leitura e fichamento do periódico; 5. leitura e fichamento das obras dos integrantes do grupo ou de autor; 6. esquema básico para desenvolvimento da monografia sobre periódico;

2º) **roteiro de entrevista**, dividido em quatro itens – 1. levantamento bibliográfico do escritor a ser entrevistado; 2. entrevista preliminar com o autor; 3. levantamento bibliográfico sobre o autor; 4. leitura das obras do autor;

3º) **roteiro de entrevista com remanescentes do grupo** – toma como sugestão o modelo anterior, sendo elaborado de acordo com os elementos fornecidos pelo periódico pesquisado.

O trabalho vinculado ao IEB/USP tem origem nos estudos realizados por José Aderaldo Castello para a escrita de sua tese de Doutorado, *Introdução ao Romantismo no Brasil*, na década de 1950. Perscrutando o período romântico, fulcral para a literatura brasileira, o professor constatou a importância dos periódicos para a compreensão do sistema literário nacional; sendo assim, realizou um levantamento

3 Outro prefácio importante é “Literatura e periódicos”, de 1984, em que Cecília de Lara faz comentários em torno do Projeto de Estudo de Periódicos do IEB. O texto é a introdução ao livro de Maria Célia de Moraes Leonel sobre a revista carioca *Estética* (1924-1925), dirigida por Prudente de Moraes Neto e Sérgio Buarque de Holanda.

de jornais e revistas aqui surgidos a partir da implantação da imprensa, com a vinda de D. João VI, em 1808, para o Brasil.

Em virtude do grande número de revistas e jornais encontrados e listados por Aderaldo Castello, foi possível desenhar o projeto de pesquisa em volta dos periódicos, que frutificou, como se pode ver nas edições que começam a surgir a partir da década de 1970. Aponto alguns dos periódicos escrutinados, e cujas pesquisas deram origem a livros: *Lanterna Verde* (edição de 1970), estudado por Roselis Oliveira de Napoli; *Festa* (1971), por Neusa Pinsard Caccese; *Nova Cruzada* (1971) e *Klaxon & Terra Roxa e Outras Terras* (1972), ambos por Cecília de Lara; *Minerva Brasiliense* e *Guanabara* (1978), por Hélio Lopes; *Arco & Flexa* (1978), por Ivia Alves; *Movimento Brasileiro* (1978), por Maria Eugênia da Gama Alves Boaventura; *Rosa-Cruz* (1980) e *Kosmos* (1983), ambos por Antonio Dimas; *Estética* (1984), por Maria Célia de Moraes Leonel. Isso tudo sem esquecer outros textos, que muitas vezes ampliam o seu interesse para periódicos não só literários, como os livros de Athos Damasceno Ferreira, Helio Vianna, Plínio Doyle ou Nelson Werneck Sodré, todos referenciados na bibliografia final.

A partir do final da década de 1970, estendendo-se até os dias de hoje, inúmeros trabalhos de conclusão, monografias, dissertações e teses surgem no horizonte das áreas de Letras, História e Comunicação Social. É impossível enumerar todos aqueles que não deixa(ra)m esmorecer a pesquisa em jornais e revistas, em sua maioria professores universitários, pertencentes às mais diversas unidades da federação. Todavia, mesmo sabendo que vou cometer esquecimentos injustos, corro o risco calculado, e lembro, a seguir, fora os já citados acima, vários nomes, priorizando doutores que trabalharam diretamente com periódicos em suas teses ou projetos de pesquisa, que publicaram volumes ou artigos importantes sobre o assunto ou que orientaram alunos na área: Adeítalo Manoel Pinho, Alexandra Santos Pinheiro, Algemira de Macêdo Mendes, Alice Therezinha Campos Moreira, Alvaro Santos Simões Junior, Ana Luiza Martins⁴, André Luis Mitidieri, Antonio Hohlfeldt, Armando Ferreira Gens Filho, Artur Emilio Alarcon Vaz, Benedita de Cássia Lima Sant'Anna, Benedito Veiga, Carlos Alexandre Baumgarten, Carlos Augusto de Melo, Carlos

⁴ O seu *Revistas em revista* é precioso, talvez o livro brasileiro que trate de periódicos mais bem resolvido graficamente, em edição de 2001, sob cuidados editoriais triplos: EDUSP, FAPESP e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

Eduardo Schmidt Capela, Claudia Camardella Rio Doce, Constância Lima Duarte, Diléa Zanotto Manfio, Elza Miné, Francisco da Neves Alves, Germana Maria Araújo Sales, Isabel Lustosa, Ivia Alves, Jaqueline Rosa da Cunha, Jefferson Cano, Katia Aily Franco de Camargo, Luciana Brito, Luiz Henrique Torres, Luiz Roberto Velloso Cairo, Marcela Ferreira, Marcia Azevedo de Abreu, Margareth Brandini Park, Maria da Conceição Pinheiro Araújo, Maria da Conceição Reis Teixeira, Maria Eulália Ramicelli, Maria Eunice Moreira, Maria Helena Steffens de Castro, Maria Lucia de Barros Camargo, Maria Zilda Ferreira Cury, Marilene Weinhardt, Marisa Lajolo, Marlyse Meyer, Mauro Nicola Póvoas, Mitizi de Miranda Gomes, Nelson Schapochnik, Patrícia Kátia da Costa Pina, Raquel dos Santos Madanêlo Souza, Raúl Antelo, Rildo Cosson, Sidney Chalhoub, Sílvia Maria Azevedo, Socorro de Fátima Pacífico Barbosa, Paulo Motta, Tania Regina de Luca, Regina Zilberman, Valéria Augusti, Valéria Maria da Silva Bettio, Vera Casa Nova, Viviane Viebrantz Herchmann, Yasmin Jamil Nadaf, Zahidé Lupinacci Muzart. Cumpre dizer que muitos desses pesquisadores vieram a participar, como palestrantes, nas edições de 1 a 4 do ENAPEL, entre 2002 e 2010.

Em decorrência de toda essa movimentação, em 1999, os professores Maria Eunice Moreira (PUCRS), Luiz Roberto Velloso Cairo (UNESP/Assis) e Ivia Alves (UFBA) propuseram ao CNPq o projeto de pesquisa integrado “Memória e Literatura nos Periódicos Brasileiros: do Romantismo à Contemporaneidade”, que vigorou entre 2000 e 2003. Uma das metas previstas pelo projeto era a realização de reuniões científicas visando à discussão do andamento dos trabalhos, de modo que os pesquisadores tomassem conhecimento das atividades de seus pares, como também objetivava à expansão das pesquisas e do grupo de trabalho inicialmente composto⁵.

5 No momento da implementação do projeto, eu era aluno do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, área de concentração em Teoria da Literatura. Vinha já de uma experiência de trabalho com periódicos, pois quando era aluno de graduação do curso de Letras tornei-me bolsista de Iniciação Científica do CNPq, na FURG, em pesquisa coordenada pelo Prof. Carlos Alexandre Baumgarten, sobre a *Revista Mensal da Sociedade Partenon Literário* (1869-1879), importante periódico sul-rio-grandense do século XIX. No Mestrado, na PUCRS, dei continuidade a essas pesquisas, agora mirando a revista porto-alegrense *Murmúrios do Guaíba* (1870), com bolsa do CNPq; a seguir, no meu Doutorado, no mesmo programa, lancei meu olhar sobre *O Guaíba* (1856-1859), *Revista Mensal da Sociedade Partenon Literário*, de novo, e *Corimbo* (1883-1943), ainda sob o apoio do CNPq. Cabe salientar que tanto no Mestrado quanto no Doutorado fui orientado pela Profa. Maria Eunice Moreira. Atualmente, professor da FURG, continuo pesquisando em periódicos, inclusive tendo feito, em 2008, um Pós-Doutorado na Biblioteca Nacional de Portugal e na Universidade de Lisboa, com a tutoria do Prof. Ernesto Rodrigues, dessa última instituição,

Nesse sentido, foi realizada em Salvador, nas dependências da UFBA, em 16 e 17 de novembro de 2000, sob a coordenação de Ivya Alves, a I Jornada de Periódicos Literários: Tecendo Laços, do qual participaram professores e alunos, de graduação e pós-graduação, a que se juntaram outros interessados, não só da UFBA, mas de outras universidades baianas, como a Universidade Estadual de Feira de Santana e a Universidade Católica de Salvador. Nesse primeiro encontro, ficou decidido que, em 2001, haveria nova reunião, em Assis/SP, proporcionando à UNESP sediar o evento, sob a coordenação de Luiz Roberto Cairo. Realizada de 5 a 7 de novembro de 2001, a reunião de Assis, denominada II Jornada de Periódicos Literários Brasileiros: Tecendo Outros Laços, comprovou a vitalidade do tema e a pertinência de sua continuidade e expansão. Destaque, no evento paulista, para a conferência de abertura, a cargo do Prof. João Alexandre Barbosa, da USP.

Em 20 e 21 de agosto de 2002, a PUCRS tomou para si a tarefa de organizar o terceiro evento relacionado ao projeto, mudando a sua nomenclatura, a fim de torná-lo mais abrangente. Coordenado por Maria Eunice Moreira, o 1º Encontro Nacional de Pesquisadores em Periódicos Literários Brasileiros reuniu, em Porto Alegre, professores e estudantes de universidades de todo País; de novo, cabe salientar a conferência inaugural do evento, com o Prof. Antonio Dimas (USP), autor do mais que significativo *Tempus eufóricos*, espécie de *Bíblia* para quem se inicia nos caminhos do estudo do periodismo no Brasil, por apresentar em seu conjunto uma metodologia de trabalho modelar, mesclando contextualização histórica, análise da matéria literária, confecção de índices de assuntos e de autores e preparação de uma antologia de textos relevantes do periódico analisado, no caso em questão, *Kosmos*, revista carioca que circulou entre janeiro de 1904 e abril de 1909. No ano seguinte, em dezembro, foi publicado o CD-ROM *Anais das Jornadas e do Encontro Nacional de Periódicos Literários*, numa promoção conjunta da PUCRS, da UNESP/Assis e da UFBA, com o auxílio de FAPERGS, CAPES e CNPq. O CD reúne as palestras e as comunicações dos três eventos relacionados ao projeto de pesquisa integrado “Memória e Literatura em Periódicos Brasileiros: do Romantismo à Contemporaneidade”, o que o torna publicação

de referência no Brasil, no assunto, pela quantidade e pela qualidade dos textos, que versam, sob as mais variadas óticas, sobre periódicos, literários ou não⁶.

Em 2006, após um interregno de quatro anos, já tendo terminado o meu Doutorado e trabalhando como docente efetivo da FURG, propus à Profa. Maria Eunice Moreira a revitalização do evento, dentro do espírito dos anteriores, ideia prontamente aceita. Surgiu, daí, o 2º Encontro Nacional de Pesquisadores em Periódicos Literários Brasileiros, realizado nos dias 5 e 6 de setembro de 2006, novamente na PUCRS, sob a coordenação-geral de Maria Eunice; a coordenação-assistente ficou sob a minha alçada, juntamente com a Profa. Alice Campos Moreira, também da PUCRS, incansável pesquisadora de periódicos. O evento contou com a presença de professores, pesquisadores e alunos da PUCRS, UFRGS, UNIRITTER, FURG, UFSC, UFPR, USP, UNESP/Assis e UEFS, além da presença do Prof. Ernesto Rodrigues, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (Portugal), o que conferiu caráter internacional ao encontro. A vinda do professor português deveu-se a um outro projeto integrado, agora apoiado pela CAPES, “Histórias à prova do tempo: a relação Brasil-Portugal no campo da literatura. Investigação, preservação e difusão de fontes”, que vigorou de 2006 a 2008, envolvendo PUCRS, FURG, UNESP/Assis e as universidades portuguesas de Lisboa e Évora. Cumpre ainda dizer que os textos – palestras e comunicações – do 2º Encontro também foram publicados pela PUCRS na forma de anais, em CD-ROM, constituindo mais uma referência fundamental aos estudiosos da área.

A partir do interesse demonstrado por diferentes pesquisadores e a comprovação de que a pesquisa com periódicos literários desenvolvia-se em outros centros de pesquisa, além dos proponentes do projeto original encaminhado ao CNPq, houve a decisão, tomada com a anuência de Maria Eunice e Luiz Roberto, de tentar dar ao Encontro de Periódicos certa periodicidade, com sede rotativa. Assim, em 10 e 11 de novembro de 2008, em Rio Grande/RS, o Programa de Pós-Graduação em Letras da FURG tomou para si a tarefa de organizar

6 À primeira jornada, na Bahia, já mestre, e dando aula como professor substituto na FURG, não tive condições de comparecer; à segunda, com o apoio financeiro decisivo do PPGLetras da PUCRS, fomos, eu e o amigo Paulo Roberto Alves dos Santos, ambos, na época, alunos de primeiro ano do Doutorado, apresentar comunicações no evento. No primeiro encontro, um ano depois, também apresentei comunicação, além de participar ativamente na organização do mesmo.

o 3º Encontro Nacional de Pesquisadores em Periódicos Literários Brasileiros, sob a minha coordenação. Além de reunir os pesquisadores participantes dos seminários que o antecederam e congregar os novos estudiosos do periodismo literário, o terceiro encontro lembrou três datas importantes de 2008: os 200 anos da implantação da imprensa no Brasil, os 100 anos da morte de Machado de Assis e os 100 anos do nascimento de Guilhermino Cesar. Foi neste sentido que a conferência de abertura trouxe o Prof. Luís Augusto Fischer (UFRGS), que palestrou exatamente sobre Machado e a sua relação com Jorge Luis Borges. A conferência de encerramento foi com o Prof. Nelson Schapochnik (USP), que tratou da edição, circulação e apropriação do modelo narrativo de *Les mystères de Paris*, de Eugène Sue, no espaço literário luso-brasileiro. Os anais, lançados em CD-ROM, dão um panorama das atividades realizadas em Rio Grande⁷.

Ao longo do 3º ENAPEL, realizado no Centro de Convívio dos Meninos do Mar da FURG, à beira da Lagoa dos Patos, coloquei o seguinte desafio ao Prof. Adeíto Manoel Pinho, que tinha atravessado o Brasil de Norte a Sul para apresentar a sua comunicação: por sua trajetória como pesquisador em periódicos, que ele organizasse, na UEFS, o 4º ENAPEL. Prontamente Adeíto aceitou o desafio, permitindo que o bom filho a casa (baiana) tornasse, dez anos depois. Por este motivo, de 15 a 17 de setembro de 2010, vários pesquisadores encontraram-se de novo para discutir literatura, história e memória no suporte periódico, conforme os anais eletrônicos disponíveis na página do seminário deixam entrever. As palestras de abertura e encerramento estiveram a cargo, respectivamente, das professoras Maria da Glória Bordini (UFRGS) e Tania Regina de Luca (UNESP/Assis).

O evento, hoje, está em compasso de espera. A realização de novas

7 De 19 a 21 de novembro de 2008, poucos dias depois, portanto, do evento em Rio Grande, realizou-se na UNESP, campus de Assis, numa promoção do Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Ciências e Letras daquela instituição, o IX Seminário de Estudos Literários (SEL), todo ele dedicado à discussão de temas em torno do periodismo. O IX Seminário, que rendeu um belo volume – *Intelectuais e imprensa: aspectos de uma complexa relação* –, pode ser considerado o ENAPEL 3½, tal a qualidade e a quantidade dos trabalhos relativos a revistas, jornais e almanaques ali apresentados. O XII SEL, também em Assis, de 9 a 11 de setembro de 2014, também tratou de arquivos, periódicos e fontes primárias, mas aí a partir da lente do folhetim. Outra fonte para o estudo do assunto é o simpósio “Arquivos, fontes primárias e periódicos”, organizado por Alvaro Santos Simões Junior e por mim, e que foi promovido ao longo de três eventos da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC): XIII Congresso Internacional da ABRALIC (ocorrido de 8 a 12 de julho de 2013, na UEPB, em Campina Grande/PB), XV Encontro da ABRALIC (19 a 23 de setembro de 2016, na UERJ, no Rio de Janeiro/RJ) e XV Congresso Internacional da ABRALIC (7 a 11 de agosto de 2017, também na UERJ).

edições do ENAPEL está condicionada à ação de pesquisadores e universidades interessados em darem sequência à sua organização.

Novos percursos, novas propostas, novas perspectivas – esses são e foram os objetivos de cada um dos Encontros Nacionais de Pesquisadores em Periódicos Literários Brasileiros. A intenção, também, sempre foi aglutinar, ampliando e consolidando o grupo existente, num processo de renovação constante – exatamente o que permite a continuidade da curiosidade acerca do tema. Neste sentido, dar prosseguimento aos seminários realizados em Salvador, Assis, Porto Alegre, Rio Grande e Feira de Santana é importante, pela oportunidade de reunir pesquisadores que já há muitos anos vêm se debruçando em torno de jornais, revistas e almanaques, fontes primárias vitais para a compreensão da vida literária do País e para o resgate da memória cultural de uma determinada matriz espaço-temporal, a qual o periódico recorta, guarda, preserva, como se um álbum de retratos fosse.

Como apontei no começo, eu gostaria de ter trazido, aqui, alguns fragmentos de memória dos encontros de periódicos já realizados; acabei, mais do que isso, fazendo também um levantamento de quem já pesquisou sobre periódicos e imprensa no Brasil. Natural, pois o primeiro passo de professores como José Aderaldo Castello foi o modelo de gerações e gerações de interessados no assunto, os quais produziram textos e organizaram eventos, num movimento impulsionador que ainda não atingiu, nem se pretende que atinja algum dia, a inércia.

REFERÊNCIAS⁸

ALVES, Francisco das Neves. *O discurso político-partidário sul-rio-grandense sob o prisma da imprensa rio-grandina*. Rio Grande: Ed. da FURG, 2002.

_____. *A pequena imprensa rio-grandina no século XIX*. Rio Grande: Ed. da FURG, 1999.

ALVES, Ivia. *Arco & Flexa: contribuição para o estudo do Modernismo*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.

ANTELO, Raúl. *Literatura em revista*. São Paulo: Ática, 1984.

A REVISTA no Brasil. São Paulo: Abril, 2000.

AUGUSTI, Valéria. *Trajatórias de consagração: discursos da crítica sobre o romance no Brasil oitocentista*. Campinas: Mercado de Letras, 2010.

AZEVEDO, Sílvia Maria. *Brasil em imagens: um estudo da revista Ilustração Brasileira (1876-1878)*. São Paulo: Ed. da UNESP, 2010.

BARBOSA, Marialva. *História cultural da imprensa: Brasil, 1800-1900*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010.

_____. *História cultural da imprensa: Brasil, 1900-2000*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

BARBOSA, Socorro de Fátima Pacífico. *Jornal e literatura: a imprensa brasileira no século XIX*. Porto Alegre: Nova Prova, 2007.

_____. (Org.). *Livros e periódicos nos séculos XVIII e XIX*. João Pessoa: Ed. da UFPB, 2014.

BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. *A crítica literária no Rio Grande do Sul: do Romantismo ao Modernismo*. Porto Alegre: EDIPUCRS; IEL, 1997.

_____. *Literatura e crítica na imprensa do Rio Grande do Sul: 1868-1880*. Porto Alegre: EST, 1982.

_____.; TORRES, Fiorina Matilde Macedo (Ed.). *Província de São Pedro: índice de assuntos e colaboradores. Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, Porto Alegre, v. 2, n. 1, maio 1996.

BETTIO, Valéria Maria da Silva (Ed.). *Movimento Brasileiro: crítica e nacionalismo no Modernismo. Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, Porto Alegre, v. 9, n. 2, out. 2003.

BOAVENTURA, Maria Eugênia da Gama Alves. *Movimento Brasileiro: contribuição ao estudo do Modernismo*. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia; Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978.

CACCESE, Neusa Pinsard. *Festa: contribuição para o estudo do Modernismo*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1971.

⁸ Trata-se de uma bibliografia fundamental mínima sobre periódicos. São listados, aqui, livros, cadernos, números temáticos de revistas e artigos em periódicos, não sendo referenciadas teses ou dissertações não publicadas em volume.

CAIRO, Luiz Roberto; PEREIRA, Márcio Roberto; AZEVEDO, Sílvia Maria. *Arquivos revisitados da América Lusa: escritos sobre memória e representação literária*. Assis: UNESP, 2010.

CAMARGO, Katia Aily Franco de. *A Revue Des Deux Mondes: intermediária entre dois mundos*. Natal: EDUFRN, 2007.

CAMARGO, Maria Lucia de Barros. Sobre revistas, periódicos e qualis tais. *Travessia/Outra Travessia: revistas literárias revisitas*, Florianópolis, n. 40/n. 1, p. 21-36, 2º sem. 2003.

CADERNOS AEL: literatura e imprensa no século XIX. Campinas, UNICAMP/IFCH/AEL, v. 9, n. 16/17, 2002. Ed. Jefferson Cano.

CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960)*. São Paulo: EDUSP, 1999. 2 v.

_____. A pesquisa de periódicos na literatura brasileira. In: NAPOLI, Roselis Oliveira de. *Lanterna Verde e o Modernismo*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1970. p. 3-12.

CASTRO, Maria Helena Steffens de. *O literário como sedução: a publicidade na Revista do Globo*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

CHAVES, Vania Pinheiro (Org.). *O Rio Grande do Sul no Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*. Porto Alegre: Gradiva, 2014.

COHN, Sergio. *Revistas de invenção: 100 revistas de cultura do modernismo ao século XXI*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

DIMAS, Antonio. *Bilac, o jornalista*. São Paulo: EDUSP, 2006. 3 v.

_____. *Tempos eufóricos: análise da revista Kosmos, 1904-1909*. São Paulo: Ática, 1983.

_____. *Rosa-Cruz: contribuição ao estudo do Simbolismo*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1980.

DOYLE, Plínio. *História de revistas e jornais literários*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Fundação Casa de Rui Barbosa, 1976. v. 1.

FERREIRA, Athos Damasceno. *Imprensa literária de Porto Alegre no século XIX*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1975.

_____. *Imprensa caricata do Rio Grande do Sul no século XIX*. Porto Alegre: Globo, 1962.

GOMES, Mitizi de Miranda (Ed.). *Cenas trágicas, Célio, Joaninha, O enfeitado e Maria: narrativas de Bernardo Taveira Júnior*. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, Porto Alegre, v. 9, n. 1, jun. 2003.

HERCHMANN, Viviane Viebrantz (Ed.). Primórdios da imprensa no Brasil: o *Jornal dos Debates Políticos e Literários (1837-1838)*. *Cadernos de Pesquisas em Literatura da PUCRS*, Porto Alegre, v. 13, n. 1, nov. 2007.

HOHLFELDT, Antonio. *Deus escreve direito por linhas tortas: o romance-folhetim dos jornais de*

Porto Alegre entre 1850 e 1900. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

LARA, Cecília de. Prefácio: literatura e periódicos. In: LEONEL, Maria Célia de Moraes. *Estética (revista trimensal) e Modernismo*. São Paulo: Hucitec; Brasília: INL, 1984. p. 13-18.

_____. *Klaxon & Terra Roxa e Outras Terras: dois periódicos modernistas de São Paulo*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1972.

_____. *Nova Cruzada: contribuição para o estudo do pré-modernismo*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1971.

LEONEL, Maria Célia de Moraes. *Estética (revista trimensal) e Modernismo*. São Paulo: Hucitec; Brasília: INL, 1984.

LOPES, Hélio. *A divisão das águas: contribuição ao estudo das revistas românticas Minerva Brasiliense (1843-1845) e Guanabara (1849-1856)*. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978.

LUCA, Tania Regina de. *Leituras, projetos e (Re)vista(s) do Brasil (1916-1944)*. São Paulo: Ed. da UNESP, 2011.

_____. *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação*. São Paulo: Ed. da UNESP, 1999.

LUSTOSA, Isabel (Org.). *Imprensa, história e literatura*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008.

_____. *O nascimento da imprensa brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

_____. *Insultos impressos: a guerra dos jornalistas na Independência (1821-1823)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em revista: imprensa e práticas culturais em tempos de República, São Paulo (1890-1922)*. São Paulo: EDUSP; FAPESP; Imprensa Oficial do Estado, 2001.

MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tania Regina de. *História da imprensa no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008.

MEYER, Marlyse (Org.). *Do almanak aos almanaques*. São Paulo: Ateliê, 2001.

_____. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MISCELÂNEA – Revista de Literatura e Vida Social (dossiê sobre fontes primárias e periódicos), Assis, v. 14, jul./dez. 2013. Ed. Alvaro Santos Simões Junior e Mauro Nicola Póvoas.

MOREIRA, Maria Eunice; MOREIRA, Alice Campos (Org.). *Anais do 2º Encontro Nacional de Pesquisadores em Periódicos Literários Brasileiros (2006)*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006. CD-ROM.

MOREIRA, Maria Eunice Moreira; ALVES, Ivía; CAIRO, Luiz Roberto (Org.). *Anais das Jornadas e do Encontro Nacional de Periódicos Literários (2000, 2001, 2002)*. Porto Alegre: PUCRS, 2003. CD-ROM.

MOREIRA, Maria Eunice (Coord.). *Narradores do Partenon Literário*. Porto Alegre: IEL; CORAG, 2002.

NADAF, Yasmin Jamil. *Rodapé das miscelâneas: o folhetim nos jornais de Mato Grosso (séculos XIX e XX)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.

_____. *Sob o signo de uma flor: estudo da revista A Violeta, publicação do Grêmio Literário “Júlia Lopes” – 1916 a 1950*. Rio de Janeiro: 7Letras, 1993.

NAPOLI, Roselis Oliveira de. *Lanterna Verde e o Modernismo*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1970.

NOVA, Vera Casa. *Lições de almanaque: um estudo semiótico*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1996.

PARK, Margareth Brandini. *Histórias e leituras de almanaques no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1999.

PINA, Patrícia Kátia da Costa. *Literatura e jornalismo no oitocentos brasileiro: estudo das estratégias dos produtores de cultura para a formação e a manutenção de um público consumidor do impresso*. Ilhéus: Editus, 2002.

PINHO, Adeitalo Manoel (Org.). *Anais do 4º Encontro Nacional de Pesquisadores em Periódicos Literários Brasileiros: percursos e propostas (2010)*. Feira de Santana: UEFS, 2010. Disponível em: <http://www2.uefs.br/enapel/anais.htm>. Acesso em: 27 abr. 2015.

PÓVOAS, Mauro Nicola (Ed.). *Murmúrios do Guaíba: índices e antologia. Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, Porto Alegre, v. 7, n. 1, maio 2001.

PÓVOAS, Mauro Nicola. *Uma história da literatura: periódicos, memória e sistema literário no Rio Grande do Sul do século XIX*. Porto Alegre: Buqui, 2017.

PÓVOAS, Mauro Nicola; VAZ, Artur Emilio Alarcon (Org.). *Anais do 3º Encontro Nacional de Pesquisadores em Periódicos Literários Brasileiros (2008)*. Rio Grande: FURG, 2010. CD-ROM.

RAMICELLI, Maria Eulália. *Narrativas itinerantes: aspectos franco-britânicos da ficção brasileira, em periódicos da primeira metade do século XIX*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2009.

SILVA, Margaret Abdulmassih Wood da. O Projeto de Estudo de Periódicos do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 21, p. 117-122, 1979.

SIMÕES JUNIOR, Alvaro Santos; CAIRO, Luiz Roberto; RAPUCCI, Cleide Antonia (Org.). *Intelectuais e imprensa: aspectos de uma complexa relação*. São Paulo: Nankin, 2009.

SIMÕES JUNIOR, Alvaro Santos; MARTINS, Gilberto Figueiredo (Org.). *Literatura, imprensa e sociedade: ensaios*. Marília: Poësis, 2009.

SIMÕES JUNIOR, Alvaro Santos. *Estudos de literatura e imprensa*. São Paulo: Ed. da UNESP, 2015.

_____. *A sátira do Parnaso: estudo da poesia satírica de Olavo Bilac publicada em periódicos*

de 1894 a 1904. São Paulo: Ed. da UNESP, 2007.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. São Paulo: INTERCOM; Porto Alegre: EDIPUCRS, 2011.

TRAVESSIA/OUTRA TRAVESSIA: revistas literárias revisitas, Florianópolis, n. 40/n. 1, 2º sem. 2003. Ed. Carlos Eduardo Schmidt Capela.

VAZ, Artur Emilio Alarcon; BAUMGARTEN, Carlos Alexandre; CURY, Maria Zilda (Org.). *Literatura em revista (e jornal): periódicos do Rio Grande do Sul e de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Literários) da Faculdade de Letras da UFMG; Rio Grande: Programa de Pós-Graduação em Letras (Mestrado em História da Literatura) da FURG, 2005.

VAZ, Artur Emilio Alarcon; PÓVOAS, Mauro Nicola (Org.). *Literatura, história e fontes primárias*. Curitiba: CRV, 2013.

VEIGA, Benedito. *Memória da vida literária baiana: década de 60 (indexação do Suplemento Dominical do Diário de Notícias: 1956-1971)*. Salvador: UNEB; Quarteto, 2003.

VIANNA, Helio. *Contribuição à história da imprensa brasileira: 1812-1869*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945.

WEINHARDT, Marilene. *O Suplemento Literário d'O Estado de S. Paulo – 1956-1967: subsídios para a história da crítica literária no Brasil*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1987. 2 v.

ZILBERMAN, Regina; SILVEIRA, Carmen Consuelo; BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. *O Partenon Literário: poesia e prosa*. Porto Alegre: EST; Instituto Cultural Português, 1980.

ZILBERMAN, Regina; LAJOLO, Marisa. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1996.

“FELIZ AGOSTO NEGRO”: UMA TRILOGIA METAFICCIONAL FONSEQUIANA

RAUL HENRIQUE AMARO DA SILVEIRA ORTELLADO¹

O presente trabalho visa investigar a ficção fonsequiana, pela ótica pós-moderna da metaficção historiográfica e da paródia. Essencialmente, analisa o romance *Agosto, Romance Negro* e seus contos: *Romance Negro e Labaredas em trevas*; e *Feliz ano novo* com o conto: *Agruras de um Jovem escritor* de Rubem Fonseca, sob a análise do conceito infracitado. Adentrando na comunicação, é necessário postular um conceito de metaficção historiográfica, pertinente ao estudo. Dessa forma, embasados no trabalho de Linda Hutcheon, podemos inferir que: “A metaficção historiográfica, mantém a distinção de sua autorrepresentação formal e de seu contexto histórico, e ao fazê-lo problematiza a própria possibilidade de conhecimento histórico”... [...] (HUTCHEON, 1991, pág.142).

Em *Agosto*, Rubem Fonseca apresenta a noção de “verdade” como um jogo que relativiza os limites entre a ficção e a história, e que não privilegia nenhum ponto de vista dos personagens. Assim, no intuito de combater “versões oficiais” da história, a narrativa pode ser analisada sob a ótica da metaficção historiográfica e reconstitui experiências passadas, para que duvidemos da sobrevivência desse passado. Nesse sentido, Rubem Fonseca traz à tona, para combater o caráter verídico da historiografia, o suicídio de Getúlio Vargas. Trata-se da ocasião em que os porta-vozes do presidente passam à imprensa a nota oficial de sua morte, questionando a veracidade do fato histórico:

¹ Universidade Federal do Rio Grande – FURG

Genolino Amado e Lourival Fontes distribuíam aos jornalistas que chegavam ao Catete uma nota oficial sobre a morte de Vargas. Junto com a nota, entregavam também dois documentos “encontrados no quarto do presidente”: o texto da carta, mal datilografada, que chamavam de carta-testamento de Vargas, e o texto de um bilhete que o major Fitipaldi dizia ter encontrado no quarto do presidente, apesar de Lourival Fontes ter verificado que aquela não era a letra de Vargas. (...). “Agora, Fitipaldi, Genolino e Fontes liam o bilhete para os jornais como sendo do presidente.” (FONSECA, 2009, p. 321).

Uma leitura inicial, ainda que atenta, de Agosto, revelará um “romance histórico” escrito com as tintas do romance policial norte-americano; a literatura americana é a mais visível influência do autor. Da combinação tramada entre os dois, surge uma incerteza em relação ao processo histórico, esfacelado num sem-fim de versões, vozes e possibilidades, além da recriação do ambiente histórico como fundo para protagonistas de ficção, e a impossibilidade de conhecer a verdade histórica ou a realidade. Nesse contexto, o teórico Fredric Jameson reflete sobre a hibridez entre os gêneros literários, no pós-modernismo:

De fato o pós-modernismo têm revelado um enorme fascínio justamente por essa paisagem “degradada” do brega e do *kitsch*, dos seriados de TV e da cultura do Reader's Digest, dos anúncios e dos motéis, dos late shows e dos filmes B hollywoodianos, da assim, chamada paraliteratura – com seus bolsilivros de aeroporto e suas subcategorias do romanesco e do gótico, da biografia popular, histórias de mistério e assassinatos, ficção científica e romances de fantasia: todos esses materiais não são mais apenas “citados”, como o poderiam fazer Joyce ou um Mahler, mas são incorporados à sua própria substância. (JAMESON, 2006, p. 28).

Dessa maneira, podemos inferir elementos ficcionais pós-modernos da metaficção historiográfica, como a mescla de gêneros literários, reflexão sobre o fazer literário e rompimento de fronteiras entre história e ficção, dispostos no romance analisado.

Por outro lado, em *Romance Negro* de Rubem Fonseca, o universo metaficcional da narrativa é povoado tanto por autores de línguas estrangeiras, quanto os de língua portuguesa. Quando é publicada, em 1992, a coletânea *Romance Negro e outras histórias* - que tem quatro das sete narrativas protagonizadas por escritores - constitui-se o destaque da metaficção de suas narrativas, da qual podemos perceber tal traço nos trechos a seguir:

Inventar o real, tornar verdadeira uma vida falsa, ou, mais relevante ainda, falsa uma vida verdadeira, era uma bela tarefa para um escritor. [...] Sim, sim, o objetivo honrado do escritor é encher os corações de medo, é dizer o que não deve ser dito, é dizer o que ninguém quer ouvir, Essa é a verdadeira poiesis. (FONSECA, 1992, pág.170, 171)

De acordo com João Luiz Lafeté (2004, p. 393), *Romance Negro* é inspirado no romance policial americano de Dashiell Hammett² e Raymond Chandler³, para compor esses heróis “marginais”. O conto, que intitula a coletânea *Romance Negro*, é um exemplo desse traço. O narrador constantemente reflete sobre literatura, enquanto se vê envolvido em uma trama de mistério/policial. Sendo os personagens da obra intelectuais, e tendo como protagonista e narrador um escritor e professor de literatura, o narrador reflete e discute sobre o ofício da “literatura policial” com seu leitor, sem soar inverossímil. Dessa forma, o narrador cria escritores (John Landers e Peter Winner) e comentários fictícios acerca da obra de um pensador histórico.

Landers telefona pedindo uma garrafa de champanha. Enquanto bebe reflete que Calvino está certo quando sintetiza uma verdade, por todos conhecida, com o axioma: Quem comanda a narrativa não é a voz, é o ouvido. Sua ouvinte, sua adorável ossuda Clotilde, entendeu a história que ele contou de maneira pessoal e única. Ele disse uma coisa, ela ouviu outra. Assim é a vida. (FONSECA, 1992, pág.182).

Nesse contexto, David Lodge (2011, p. 20) observa que a crítica e a consciência do metaficcional, que se verificam na tessitura das tramas pós-modernas, permitem aos escritores imprimirem em seus textos uma dobra, um movimento de autorreferencialidade. Lodge analisa que: “Se lê a ficção não só pela história, mas também para ampliar o conhecimento e a compreensão do “mundo”; e a voz autoral é um dos recursos narrativos mais aptos a incorporar o conhecimento enciclopédico, e a sabedoria proverbial ao texto”. Adentrando em *Romance Negro*, especificamente em *Labaredas nas trevas*, conto cujo título faz referência à figura histórica de Joseph Conrad⁴, que também se revela o protagonista ficcional; o narrador evita didática, rompendo qualquer barreira entre história e ficção. Nesse conto, há uma alusão intertextual ao romance *Coração em trevas* de Conrad, e referências à obra de Stephen Crane⁵. O conto dá voz a um Conrad fictício, baseando-se

2 Samuel Dashiell Hammett foi um escritor estadunidense, considerado o pai do romance policial americano, um dos precursores da literatura noir.

3 Raymond Chandler foi romancista e roteirista dos Estados Unidos. Exerceu uma influência imensa no gênero dos romances policiais modernos.

4 Joseph Conrad, de nome de batismo Józef Teodor Nałęcz Korzeniowski foi um escritor britânico de origem polaca. Conrad em sua temática aborda o colonialismo como no romance (*Coração das trevas*).

5 Stephen Crane foi romancista estado-unidense, poeta e jornalista, nascido em Newark, New Jersey. Sua obra mais importante continua a ser *The Red Badge of Courage: An Episode of the American Civil* (A glória de um covarde: um episódio da Guerra Civil americana), um relato sobre a guerra de secessão. Ele era contemporâneo e admirador de H. G. Wells, amigo de Joseph Conrad.

na amizade histórica entre Conrad e Crane. Assim, Joseph Conrad histórico, que foi expoente da reflexão sobre colonialismo inglês nesse processo metaficcional historiográfico, é recriado insinuantemente com o pairar de uma dúvida: Eis a preocupação excessiva de Conrad com o amigo, ou uma obsessão velada pelo seu sucesso comercial?

Vejamos no trecho abaixo:

Passei a noite acordado, com dores lancinantes na perna. Escrevo novamente o nome dele: Crane. O fogo da Lareira está quase apagando. Sinto-me tão fraco que tenho medo de não ter forças para aproveitar esta ocasião em que estou sozinho e levantar da cama e, sem ninguém ver, jogar esse diário sobre as brasas da lareira, para que as labaredas destruam todas as referências que fiz ao seu nome. (FONSECA, 1992, pág. 58).

Portanto, podemos constatar que o processo de autoria é problematizado no trecho anteriormente aludido. Para Hutcheon, no Pós-Modernismo, nessa reflexão autoral é retirado o foco do autor (sujeito) em favor da “produtividade textual”. Assim, uma obra literária já não pode ser considerada original; se o fosse, não poderia ter sentido para seu leitor. É apenas como parte do discurso anterior, que qualquer texto obtém sentido e importância. Dessa maneira, a teórica reflete que:

“A interação do historiográfico com o metaficcional coloca igualmente em evidência a rejeição das pretensões da “representação “autêntica” e cópia “inautêntica”, e o próprio sentido da originalidade artística são contestados com tanto vigor quanto a transparência da referencialidade histórica”. (HUTCHEON, 1991, pág.147).

Agruras de um jovem escritor, que integra *Feliz Ano Novo*, de 1975, é um monólogo interior altamente cômico, com um enredo policial ao avesso, no qual falsas evidências incriminam o protagonista da morte de sua companheira, quando na verdade ela se suicida. O narrador-protagonista é fraco, hesitante, raquítico, bêbado, mulherengo e extremamente vaidoso. Sua companheira Lígia, é descrita como uma musa da poesia romântica: “[...] ela era bonita, e muito mais nessas horas em que estava pálida, sem pintura, e viam-se as sardas em cima do rosto [...]”. (FONSECA, 2010, pág.87).

Paródico, o conto critica o incipiente reconhecimento da função de escritor em nosso país. Na trama, a Academia Brasileira de Letras premia José, um “poeta e romancista” que se descobrirá ele mesmo

um leitor-escritor deficitário e apenas reconhecido pelo eficiente trabalho de organização textual de Lígia, que era mais escritora do que meramente revisora, e também chave de seu sucesso. A pesquisadora Luciana Coronel alude em sua tese de doutorado, a sátira deste “pseudoescritor” que ainda sim, vislumbra ascensão acadêmica.

Em “Agruras de um jovem escritor”, satiriza um autor inserido no cenário cultural estabelecido e inclusive aspirante a ocupar na mesma posição de destaque, legítima pelo avesso a identidade marginal que a ficção de Rubem Fonseca procura construir. (CORONEL, 2008 pág.122).

A paródia é uma forma original para adotar a representação do discurso de outrem; portanto, torna-se uma forma de representação. É o discurso mascarado de outro discurso, a consciência do discurso sobre si mesmo. Assim, a metaficção paródica, presente em *Feliz ano novo de Rubem Fonseca*, não reflete uma imitação de modelos artísticos do passado. Antes de tudo, ela significa a autorreflexividade como condição inerente à literatura moderna. No entanto, segundo Hutcheon: “Não significa que a paródia depende apenas do texto parodiado, muitas vezes, quando se remete a um texto do passado ou um autor, ela tem como intenção uma distância crítica que marca a diferença em vez da semelhança”. [...] (HUTCHEON, 2000, pág.22). Assim, com o arguir da teórica sobre paródia, que é pertinente à análise do último conto fonsequiano, finalizamos a presente comunicação.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de estética e literatura*. São Paulo: EDUNESP; Hucitec, 1998.
- BOSI, Alfredo. *O conto Brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix. 2002.
- CORONEL, Luciana Paiva. *Entre a solidão e o sucesso: Análise da metaficção e da intertextualidade da produção ficcional de Rubem Fonseca entre os anos 60 e 80*. São Paulo. Linear B. 2008
- FONSECA, Rubem. *Agosto*. São Paulo: Companhia das letras 2009.
- _____, Rubem. *Feliz ano novo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 2010.
- _____, Rubem. *Romance Negro e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras. 1992
- HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2000.

_____. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____, *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989.

JAMESON, Fredric. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

_____, *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.

LAFETÁ, João Luiz. *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Duas cidades, 2004.

LODGE, David. *A arte da ficção*. Tradução: Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2011.

O REGICÍDIO DE LISBOA VISTO PELA IMPRENSA RIO-GRANDINA

RETO MONICO¹

O rei D. Carlos sobe ao trono em outubro de 1889 depois da morte de D. Luís, quatro semanas antes da proclamação da República no Rio de Janeiro. Nos primeiros anos do seu reinado tem que enfrentar várias crises e nomeadamente um grave conflito com a Inglaterra provocado pelo *Ultimatum* do governo de Lord Salisbury em janeiro de 1890, uma crise financeira e económica.

No plano político, o rei volta ao rotativismo em 1893, a alternância no poder entre o Partido Regenerador, de Hintze Ribeiro, e o Partido Progressista, de José Luciano de Castro. Como escreve Fernando Rosas, estes dois partidos —«indistintos» no plano político e ideológico — são «associações essencialmente clientelares e distribuidoras de sinecuras nos respectivos turnos de governação»² Este sistema oligárquico exclui do poder a classe média urbana, os modernos partidos políticos³, o emergente movimento operário.

Por diversas razões (divisões internas⁴, contestação vinda «de baixo»⁵ por parte das classes médias e operárias sob a direção do PRP, sem esquecer os vários escândalos), o rotativismo entra na sua fase final na viragem do século. Por outras palavras, o regime não consegue

1 Pesquisador – Suíça

2 ROSAS Fernando, «A queda da Monarquia», in ROSAS Fernando & ROLLO Fernanda [coord.]. *História da Primeira República portuguesa*. Lisboa: Tinta da China, 2011, p. 23.

3 O Partido Socialista é fundado em 1875 ; o Partido Republicano (PRP) no ano seguinte.

4 Em 1901, João Franco funda o Partido Regenerador Liberal ; em 1905, José de Alpoim a Dissidência Progressista.

5 ROSAS Fernando, *op. cit.*, pp. 17-20.

reformular-se, bloqueando «a democratização do poder»⁶ e aumentando os protestos, nomeadamente dos republicanos.

EDIÇÃO SEMANAL DO JORNAL O Seculo N.º 77 LISBOA, 12 DE AGOSTO DE 1907

Illustração Portuguesa

DIRECTOR: Carlos Malheiro Dias — Propriedade de J. J. da Silva Graça — DIRECTOR ARTÍSTICO: Francisco Ceixeira

Assignatura para Portugal, colonias e Hespanha ANNO..... 2\$500 Semestre..... 1\$250 Trimestre..... 650	Assignatura conjunta do Seculo, do Supplemento Humoristico do Seculo e da Illustração Portuguesa PORTUGAL, COLONIAS E HESPANHA ANNO..... 2\$500 TRIMESTRE..... 850 Semestre..... 1\$500 Semestre (em Lisboa)..... 700
--	--

REDACÇÃO, ADMINISTRAÇÃO E OFFICINAS DE COMPOSIÇÃO E IMPRESSÃO — Rua Formosa, 43



Hintze Ribeiro (1849-1907), chefe do Partido Regenerador.

Presidente do Conselho de fevereiro de 1893 a fevereiro de 1897, de junho de 1900 a outubro de 1904, de março de 1906 a maio de 1906 [*Illustração portuguesa*, 12 de agosto de 1907]

6 FERNANDES, Paulo Jorge. «A vida política», in TEIXEIRA, Nuno Severiano [Coord.]. *A crise do Liberalismo*. Lisboa: Fundação MAPFRE, 2014, p. 46. 3º volume da *História Contemporânea de Portugal* dirigida por António Costa Pinto e Nuno Gonçalo Monteiro.

Em maio de 1906, o rei coloca então no poder João Franco, que, no entanto, não tem maioria parlamentar. É por isso que negocia o apoio do partido de José Luciano de Castro.



José Luciano de Castro (1834-1914), chefe do Partido Progressista. Presidente do Conselho de agosto de 1886 a janeiro de 1890, de fevereiro de 1897 a junho de 1900, de outubro de 1904 a março de 1906. [*Ilustração portuguesa*, 16 de dezembro de 1907]

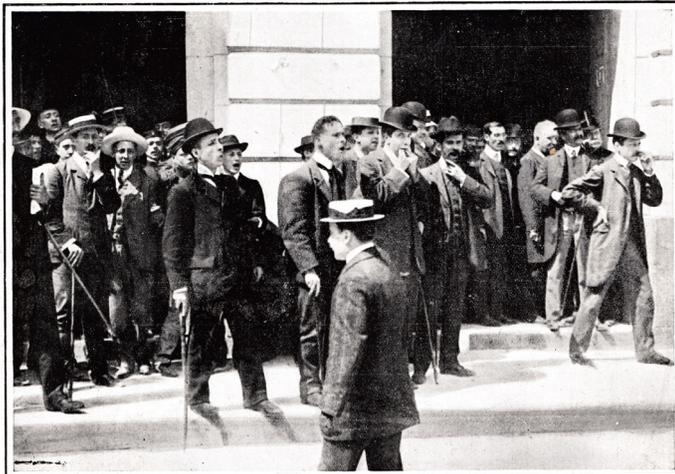


João Franco (1855-1929), chefe do Partido Regenerador Liberal. Presidente do Conselho, de maio de 1906 a fevereiro de 1908. [*Ilustração portuguesa*, 30 de dezembro de 1907]

Franco quer implantar reformas, discutindo tudo no Parlamento. Um dos seus maiores objetivos é a transparência e a moralização na vida pública, mas as medidas de fundo não aparecem. Em novembro, aplicando o primeiro destes dois princípios, admite perante o poder legislativo que os vários governos tinham feito adiamentos à família real. A oposição monárquica — mesmo os que no passado autorizaram estes empréstimos — censura o governo, e os republicanos não deixam passar esta oportunidade para atacar o regime. A 20 de novembro, Afonso Costa é expulso do hemiciclo por ter dito e repetido: «Por muito menos crimes do que os cometidos por D. Carlos I rolou no cada-falso, em Franca, a cabeça de Luís XVI». O poeta Guerra Junqueiro

publica um artigo muito violento no jornal portuense *A Voz Pública*, a 2 de dezembro, que lhe valerá uma multa de 50.000 réis, mas que não o impedirá de tratar o soberano do porco.

A crise final rebenta na primavera de 1907, nomeadamente porque o Partido Progressista recusa continuar a apoiar o executivo. Logicamente, João Franco devia cair, mas o rei decide dissolver o Parlamento sem convocar de imediato novas eleições. Este período (maio de 1907 – janeiro de 1908) é a chamada «ditadura de João Franco», termo que hoje pode parecer excessivo, sobretudo pensando nas verdadeiras ditaduras dos anos 20 e 30 do século passado.



Junho de 1907: indiferença e assobios dos estudantes no Porto [Ilustração portuguesa, 1 de julho de 1907]

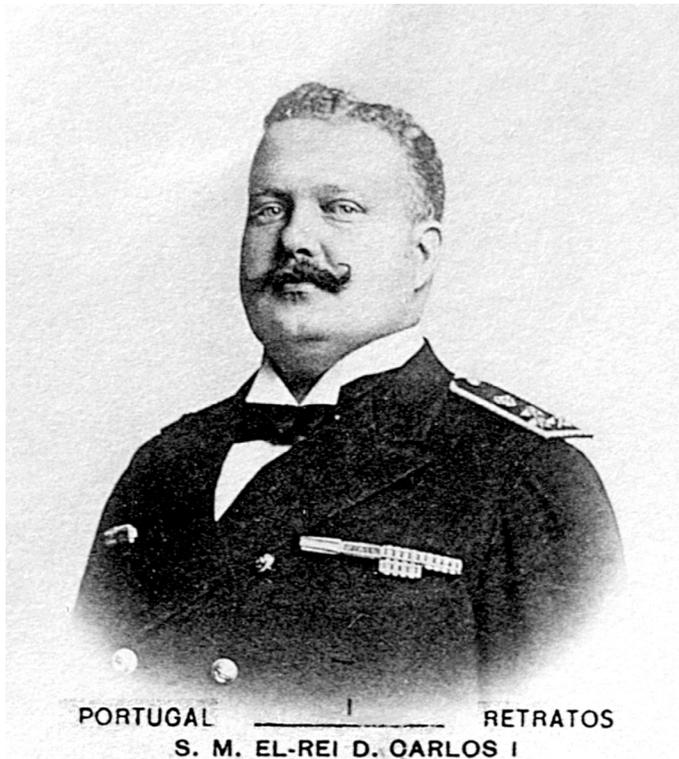
São, de qualquer forma, meses muito agitados, com a greve académica de Coimbra, que se transforma num movimento contra o governo, na primavera de 1907. As polémicas suscitadas pelo decreto de 30 de agosto de 1907, que elimina as dívidas da Casa Real, decreto com o qual D. Carlos não está de acordo, deitam mais lenha na fogueira. Os outros partidos monárquicos e os republicanos lançam duros ataques contra o gabinete de Franco. Durante estes meses, não dão tréguas ao chefe do governo, apesar do endurecimento das leis sobre a imprensa. Uma entrevista dada pelo monarca ao diário parisiense *Le Temps*⁷, na qual reitera o seu apoio a Franco e manifesta um certo desprezo pela oposição, acicata ainda mais os ânimos.

O comício da Avenida D. Amelia



«*Que força tem a ditadura perante a opinião pública?*», Bernardino Machado no comício republicano em Lisboa (27 de maio de 1907) [*Ilustração portuguesa*, 3 de junho de 1907]

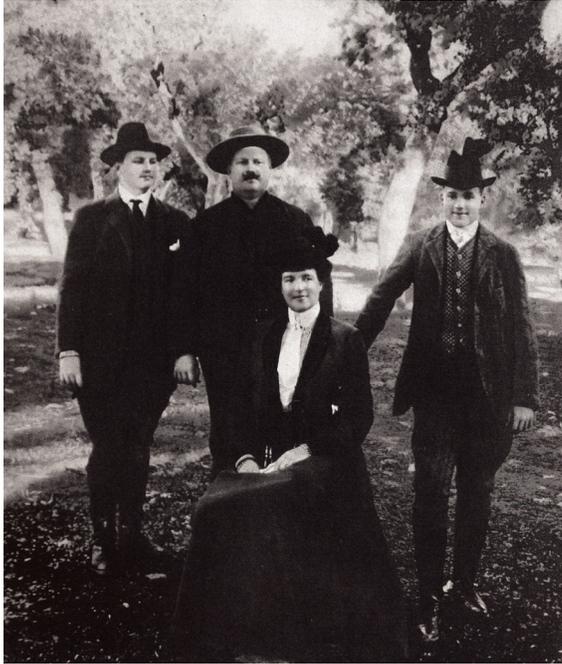
7 GALTIER, Jean, «*Visite au Portugal. Déclarations de S. M. Carlos I^{er}*», *Le Temps*, 14 de novembro de 1907. (O rei é entrevistado três dias antes).



D. Carlos(1863-1908), rei desde a morte do pai, D. Luís, a 19 de outubro de 1889. [Arquivo António Ventura]

O presidente do Conselho marca o novo ato eleitoral para o dia 5 de abril de 1908. Sabemos que, na altura, o partido do governo ganhava sempre as eleições. Por isso, esta perspectiva assustava os dois partidos tradicionais e também o PRP. Com o rei no Palácio de Vila Viçosa, onde se dedica principalmente à caça, fracassa a 28 de janeiro uma tentativa revolucionária, nomeadamente, porque os chefes da conspiração se reúnem junto ao elevador da Biblioteca, no Largo do Pelourinho, avariado há vários dias, o que leva o guarda do edifício a ficar intrigado por ver entrar tantas pessoas. Há tiroteio, algumas explosões, um polícia é morto e 120 pessoas são detidas. João Franco propõe, então, a D. Carlos, um decreto de expulsão dos revoltosos e a sua deportação para as colónias. Para os revolucionários é a gota que faz transbordar o vaso.

* * * * *



Família real em Vila Viçosa (final de janeiro de 1908) [Coleção particular]



Última fotografia de D. Carlos vivo : 1 de fevereiro de 1908, desembarque da rainha e do rei no Terreiro do Paço. [Joshua Benoliel (Catálogo da exposição, 2005)]

A 1º de fevereiro, cerca das 17 horas, a família real, de regresso do Alentejo — onde, na véspera, o rei assinara o referido decreto — desembarca na Estação Fluvial da Praça do Comércio. Quando a carruagem real chega ao início da rua do Arsenal é alvo de um tiroteio que acaba com a vida do rei e de D. Luís, o príncipe herdeiro. O futuro rei, D. Manuel, fica ferido, a rainha D. Amélia, sai ilesa. Dois regicidas, Manuel Buíça — que dá os golpes fatais com a sua carabina *Winchester* — e Alfredo da Costa — que dispara, pelo menos, dois tiros com a sua pistola, apoiando-se do estribo do *landau* —, são abatidos pela polícia, que mata também um inocente, João Sabino da Costa. Em poucos minutos Lisboa transforma-se numa cidade fantasma.



Duas reconstruções do regicídio: *La Tribuna Illustrata* e *La Domenica del Corriere*, 9 de fevereiro de 1908

A questão dos mandantes e da eventual participação de outros regicidas — fala-se de, pelo menos, quatro homens que estiveram no Terreiro do Paço — ainda hoje, mais de um século depois da tragédia, continua a aguardar uma resposta exata. Os dois regicidas eram membros de uma loja maçónica e tinham contatos com os chefes republicanos, mas não sabemos, com certeza absoluta, por exemplo, se agiram sozinhos ou se faziam parte de uma mais vasta conjura.

Todo o conteúdo do processo judicial acerca do crime do Terreiro do Paço desapareceu misteriosamente. Pensa-se, evidentemente, nos anarquistas, nos republicanos e também nos próprios partidos monárquicos, afastados do poder pela política de João Franco, graças ao indefetível apoio do rei.

Nos dias e meses a seguir ao drama de Lisboa ninguém parece interessado em apurar a verdade. A palavra na moda é «acalmação», uma coligação de políticos não envolvidos com a ação de João Franco querem «acalmar» a vida política e a quem o novo rei dará a sua caução. Investigar os fatos poderia implicar alguns membros desta nova coligação no poder, pois podiam ter algo que ver com a tragédia de 1º de fevereiro

D. Manuel, com apenas 18 anos, é nomeado rei. No dia seguinte, manda chamar João Franco e pede-lhe que não contrarie a sua intenção de formar um novo governo com os dois partidos rotativos chefiados pelo contra-almirante Joaquim Ferreira do Amaral. É o fim da carreira política do último chefe de governo de D. Carlos, que terá de sair do país três dias depois, rumando à Espanha, Itália e França. Uma parte da classe política considera-o culpado do sucedido por causa da sua intransigência política e por não ter sabido proteger a família real. Todos os seus decretos são anulados e os conspiradores de 28 de janeiro saem de novo em liberdade.

No mesmo dia 2 de fevereiro são embalsamados os corpos de D. Carlos e de D. Luís Filipe, cujo funeral se realiza seis dias depois. É preciso realçar o fato de que pouca gente parece chorar a morte do monarca. A imprensa lamenta, mas não condena o atentado. Por outro lado, muita gente visita na morgue os corpos dos dois regicidas mortos no Terreiro do Paço. As suas campas são cobertas de flores. Os seus retratos são vendidos nas ruas e podem ser vistos nas montras da Baixa lisboeta. A imprensa republicana promove uma subscrição para os filhos do homem barbudo de capote e carabina *Winchester*, Manuel Buíça, que, nos anos seguintes, os republicanos comemoraram como grande patriota, juntamente com Alfredo da Costa.



O cortejo fúnebre passa no lugar do atentado (8 de fev.) [Arquivo fotográfico da Câmara Municipapl de Lisboa, (AFCML)]



Funeral dos regicidas. [AFCML]

* * * * *

Na primeira semana de fevereiro de 1908, o assassinio de D. Carlos e de D. Luís Filipe é manchete na esmagadora maioria dos periódicos do mundo inteiro. Durante alguns dias — cerca de duas semanas, se falarmos da imprensa brasileira e da espanhola também —, Portugal, praticamente esquecido depois da crise do *Ultimatum* de 1890 pelos jornalistas da imprensa internacional, torna-se o centro do mundo⁸, graças à nova rede de transportes e de comunicações (telégrafos, cabos submarinos, navegação a vapor, caminhos de ferro) que reduz as distâncias entre países e continentes. Em poucas horas, as principais cidades do mundo estão ao corrente desta tragédia, como aconteceu, por exemplo, depois do atentado de Monza de 1900 — onde foi morto também a tiro o tio de D. Carlos — ou, em junho de 1903, depois do macabro atentado de Belgrado. «Alguns historiadores falam [...], para caracterizar esta época, de uma “primeira globalização”»⁹

Em 1908, poucos jornais têm um correspondente permanente na capital lusa. Alguns residiam em Madrid. Logo que a notícia chega às redações, os principais jornais — nomeadamente os ingleses, os franceses, os espanhóis e os italianos — organizam a viagem de enviados especiais a Portugal, entre os quais há redatores, diretores, algum fotógrafo e até um desenhador, do semanário ilustrado inglês *The Sphere*. Não havendo fotografias do atentado, vários jornais publicam imagens do local do crime e das personagens mais importantes. Nos periódicos desta primeira quinzena de fevereiro encontram-se também muitas ilustrações que tentam reconstituir, de uma maneira mais ou menos fantasiosa, as circunstâncias do duplo regicídio.

Os editoriais e os comentários jornalísticos procuram explicar as causas do duplo regicídio. Os jornais de esquerda, republicanos, socialistas e anarquistas, na sua grande maioria, vêm em D. Carlos e em João Franco os principais responsáveis do sucedido. Alguns comentários deixam transparecer muita simpatia para com os assassinos.

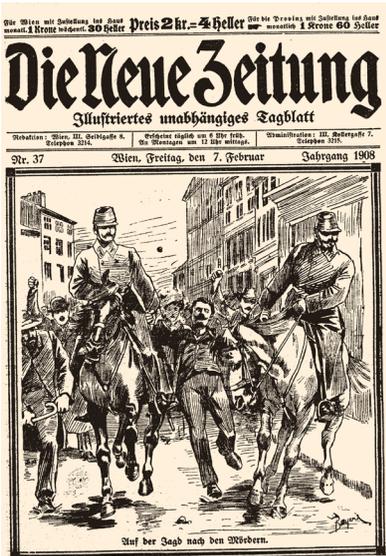
Do outro lado do xadrez político, a imprensa conservadora e filo-monárquica defende com vigor a política do antigo presidente do Conselho, acusando tanto os republicanos como os partidos monárquicos do rotativismo de terem contribuído, em grande parte, para a degradação

8 VIEIRA, Joaquim & MONICO, Reto. *Mataram o Rei! O regicídio na imprensa internacional*. Lisboa, Pedra da Lua, 2007.

9 RAMOS, Rui, «Prefácio. Os reis não morrem sozinhos», in VIEIRA, Joaquim & MONICO, Reto, *op. cit.*, p. 5.

do clima político. Os jornais mais à direita acusam a política liberal de D. Carlos, que deixou demasiada liberdade aos antimonárquicos.

Só os periódicos liberais e alguns raros diários católicos ou de centro-esquerda dão uma visão mais matizada, procurando enumerar as responsabilidades dos vários atores da vida política portuguesa.



Manchetes do *Washington Post* (3 de fev.), do católico parisiense *La Croix* (4 de fev.), do vienês *Die Neue Zeitung* «À caça dos assassinos», 7 de fevereiro) e do milanês *Il Secolo Illustrato*, 9 de fev.)

1. Luto na cidade¹⁰

A população de Rio Grande recebe a notícia do duplo assassinato no domingo dia 2 de fevereiro à hora do almoço. O *Eco do Sul* é o primeiro a informar afixando à pedra e fazendo distribuir pela cidade o seguinte boletim que reproduz um telegrama vindo da capital onde a Legação portuguesa foi informada pouco depois da meia-noite:

GRAVE
SITUAÇÃO DE PORTUGAL
ASSASSINATO DO REI E DO INFANTE

Boletim do «Eco do Sul»

RIO, 2, (à 1 hora da tarde)

—O Rei D. Carlos e o príncipe herdeiro foram assassinados, às cinco horas da tarde de ontem, a tiros de carabina, no Terreiro do Paço, quando regressavam de Vila Viçosa.

O infante D. Manuel, filho do rei D. Carlos, foi aclamado soberano de Portugal.

A Rainha D. Amélia saiu incólume.

Faltam outros pormenores.

A legação portuguesa desta capital só recebeu estas notícias à 1 hora da madrugada.

—
N. da R. — Dada a importância do caso, telegrafámos para o Rio de Janeiro, pedindo a confirmação destas notícias, bem como pormenores, se os houver

O Intransigente, na sua edição de dia 4, reivindica o facto de ter sido o primeiro jornal da tarde a circular segunda feira dia 3 e afirma ter afixado também o «primeiro recado» no domingo dia 2 à mesma hora que o *Eco do Sul*, acusando o colega de «má vontade contra esta folha»¹¹. Por seu lado, *O Tempo*, como o diário de Pelotas *Reforma*, faz prova de muita prudência porque espera a confirmação da notícia antes de a difundir. Essa chega quando toda a gente já está ao corrente do sucedido.

Para poder satisfazer os leitores, todos os diários rio-grandinos têm que aumentar a tiragem durante esta semana. No dia 3, o *Eco do Sul* vende rapidamente os mil exemplares que tirou a mais e, às 8 da noite, «tem que tirar uma segunda edição para atender aos compradores que afluíam em massa» à oficina do jornal e também para serem vendidos fora da cidade. No dia seguinte, todos os números são vendidos. Naquele dia, algumas pessoas lucraram com este interesse do público porque compraram muitos exemplares ao preço de 100 réis, jornais que foram vender em outras zonas da cidade pelo dobro!

¹⁰ Jornais consultados : *Artista*, *O Eco do Sul*, *Diário do Rio Grande*, *O Tempo*, *O Intransigente*.

¹¹ Na sua edição de dia 3, o *Eco do Sul* escreve que *O Intransigente* só informou o público a partir da 4 da tarde.

O Tempo, a 8, escreve também que as edições dos dois dias anteriores, com os retratos de D. Carlos e de D. Luís a 6 e de D. Amélia e de D. Manuel à 7, se esgotaram rapidamente. A 11, o mesmo jornal assinala que à porta do escritório estão expostos «um desenho topográfico do desembarque ao local do atentado», retratos de D. Manuel, do novo chefe do governo, Ferreira Amaral, e de outros políticos portugueses: «Esses desenhos têm atraído muitíssimo a curiosidade pública».

O público rio-grandino, informado rapidamente e com algum pormenor sobre os trágicos acontecimentos que decapitaram a dinastia brigantina, reage com estupor e tristeza e, já no dia 2 manifesta o seu pesar quer no livro de condolência do consulado, quer diretamente ao Cônsul Machado o qual, na tarde do mesmo dia visita as várias redações para lhes comunicar nomeadamente a confirmação da veracidade dos factos.

Mas as manifestações de pesar são muito mais numerosas. O Casino suspende os divertimentos, muitas lojas (e não só as de portugueses) fecham durante três dias, a banda municipal também decide cancelar os concertos. A 3, uma reunião da «diretoria e conselho da Associação dos Empregados no Comércio é encerrada em homenagem ao lutuoso sucesso de Lisboa»¹². Muitos edifícios põem os pavilhões a meia haste: todas as repartições públicas, federais e municipais, os navios no porto, sociedades, como o Clube carnavalesco ou o Clube Saca-Rolhas, os vários consulados, várias casas comerciais e muitas casas particulares.

Os representantes da colónia portuguesa, da Sociedade portuguesa de Beneficência e do Congresso português reúnem-se quarta-feira dia 5. Propõem construir uma enfermaria denominada D. Carlos I e de «mandar celebrar exéquias no 30º dia da morte trágica daquele príncipe, atendendo ao carácter religioso do povo português»¹³. Naquela mesma noite, abrem uma subscrição que em pouco tempo chega a 5 contos de réis.

Os diários consultados dão também notícias das reações em outras cidades, e nomeadamente em Pelotas, Bajé, Porto Alegre e, naturalmente, no Rio de Janeiro: as manifestações de pesar são comparáveis àquelas que ocorrem na cidade de Rio Grande. Na capital do Estado, onde a notícia chega às 3 da madrugada de domingo, por

¹² *O Intransigente*, 4 de fevereiro de 1908.

¹³ *Eco do Sul*, 6 de fevereiro de 1908.

exemplo, nas sedes dos vários jornais a bandeira brasileira é hasteada em funeral. Sempre em Porto Alegre, a «Associação dos empregados no Comércio retirou as bandeiras que tinha posto para festejar o seu aniversário e pôs a meia haste o seu estandarte»¹⁴. Uma sociedade dramática adia a sua representação de uma semana¹⁵.

Esta tristeza, estas manifestações de pesar nestas cidades do Sul do Brasil contrastam visivelmente com o ambiente que encontram os correspondentes que chegam a Lisboa poucos dias depois do regicídio : «O povo português parece que acolheu com total indiferença a morte do seu monarca. E parece também que essa indiferença se alarga a todos», escreve, por exemplo, o diretor do *ABC* de Madrid numa carta enviada de Lisboa, a 6 de fevereiro.

2. NADA JUSTIFICA O CRIME

Todos os cinco diários condenam o duplo atentado, sem nenhuma reserva, como *O Tempo* de dia 3 que fala de «nefando atentado» e de «bárbaro assassinato» ou o *Eco do Sul* no editorial de 3 de fevereiro. Não existe nenhuma ideia, nenhuma ideologia que possa fundamentar tal crime:

Qualquer triunfo ganho por tal preço, não significa isso, mas apenas derrota brutalíssima no campo ubérrimo da moral. [...]

Não temos expressões bastante severas para verberar o nefando crime, como igualmente não possuímos frases satisfatoriamente precisas para testemunhar todo o nosso sentimento de profundíssimo pesar pela morte trágica de D. Carlos e seu filho.

O mesmo quotidiano, no dia seguinte, denuncia «o cruelíssimo choque, que veio abater o ânimo varonil da gloriosa Lusitânia», nação irmã pelo sangue e «pelo belo idioma». Eles não mereciam esta morte, continua o articulista, que recusa a violência como arma de combate político, citando, como dois exemplos, a queda de D. Pedro II em 1889 e, também, «a força de vontade férrea dos 40 conjurados» que, em 1640 derribaram «o jugo de Castela».

A 5, o *Eco do Sul* volta ao assunto para defender a ideia republicana que é «popular», que se impõe na base de «soluções

¹⁴ *Diário do Rio Grande*, 6 de fevereiro de 1908.

¹⁵ *O Tempo*, 6 de fevereiro de 1908.

conciliatórias», sempre « contrárias aos meios violentos». O sangue derramado não pode estar na origem de «nenhum princípio».

Nesta ampla condenação dos autores dum plano «tão tenebroso»¹⁶, os vários analistas tentam perceber quem foram os assassinos. O povo português não tem culpa, afirma o *Diário de Rio Grande*, a 4, que não pode imaginar que os assassinos sejam portugueses. Se é português, afirma o mesmo editorialista, então este indivíduo «não pode possuir um espírito são» e terá andado em conflito com o coração da alma lusa.

O *Artista*, dois dias depois do regicídio, é mais categórico: «Felizmente, não foram portugueses os autores dessa selvajaria, que degrada essa raça de homens, que são o produto das mais funestas das seitas, regozijando-se com a desgraça que enluta milhares de corações, dominados pelas dores as mais martirizantes». Os autores são os anarquistas perversos e fanáticos.

Da mesma opinião é *O Intransigente* que acusa também o anarquismo de ter sido «o principal fator do trágico acontecimento»¹⁷. Esta hipótese permite ao jornalista de declarar que os republicanos ficam livres «dessa mancha». Dez dias mais tarde, o mesmo periódico publica um longo artigo sobre o mesmo tema. Embora não se tenha apurado a verdade, o facto dos republicanos terem sido «postos em liberdade» confirma que este jornal tinha razão em defender os chefes republicanos portugueses. O articulista escreve mesmo que *O Intransigente* foi «o único jornal que, nesta cidade, não lançou a responsabilidade do monstruoso delito aos democratas, atribuindo-o de preferência ao anarquismo».

Este jornal, como vimos, não é o único a falar da responsabilidade dos anarquistas. Porém é neste diário que encontrei a hipóteses de os «próprios partidos monárquicos adversos à política opressora do chefe do gabinete que instituiu a ditadura» terem tido um papel na organização do trágico evento.

O editorialista conclui a sua análise sublinhando como por toda a parte, que a instituição monárquica «atravessa a crise final» As famílias reais só ficam no poder graças à força militar.

Na sua edição de dia 8 de fevereiro, o *Eco do Sul* está convencido, como Guerra Junqueiro, que este atentado irá atrasar «por muitos anos

¹⁶ *Diário de Rio Grande*, 4 de fevereiro de 1908.

¹⁷ *O Intransigente*, 3 de fevereiro de 1908

o advento da república em Portugal». Os «recursos extremos» adotados pelo governo dirigidos por João Franco eram uma prova que o regime estava à beira do fim e que «o triunfo inevitável dessa causa liberal», estava a chegar. Mais uma razão para reprovar energicamente o crime cometido:

Mas a nada atenderam os fanáticos, que os há em todas as agremiações. Quiseram eles, insensatamente, apressar, por meios violentos e incompatíveis com a natureza da causa esposada, o grandioso evento da proclamação da república. E, assim vieram prejudicá-lo visceralmente, não só pela odiosidade que o regicídio despertou dentro e fora de Portugal, como pelos efeitos contrários que determinou, perante as medidas de represália e a condenação numerosa de muitos republicanos ilustres não inclinados ao exercício de processos criminosos para obtenção de fins puros e levantados.

3. D. CARLOS

Como muitos periódicos mundiais, também os da cidade de Rio Grande publicam vários comentários e breves biografias sobre o rei assassinado. Todos falam da grande cultura, os seus dotes de artista, nomeadamente na pintura, nos estudos oceanográficos e no campo das letras como da música, além das suas qualidades como atirador e como desportista. Era também um espírito liberal e tolerante, nota o Diário do Rio Grande, que cita como exemplo o facto do rei falecido ter apreciado certos escritores como Guerra Junqueiro ou Luís de Magalhães, apesar de estes terem sido seus adversários decididos.

D. Carlos teve também que enfrentar várias crises políticas, nota o *Artista* a 12 de fevereiro. «Venceu-as todos, pela persuasão, pela sedução, pela repressão nunca inclemente», afirma o editorialista rio-grandino, que também põe em evidência o facto de Portugal ter conseguido «manter as suas colónias» em África. Apesar do plano inglês, «o governo português conseguiu pela diplomacia salvar as conquistas». O ex-rei teve uma «indispensável» educação militar, mas, contrariamente a outros monarcas do continente, nunca foi «um soberano militarista».

O Tempo, a 7, realça também as dificuldades, «que surgiram de todos os lados», nos primeiros anos do reinado deste rei inteligente, grande orador, «bondoso, popular e por fim mártir». Por outro lado, o jornalista considera que as campanhas da África — onde o povo português pode dar prova das «qualidades altas e sublimadas que o

tinham assinalados na história» — marcaram « o primeiro estádio glorioso do seu reinado» e surgiram «no momento em que se tornava urgente e inadiável esta divisa nacional: esperança no futuro».

Inevitavelmente, os analistas tratam dos factos mais recentes e, nomeadamente, do último ano, com o regime de ditadura já referido. O *Artista*, no artigo acima citado, é muito prudente: «Não conhecemos bastante as coisas e os partidos políticos de Portugal para de tão longe julgar com segurança a recente crise em que se achou o reino». Segundo este editorialista, D. Carlos «só procurava o bem do povo» para o aliviar e para combater o clientelismo partidário. Afinal, não foi negativa:

A ditadura, e usamos do nome dado à situação, tem sido mais administrativa do que política; fizeram-se reformas, não se fizeram direitos constitucionais. Sob uma forma irregular, pode-se muitas vezes fazer coisas úteis e boas. Só ao povo português cabe julgar do que é e do que deve ser melhor.

É o *Eco do Sul* que publica os comentários mais críticos, embora não virulentos, como em alguns periódicos europeus, em relação à política dos últimos meses. A 6, depois de ter condenado o «horível» atentado, lança um aviso aos ditadores e aos que pensam adotar estes métodos:

Conquanto o hediondo complot anti-realista a todos confranja, provocando a indignação enérgica dos corações bem formados, servirá ele, no futuro, de bússola segura para nortear a diretriz aos governantes que procurarão, do alto da sua onnipotência, fazer predominar o princípio brutal da força, em detrimento das aspirações da massa coletiva.

Os tempos mudaram, os povos evoluíram e não podem ser «tratados como as tribos bárbaras ou os povos semiselvagens». Estamos em «pleno domínio da luz» e os métodos «opressivos» não se justificam e provocam «desespero»: período do «*quero, posso e mando* já passou». Portugal não é a Rússia.

Porém, o jornalista acha que o que «D. Carlos fez de censurável» corresponde à «meia-dúzia de más ações» dos verdadeiros déspotas. Durante o seu reinado, por exemplo, o sangue português foi poupado». Este rei «bom e abnegado» não merecia ter morrido assim.

No dia seguinte, o mesmo diário volta a falar do ex-soberano português que teve, como todos, as suas fraquezas. Os erros que cometeu foram devidos quer à precipitação, quer à teimosia, que as maus conselhos

Dizer que D. Carlos era mau, no sentido perfeito do vocábulo, é não conhecê-lo ao fundo, a través dos seus atos ou da sua vida mais exposta ao juízo alheio.

Se, no último ciclo do seu governo cometeu severidades, estas explicavam-se no profundo receio que lhe trabalhava o ânimo, de ver ruir o trono que lhe fora solenemente confiado.

Mal inspirado, quis D. Carlos sustentar com rigorismo o que talvez conseguisse manter com brandura.

Dai, a dissolução do parlamento, a perseguição à imprensa e aos republicanos, as prisões políticas e outras anormalidades sugeridas por João Franco e sancionadas por S. M. Como o único remédio capaz de resolver a crise do velho reino lusitano.

O articulista lamenta o facto do rei não ter ponderado outras opções, de não ter liberalizado o sistema político e não ter visto o que aconteceu, no passado, aos governantes que se quiseram impor pela força da tirania e do absolutismo. Foi «um erro imperdoável» que fez crescer o descontentamento «em volta da sua pessoa».

4. JOÃO FRANCO

Três jornais rio-grandinos debruçam-se sobre as responsabilidades do último chefe do governo de D. Carlos. O *Eco do Sul*, a 5, admite que o governo de João Franco foi prepotente e que tomou medidas excepcionais, mas o chefe do governo agia com o apoio do soberano: por conseguinte, «as responsabilidades subdividem-se». No entanto, eles agiram para defender as instituições, tal como, no Brasil, a tropa defende o regime republicano. Eles não podiam, afirma ao diário, entregar, sem mais nem menos, o poder aos republicanos. O articulista não quer defender «as perseguições e as violências» atribuídas ao último governo português, mas quer demonstrar que, tanto D. Carlos, como João Franco, «agiram arrastados pela força das circunstâncias e tanto mais se excederam nos atos de exorbitância quanto mais se ativaram os processos de sapa para demolir o trono bragantino». Reitera, mais uma vez, a sua reprovação pelo duplo assassinato mesmo se este abrisse o caminho para favorecer «a vitória da República».

No número seguinte, o mesmo jornal parece mais firme nas suas acusações contra a política do governo de João Franco:

Predominando embora as razões que ontem concatenámos para condenar o vil massacre do rei D. Carlos e de seu filho Luís Filipe, devemos convir que a imprudência do governo português, pretendendo instituir o regime de escravidão, cooperou diretamente para a vigência de uma situação crítica, durante a qual desapareceram os últimos vislumbres do respeito à lei e ao princípio da autoridade.

O Tempo, na sua edição de dia 8, louva a «energia» e a «lúcida inteligência» do ex-presidente do Conselho. João Franco era «honesto», mas «violento». Por outras palavras, quando chegou ao poder em 1906, demonstrou que era ele que mandava e que não teria hesitado em tomar medidas, se elas tivessem sido necessárias. Depois de um ano durante o qual governou respeitando os princípios constitucionais, com a dissolução do parlamento pôs o pé numa engrenagem que iria acabar no dia 1 de fevereiro:

O que foi o governo franquista, as arbitrariedades que praticou no período ditatorial, conhecemos todos pela grita que, quotidianamente, se levantava na nação irmã. João Franco, enérgico em extremo, era inflexível, e os espancamentos de populares, as prisões de deputados, quer monarquistas, quer republicanos, sucediam-se, e o resultado final desta campanha, intentada por João Franco para se conservar no poder, teve o trágico e sinistro desfecho no covarde assassinato do soberano português e do seu augusto filho.

Também acusatório é o comentário de *O Intransigente* de dia 14. O jornalista refere-se à frase dita por D. Amélia ao ainda 1º ministro, quando este visita os cadáveres régio. A rainha ter-lhe-ia pedido de contemplar o «resultado da sua obra». Neste caso, parece evidente que a ditadura franquista é a principal responsável dos trágicos acontecimentos. O jornal lamenta este desfecho porque:

a política opressora do primeiro ministro só podia aproveitar à causa dos republicanos, porque enfraquecia o trono, excitando contra a dinastia os partidos monárquicos adversos a essa política de perseguições e que consideravam o Rei como o principal responsável pelos desastres desse governo, acusando-o de se deixar dominar por completo pelo fator principal das medidas de opressão postas em prática.

A República podia ter nascido graças a estas circunstâncias e, dessa forma, podia corresponder às aspirações dos «heroicos republicanos portugueses» que preferem o «terreno nobre das ideias» aos métodos odiosos e aviltantes do assassinato político.

5. D. AMÉLIA

A imprensa de todo o mundo realça a atitude corajosa da bisneta de Luís Filipe. Os jornais do Rio Grande põem em relevo a sua cultura, os seus dotes de aquarelista, o seu gosto literário, a sua bondade, as

suas atividades filantrópicas. São textos ainda mais hagiográficos do que os que falam do rei assassinado, como provam os dois poemas publicados a 11 e a 15 pelo *Artista*:

À Rainha D. Amélia¹

No Terreiro do Paço, às cinco horas da tarde,
Quando da coronal o brilho já não arde,
Na luz crepuscular em que o frio povoa
O confuso vai e vem das ruas de Lisboa,
Da Família Real desliza a carruagem
Por entre a multidão, que se curva à passagem
Da Rainha, de El-Rei, do Duque de Bragança
E do Duque de Beja, ainda uma criança.

Nisso, um grupo feroz, como um tufão violento,
Investe impetuoso, infernal, truculento,
E a tiros de espingarda e revólver – expiraram
D. Carlos e D. Luís...

Ah! mas enquanto atiram
Contra a Família Real, uma cena gloriosa
Faz recuar de assombro a multidão curiosa:

A sagrada Rainha, Esposa e Mãe, no instante
Em que sente baleado o coração amante
E o seio maternal, como se uma só bala
Sugasse todo o mel que o sentimento exala
–Sem desprender um ai, sem soltar um gemido
Ergue-se, resguardando o filho estremecido!...

Sublime de valor, divina de heroísmo,
Foi um raio de luz nas trevas de um abismo.

MUCIO TEIXEIRA
Rio, 2 de fevereiro de 1908

A D. Amélia²

Mãe dolorosa! Esposa meiga e pura!
Maldito o Crime ignóbil e perverso
Que o vosso coração traz hoje imerso
No pranto de tão grande desventura!

Senhora! A musa trémula procura
Vencer a dor que lhe embaraça o
verso.

Não há maior tortura no universo
Que a vossa cruel e trágica tortura.

Mortos nos braços ver o filho e o
esposo
Que transe pode haver mais doloroso
Que esse que atinge as raias do
delírio?

Todas as dores vossa dor suplanta...
Para que fôsseis totalmente santa
Só vos faltava a palma do martírio.

GYRANO & C.
(Emílio de Menezes)

BREVE NOTA FINAL

O duplo regicídio de Lisboa ocupa durante vários dias as primeiras páginas dos jornais rio-grandinos. Em frente das redações, param muitas pessoas para receberem as últimas informações vindas de

¹⁸ *Artista*, 11 de fevereiro de 1908.

¹⁹ *Artista*, 15 de fevereiro de 1908.

Lisboa. Contrariamente a Portugal, há muitas manifestações de pesar, devidas, em parte, à forte presença da colónia portuguesa no Sul do país.

Todos os periódicos condenam sem reservas o trágico desfecho da crise política e nenhum articulista justifica a violência política. Num país republicano, encontram-se numerosos artigos muito elogiosos para com o rei defunto. Todos lamentam a sua morte e a de Luís Filipe e admiram a coragem da rainha.

Além dos regicidas e dos anarquistas, o único que recebe algumas críticas é João Franco cujas medidas liberticidas são consideradas, pelo menos por dois jornais, como estando na origem do trágico evento. Todos pensam que este duplo crime afastará por muitos anos a possibilidade de instaurar uma república em Portugal. Se tal não tivesse ocorrido, a Monarquia, obrigada a recorrer a métodos violentos e anticonstitucionais por causa das suas próprias fraquezas, teria acabado por ser vencida, sem combate.

À procura de culpados, quase todos recusam a ideia de serem de nacionalidade portuguesa e, na defesa do ideal republicano, afastam também a hipótese dos autores pertencerem ao Partido Republicano Português. Se os anarquistas aparecem como os primeiros e principais acusados pelos analistas rio-grandinos, *O Intransigente* fala também da responsabilidade dos partidos monárquicos, adversários de João Franco. Hoje, mais do que um século depois do atentado da Praça do Comércio, não há ainda uma resposta clara e unívoca a esta pergunta.

REPRESENTAÇÕES DO PATRIARCALISMO NO ROMANCE FANTÁSTICO *ENTREVISTA COM O VAMPIRO*, DE ANNE RICE

RODRIGO SANTOS DE OLIVEIRA¹

INTRODUÇÃO

No presente texto buscamos compreender as representações do patriarcalismo em *Entrevista com o vampiro*, romance fantástico publicado por Anne Rice em 1976. A obra foi composta em um período em que as discussões em torno do(s) feminismo(s) começavam a se expandir nos meios acadêmicos e também sociais. Com isso, reflexões sobre a dominação patriarcal – relações de poder – passaram a ser realizadas nos diversos âmbitos incluindo as artes e a cultura popular.

Rice constrói uma ficção fantástica dentro de um universo simbólico e alegórico do patriarcalismo. Dentro dessa perspectiva, a narrativa de desenlaça entre dois personagens em uma luta entre a dominação e a libertação dos grilhões de uma sociedade vampírica – em uma alusão a uma estrutura patriarcal.

Dividiremos o artigo em três partes: A relação entre História e Literatura, a Literatura Fantástica e o Patriarcalismo em *Entrevista com o vampiro*.

A RELAÇÃO ENTRE HISTÓRIA E LITERATURA

O olhar interdisciplinar dentro da História é um fenômeno recente.

¹ Universidade Federal do Rio Grande – FURG

Podemos colocar como marco a fundação da Revista dos *Annales* em 1929. Porém, é som a partir da década de 1950 que esse diálogo se intensificou. Como aponta Peter Burke:

Podem-se encontrar referências a Mikhail Bakhtin, Pierre Bourdieu, Fernand Braudel, Norbert Elias, Michel Foucault e Clifford Geertz nos trabalhos de arqueólogos, geógrafos e críticos literários, assim como de sociólogos e historiadores. O surgimento do discurso compartilhado entre alguns historiadores e sociólogos, alguns arqueólogos e antropólogos, e assim por diante, coincidem com um declínio do discurso comum no âmbito das ciências sociais e humanidades e, a bem da verdade, dentro de cada disciplina. (BURKE, 1992, p. 23).

Da ampliação dessa relação de quebra de paradigmas vinculada ao particionamento estanque em áreas isoladas, a História e a Literatura se aproximaram. Isso aconteceu não apenas pelo fato da produção literária ter sido incorporada como possível fonte para o historiador como ocorrerem “trocas” de métodos e técnicas entre a análise historiográfica e a análise literária. Como apontou Antônio Celso Ferreira:

As relações entre história e literatura estão no centro do debate sobre a disciplina histórica na atualidade. Constituindo-se em linha de pesquisa destacada, o estudo desse intercâmbio remete, no entanto, a uma reflexão que já acumula várias décadas e envolve diferentes áreas das humanidades preocupadas com a linguagem. Pautado por uma ótica interdisciplinar e comparativista, tal linha acompanha a propensão contemporânea de se interrogar as fronteiras de conhecimento que a tradição institucional construiu. Questionam-se os limites entre arte, ciências e filosofia, ficção e verdade; gêneros literários; narrativa histórica e narrativa literária. Todavia, se essa tendência pode representar um caminho de renovação teórica, metodológica e disciplinar, lançando indagações de enorme amplitude. (FERREIRA, 1996, p. 54)

A pergunta que fica diante da colocação de Ferreira é: como fazer isso?

A resposta é a partir da reflexão epistemológica sobre a construção do saber histórico tendo como interface o texto literário. Desse exercício teórico terá como resultado um saber mais amplo e, ao mesmo tempo, mais rico. Dialeticamente a Literatura se transforma em uma ferramenta e um objeto de pesquisa.

Como uma fonte escrita a Literatura tem como grande valor pelo fato do texto literário trazer em seu âmago a síntese do tempo corrente de sua produção. Ou seja, os escritores colocam nas suas escritas o imaginário social de sua sociedade. Mesmo que suas narrativas abordem tempos diversos do período de vida do autor ou,

até mesmo, universos ficcionais fantásticos, a subjetividade dos autores na composição dos textos literários ficam expressos.

Ao historiador caberá a função de identificar esse imaginário social presente nas suas fontes com o mesmo rigor acadêmico utilizado para a análise de outras fontes como a imprensa periódica, manuscritos, documentos oficiais, orais, etc. Na narrativa literária o historiador poderá encontrar respostas semelhantes outras fontes lhe oferecerão.

Os historiadores voltam-se à recuperação das idéias do passado, à compreensão das formas de pensar e viver. Daí, a busca dos significados do evento, naquilo que ele expressa de um sistema social e de um conjunto de valores. A promoção das massas e a superação do tratamento acadêmico refletem-se nos propósitos presentes da narrativa. (PAZ, 1999, p. 104).

Assim, o historiador deverá ter presente que trabalhará com uma fonte que não é “isenta” e é marcada por uma carga ideológica que poderá auxiliá-lo a uma maior aproximação com a pesquisa que estiver desenvolvendo. Dessa forma, a produção de William Shakespeare ou de Dante Alighieri potencialmente podem nos dar tanto suporte sobre o Renascimento e a Idade Moderna como os documentos produzidos pelos Reis Católicos ou Encíclicas Papais. Da mesma forma que *Germinal* de Émile Zola pode nos falar tanto sobre o movimento operário como o *Manifesto Comunista* de Marx e Engels. O diferencial será o olhar do historiador para a sua fonte e os questionamentos que fará sobre ela.

Assim como fonte para o estudo da História, a Literatura pode igualmente ser o objeto de estudo. Dessa forma, tanto obras literárias, como escritores ou correntes/movimentos literários podem ser temas para o(a) historiador(a). Claro que para isso devemos compreender a História em um espectro mais amplo que o tradicional vinculado a questões conjunturais e políticas, forma comumente atribuída à História pela forma como as pessoas conhecem através do Ensino Fundamental e Médio.

Sim, a História é um universo mais amplo em que questões econômicas, políticas, sociais e culturais se entrelaçam a conjunturas e estruturas diversas. Dentro dessa perspectiva a própria Literatura se torna indissociável dessas questões, embora seu terreno mais “tradicional” seria dentro da História Cultural, ela pode estar inserida em outras esferas, como supracitado.

Nas palavras de Roger Chartier:

Uma história da literatura é, pois, uma história das diferentes modalidades da apropriação dos textos. Ela deve considerar que o 'mundo do texto', usando os termos de Ricoeur, é um mundo de objetos e de performances cujos dispositivos e regras permitem e restringem a produção do sentido. Deve considerar paralelamente que 'o mundo do leitor' é sempre aquele da 'comunidade de interpretação' (segundo a expressão de Stanley Fish) à qual ele pertence e que é definida por um mesmo conjunto de competências, de normas, de usos e de interesses. O porquê da necessidade de uma dupla atenção: à materialidade dos textos, à corporalidade dos leitores (CHARTIER, 2002, p. 255).

Como toda a produção escrita, a Literatura possui uma intertextualidade na qual o texto (*a materialidade* apontada por Chartier) tem uma relação direta com o leitor, pois possui a capacidade de transmitir uma carga ideológica. Nas palavras do escritor e membro da Academia Brasileira de Letras, Carlos de Laet: “A imprensa e os livros são os mais poderosos meios que se têm inventado para a divulgação de um pensamento”.

A LITERATURA FANTÁSTICA

A compreensão do Fantástico perpassa uma lógica de ruptura do mundo real dentro da própria Literatura. Uma vez que o “mundo natural” é regido por leis físicas e que a tradição da “Literatura Tradicional” permite a liberdade de criação dentro dessa realidade “newtoniana”, a Literatura Fantástica tem como base a ruptura dessa premissa. Como aponta Jorge Luis Borges a Literatura Fantástica é baseada na premissa do “Não pode ser, mas é...”.

Contudo, esse “não pode ser, mas é...” tem em sua essência um princípio de subversão, seja do mundo real, seja para denunciar uma realidade específica ou ainda libertar garantir a liberdade plena ao autor para produzir sem nenhum grilhão, tendo apenas a sua imaginação como limite.

Nas palavras de H. P. Lovecraft:

O que me leva a escrever contos é a satisfação de visualizar com maior clareza, detalhe e estabilidade as impressões vagas, efêmeras e fragmentárias de assombro, beleza e expectativa aventureira que me são comunicadas por visões (cênicas, arquitetônicas, atmosféricas, etc.), ideias, acontecimentos e imagens presentes na arte e na literatura. Escolhi contos fantásticos porque melhor se adaptam à minha inclinação – um

dos meus desejos mais perenes é criar, por alguns instantes, a ilusão de estranha suspensão ou violação dos irritantes limites impostos pelo tempo, pelo espaço e pelas leis naturais que eternamente nos aprisionam e frustram nossa curiosidade relativa aos espaços cósmicos infinitos além do alcance de nossa visão e de nossa análise. Esses contos muitas vezes enfatizam o elemento de horror porque o medo é a nossa emoção mais profunda e intensa, e também a que mais se presta à criação de ilusões que desafiam a Natureza. O horror e o desconhecido, ou o estranho, mantém sempre uma relação estreita, de modo que é difícil pintar um retrato convincente do esfacelamento das leis naturais ou da estranheza ou singularidade cósmica sem destacar a emoção do medo. (LOVECRAFT, 2012, p. 145)

Quando refletimos sobre a própria Literatura como algo ficcional não deveríamos nos surpreender com a ruptura do real, tendo em vista que a própria ficção é um espaço ontológico – de reflexão do ser – privilegiado, que possibilita o ser humano romper com as fronteiras do real, dialogando com a sua própria humanidade (ROSENFELD, 2011, p. 48). Em outras palavras, essa ruptura permite ao homem dialogar com as múltiplas fronteiras de sua imaginação.

Logicamente, essa sua imaginação está presa ao pensamento corrente de sua época e, que, em última análise reflete a síntese do imaginário social de sua época. Quando analisamos obras como *Frankenstein ou o Prometeu Moderno* de Mary Shelley ou *Guerra dos mundos* de H. G. Wells, estamos diante de romances que conseguem exprimir o pensamento social do seu tempo e os questionamentos dos valores morais ou os dilemas de determinada época. Ou seja, a “estranheza” que o fantástico trás muitas vezes pode ser compreendido como uma alegoria para reflexões mais profundas sobre o pensamento corrente.

A base que sustenta a Literatura Fantástica é o “insólito”. Como aponta Luciana da Silva o insólito é constituído com um caráter de oposição ao sólito: ele pode despertar uma noção de *inverossímil*, *incomodo*, *infame*, *incongruente*, *impossível*, *infinito*, *incorrigível*, *incrível*, *inaudito*, *inusitado*, *informal*, etc. (SILVA, 2013, p. 22). Nas palavras da autora: “O insólito ocorre como ruptura de dada realidade, na contramão da expectativa despertada por determinado acontecimento, como quebra da relação previsível e esperada” (SILVA, 2013, p. 23).

O insólito aparece pela primeira vez como objeto de estudo com *O Estranho* de Sigmund Freud em 1919.

Mas acontece ocasionalmente que ele tem de interessar-se por algum ramo particular daquele assunto; e esse ramo geralmente revela-se um campo bastante remoto, negligenciado na literatura especializada da estética.

O tema do 'estranho' é um ramo desse tipo. Relaciona-se indubitavelmente com o que é assustador – com o que provoca medo e horror; certamente, também, a palavra nem sempre é usada num sentido claramente definível, de modo que tende a coincidir com aquilo que desperta o medo em geral. Ainda assim, podemos esperar que esteja presente um núcleo especial de sensibilidade que justificou o uso de um termo conceitual peculiar. Fica-se curioso para saber que núcleo comum é esse que nos permite distinguir como 'estranhas' determinadas coisas que estão dentro do campo do que é amedrontador. (FREUD, 1996, s/p).

No tocante ao estudo acadêmico a obra que coloca a Literatura Fantástica como tema de debate é *Introdução à Literatura Fantástica* de Tzvetan Todorov. Pode-se afirmar que seria o primeiro grande esforço de definição do fantástico. Por sua vez, nos anos subsequentes a Literatura Fantástica se transformou em um importante tópico da Literatura Contemporânea. Nas palavras do autor:

A expressão “literatura fantástica” refere-se a uma variedade da literatura ou, como se diz comumente, a um gênero literário. Examinar obras a partir de uma perspectiva de um gênero é um empreendimento absolutamente peculiar. Nosso propósito é descobrir uma regra que funcione para muitos textos e nos permita aplicar a eles o nome de “obras fantásticas”, não pelo que cada um tenha de específico. (TODOROV, 2010, p. 7)

Como primeira obra de fôlego sobre o fantástico, Todorov buscou sistematizar e criar um esquema explicativo que abarcasse principalmente a Literatura Fantástica no século XIX – embora apresentasse também obras dos séculos XVIII e XX. No entanto, Todorov apresenta uma reflexão interessante sobre o fantástico, ao afirmar que existe uma “função social” do sobrenatural (TODOROV, 2010, p. 166). Muitas vezes é através do sobrenatural que temas tabus foram explorados fugindo da censura oficial e também da moralidade dos valores correntes:

Tomemos por exemplo os temas do “tu”: o incesto, o homossexualismo, o amor a vários, a necrofilia, a sensualidade excessiva... Tem-se a impressão de ler uma lista de temas proibidos, estabelecida por alguma censura: cada um destes temas foi, de fato, muitas vezes proibido, e pode sê-lo ainda hoje. (TODOROV, 2010, 167).

Em inúmeros momentos o fantástico foi uma forma de fuga diante dos valores sociais de seu tempo, sejam eles culturais, sociais ou políticos. Sheridan Le Fanu, em *Carmilla: a vampira de Karnstein*

(1872) rompe com a moralidade vitoriana ao apresentar o afeto e desejo entre as duas personagens principais (Laura e Carmilla). Em outro extremo, observamos o Realismo Fantástico latino-americano² utilizado como instrumento político de denúncia contra os diversos períodos autoritários da América Latina no século XX.³ Uma das obras mais significativas do Realismo Fantástico tardio é o romance *A casa dos espíritos* (1982) de Isabel Allende, na qual a autora denuncia a brutalidade do regime ditatorial chileno (1973-1990).

Ou seja, o Fantástico é constantemente utilizado como alegoria para desnudar tabus, preconceitos, questões políticas e culturais. É dentro dessa perspectiva que analisaremos *Entrevista com o vampiro* de Anne Rice.

PATRIARCALISMO EM *ENTREVISTA COM O VAMPIRO*

O romance *Entrevista com o vampiro* foi escrito em 37 dias em 1973. Composto logo após a morte da filha da autora, Michelle, vítima de leucemia. Concebido no período de luto, a autora adaptou um conto de 30 páginas escrito entre 1968 e 1969. Foi publicado em 1976 ganhando grande destaque e se tornando *bestseller* internacional. Foi adaptado ao cinema em 1994, por Neil Jordan, ganhando vários prêmios internacionais. Ganhou adaptações para os quadrinhos (Graphic Novel) em 1992, além de adaptação para mangás em 1994.

Entrevista com o vampiro foi composto em uma época em que o Feminismo ganhava grande força no mundo ocidental. Embora não seja aparentemente o tema central do romance, o conflito entre Patriarcalismo e Feminismo acabam sendo a alegoria que permeia toda a obra. Dentro do universo criado por Anne Rice, os vampiros seriam seres com características andróginas, tendo em vista que não possuem sexualidade. Os vampiros de Rice não possuem sexualidade, pois são seres sobrenaturais: alma imortal presa em corpos mortos. Dessa forma, não fazem sexo e alimentam-se apenas de sangue.

² O Realismo Fantástico latino-americano também é conhecido como Realismo Mágico ou Realismo Maravilhoso.

³ É interessante notar que uma parte considerável dos autores mais destacados do Realismo Fantástico latino-americano tiveram um papel destacado na ação política, tanto em suas obras como em sua práxis. Podemos citar: Gabriel García Márquez, Manuel Scorza, Mario Vargas Llosa e Júlio Cortázar. Dentro das principais expressões do Realismo Fantástico, o único autor que não apresentou uma visão política e/ou uma ação política explícitas é Jorge Luis Borges, sendo considerado por muitos como *apolítico*.

A relação patriarcal se estabelece pelos “papéis sociais” impostos aos personagens e pela relação de opressão e libertação que estes assumem. A narrativa se estabelece a partir da entrevista do vampiro Louis de Pointe du Lac, um imigrante francês do século XVIII para New Orleans (Louisiana) a Daniel Malloy, um jovem radialista do século XX. O vampiro conta sua história que se revela uma luta pela libertação de Louis frente a seu vampiro criador, Lestat de Liuncourt.

Figura 1



Os personagens Daniel Malloy (esq.) e Luis de Pointe du Lac (dir.)
Fonte da Imagem: Warner Bros.

Louis relata desde sua criação, mostrando a aproximação de Lestat (sedução), processo de vampirização e posteriormente a relação de opressão e dominação que este impõe a Louis.

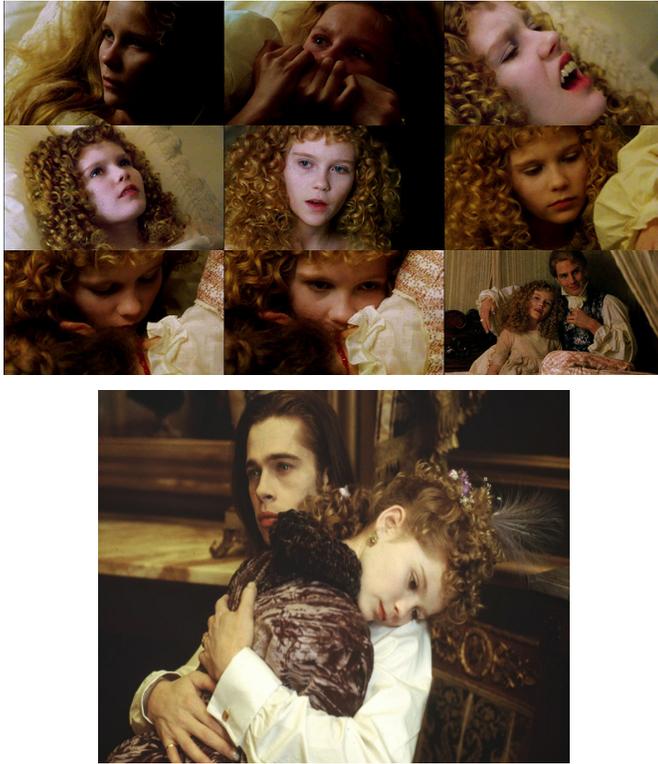
Figura 2



O processo de vampirização por Lestat de Lioncourt sobre Louis
Fonte da Imagem: Warner Bros.

Diante da rebeldia de Louis em aceitar a vampirização e os valores do vampirismo (se alimentar de seres humanos sem sentimentos e aceitar a dominação do vampiro alfa) Lestat impõe-se pela força. Apesar disso, Louis continua rebelando-se tanto à imposição social como afetiva de Lestat. Para impedir que Louis se liberte de seu domínio Lestat impõe uma relação de familiar a Louis, ao transformar em vampiro uma criança, Cláudia, que nunca iria crescer.

Figura 3



Lestat transforma a pequena Claudia para obrigar Louis a aceitar sua dominação
Fonte da Imagem: Warner Bros.

Por amor à criança, Louis aceita a dominação de Lestat. Estabelece com isso uma relação familiar, na qual Lestat assume o papel de patriarca e Louis o papel “feminino” de educação e criação de Claudia.

Figura 4

A alegoria da família patriarcal
 Fonte da Imagem: Warner Bros.

Por outro lado, Lestat estabelece uma relação de transmissão do *patriarcalismo* à Claudia, ensinando-a a ser um predador frio. Com o passar do tempo, embora presa em um corpo de criança, Claudia passa por um processo de amadurecimento interno, se tornando uma mulher adulta internamente. Começa a questionar o *patriarcalismo* de Lestat. Percebe que Louis não tem força para impor-se a Lestat e planeja um plano de libertação para ambos. Louis passa a temer a violência de Lestat.

Porém, em Paris acabam descobrindo a existência de uma sociedade de vampiros agrupada no “Teatro dos Vampiros”, comandada pelo mais velho dos vampiros, Armand. Louis acaba sendo seduzido pela sociedade, principalmente pela figura enigmática de Armand, porém Claudia percebe traços da personalidade (*patriarcalismo*) de Lestat em Armand.

Figura 5



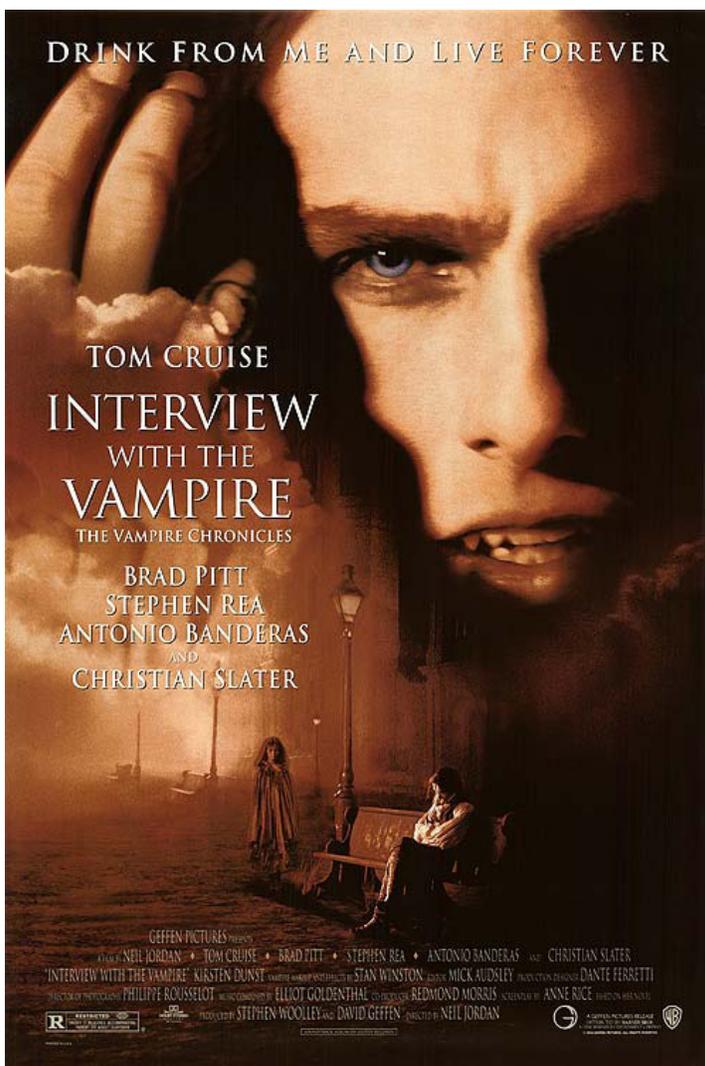
Louis e Claudia, o "Teatro dos Vampiros" e o vampiro ancião Armand
 Fonte da Imagem: Warner Bros.

Armand compreende que para ter Louis precisa se livrar de Claudia. Ao mesmo tempo, Lestat, que não havia morrido, vai a Paris e participa do plano de Armand para matar Claudia. A ela é imposta a lei (patriarcal) por ter tentado matar seu criador, sendo condenada à morte – a luz do dia.

Após a morte de Claudia, Louis não aceita ser colocado novamente à dominação patriarcal. Louis inicia um plano de vingança e elimina toda a sociedade vampírica. Em uma alegoria da libertação feminina diante do patriarcalismo. Não aceita retornar à dominação de Lestat – já estava livre das amarras do patriarcalismo. Além disso, não aceita Armand e o acusa de ter agido nas sombras para matar Claudia.

Porém, a obra termina com a retroalimentação do patriarcalismo quando o entrevistador, Daniel pede a Louis que o transforme em vampiro. Louis nega, não querendo impor a outra pessoa a violência que havia sofrido, porém, Daniel vai em busca de Lestat, mas Armand o encontra e o transforma em vampiro.

Figura 6



Louis e a dor da ausência pela morte de Claudia
Fonte da Imagem: Warner Bros.

A partir da breve descrição do romance percebe-se que Anne Rice construiu uma alegoria da luta feminina pela libertação da sociedade patriarcal. O ato de construir uma sociedade vampírica assexuada simbolicamente nos coloca diante de uma luta pela liberdade da opressão em uma relação de poder.

A autora apresenta papéis sociais aos quais por relações de força são impostos aos personagens. A base da sociedade vampírica é o pátrio poder, na qual os mais velhos possuem mais poder e onde o vampiro criador é dono do saber de como sobreviver como vampiro.

Lestat e Armand representam a imposição de um poder patriarcal e concededores do poder. Já Louis representa o papel feminino de aceitar a dominação sendo responsáveis pela manutenção do “lar” e da “família”. Ao mesmo tempo, Louis busca uma ruptura ao tentar compreender sua condição e deter conhecimentos sobre o mundo dos vampiros. Isso gera resistências tanto de Lestat, como de Armand.

A própria estrutura social da sociedade vampírica segue padrões patriarcais de manutenção do seu *status quo* na qual a punição pela força é naturalizada e a pena capital é imposta para aqueles vampiros que desobedecem ao pátrio poder. Esse pátrio poder é aplicado à Claudia que se mostra rebelde diante de todas as imposições patriarcais.

Ironicamente, o personagem Louis só consegue se libertar da dominação patriarcal que Claudia é assassinada. Ou seja, ele seguiu passivo e apenas depois que sua filha é morta é que ele traça seu plano de vingança, eliminando todos os alcoses de Claudia, com exceção de Armand e Lestat.

O ato de poupar Lestat e Armand reflete a conscientização do seu papel de ruptura, não mais aceitando seu domínio sobre si. No caso de Armand, foi com o objetivo de mostrar que ele tinha consciência da dominação e queria mostrar-lhe que havia se libertado. No caso de Lestat, além de se tornar livre, era para mostrar que em sua busca por impor a outrem seu poder fora responsável pela morte da própria filha. Ou seja, Louis queria que Lestat vivesse para sentir a dor da culpa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como apontou Todorov o Fantástico muitas vezes teve o papel de desnudar tabus sociais, políticos e culturais. O romance *Entrevista com o vampiro* em si só é uma alegoria da luta dos feminismos contra a dominação da sociedade patriarcal. A obra foi escrita no momento em que os movimentos feministas começavam a se organizar no mundo ocidental e reflete o pensamento corrente de seu tempo.

A luta de Louis em torno de sua liberdade, a conscientização da

sua força pessoal e a ruptura com os grilhões que o prendiam dentro dos valores da sociedade vampírica, é simbólica para representar a libertação das mulheres diante das imposições do patriarcalismo.

REFERÊNCIAS

BURKE, Peter (Org.) *A escrita da história: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo. UNESP, 1992.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre, RS: Ed.Universidade/UFRGS, 2002.

FERREIRA, Antonio Celso. *História fast food (ou alguns problemas da teoria e da narrativa histórica neste fim de século)*. In: *Cultura Histórica em debate*. Org. Zélia Lopes da Silva. São Paulo: UNESP, 1995.

FREUD, Sigmund. *Obras psicanalíticas completas*. Rio de Janeiro, Imago, 1996.

GARCIA, Flávio; MOTTA, Marcus Alexandre. *O insólito e seu duplo*. Rio de Janeiro, 2009.

LECOUTEUX, Claude. *História dos vampiros: autópsia de um mito*. São Paulo: Unesp, 2005.

LOVRECRAFT, Howard Phillip. *O chamado de Cthulhu*. São Paulo: Hedra, 2012.

PAZ, Francisco. *História como arte: ensaio sobre historiografia contemporânea*. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1999.

PESAVENTO, Sandra Jatahy (org.). *Leituras cruzadas: diálogos da história com a literatura*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2000.

RICE, Anne. *Entrevista com o vampiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. São Paulo: Unesp, 2014.

ROSENFELDT, Anatol. *Literatura e personagem*. In: CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: 2011.

SILVA, Luciana Moraes da. *Novas insólitas veredas: a leitura de A varanda do frangipani de Mia Couto*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2013.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva: 2010.

170 anos



BIBLIOTECA
RIO-GRANDENSE

Fundada em 1846

Apoio:



Programa de
Pós-Graduação
em Letras

Universidade Federal do Rio Grande



CÂMARA DO COMÉRCIO DA
CIDADE DO RIO GRANDE

Esta publicação contou com o apoio
do Edital Universal do CNPq.



ISBN 978-85-9491-028-8

