



Lívia Penedo Jacob

A PUBLICAÇÃO DO PECADO O AVESSO NA LITERATURA BRASILEIRA



edições makunaima

COORDENADOR: José Luís Jobim

DIAGRAMAÇÃO E EDITORAÇÃO: Casa Doze Projetos e Edições

REVISÃO: Livia Penedo Jacob



**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)**

J11p Jacob, Livia Penedo.
A publicação do pecado: o avesso na literatura brasileira / Livia Penedo Jacob. – 1. ed. – Rio de Janeiro, RJ : Edições Makunaima, 2025.
90 p. ; 16 x 23 cm.
ISBN 978-65-87250-72-4
1. Literatura brasileira – Ensaios. 2. Crítica literária. 3. Censura e literatura. I. Título.
CDD 869.909

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

Lívia Penedo Jacob

A PUBLICAÇÃO DO PECADO O AVESSO NA LITERATURA BRASILEIRA

Rio de Janeiro

2025



Conselho Consultivo

Alcir Pécora (Universidade de Campinas, Brasil)
Alckmar Luiz dos Santos (NUPILL, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)
Amelia Sanz Cabrerizo (Universidade Complutense de Madrid, Espanha)
Benjamin Abdala Jr. (Universidade de São Paulo, Brasil)
Bethania Mariani (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Cristián Montes (Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Chile)
Eduardo Coutinho (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)
Guillermo Mariaca (Universidad Mayor de San Andrés, Bolívia)
Horst Nitschack (Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Chile)
Ítalo Moriconi (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
João Cezar de Castro Rocha (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
Jorge Fornet (Centro de Investigaciones Literárias – Casa de las Américas, Cuba)
Lívia Reis (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Luiz Gonzaga Marchezan (Universidade Estadual Paulista, Brasil)
Luisa Campuzano (Universidad de La Habana, Cuba)
Luiz Fernando Valente (Brown University, EUA)
Marcelo Villena Alvarado (Universidad Mayor de San Andrés, Bolívia)
Márcia Abreu (Universidade de Campinas, Brasil)
Maria da Glória Bordini (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)
Maria Elizabeth Chaves de Mello (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Marisa Lajolo (Universidade de Campinas/Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil)
Marli de Oliveira Fantini Scarpelli (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)
Mireille Garcia (Université de Rennes 2)
Pablo Rocca (Universidad de la Republica, Uruguai)
Regina Zilberman (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)
Rita Olivieri-Godet (Université de Rennes 2)
Roberto Acízelo de Souza (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
Roberto Fernández Retamar (Casa de las Américas, Cuba)
Salette de Almeida Cara (Universidade de São Paulo, Brasil)
Sandra Guardini Vasconcelos (Universidade de São Paulo, Brasil)
Saulo Neiva (Université Clermont Auvergne)
Silvano Peloso (Universidade de Roma La Sapienza, Itália)
Sonia Neto Salomão (Universidade de Roma La Sapienza, Itália)

Agradecimentos

À FAPERJ, pela bolsa de pós-doutorado;
Ao professor Roberto Acízelo de Souza, pela super-visão!

Sumário

APRESENTAÇÃO	9
A HERESIA DAS RAÇAS NO BARROCO	10
O EMBUÇADO OU A POÉTICA DO FINGIMENTO	21
FRONTEIRAS E AFRONTAS ROMÂNTICAS	34
O FIO AFIADO DE MACHADO	43
ERÓTICA GILKA	56
O MODERNISTA IMPOSSÍVEL	68
UM PAÍS CHAMADO BAHIA	76
LITERATURA E ALTERIDADE NO SÉCULO XXI	84

*Destino eu faço não peço
Tenho direito ao avesso
Botei todos os fracassos
Nas paradas de sucessos*

Caetano Veloso¹

O maior pecado, depois do pecado, é a publicação do pecado.

Machado de Assis²

¹ Épico. *In: Araçá azul*. Produção de Caetano Veloso. São Paulo: Eldorado, 1973. LP. Lado B, faixa 9.

² *Quincas Borba* [1891]. *In: Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1971. V. 1, p. 666.

Apresentação

“O maior pecado, depois do pecado, é a publicação do pecado”. A conclusão do irônico narrador de *Quincas Borba* norteia esse breve passeio literário feito por trilhas desviantes. Durante o percurso, que se estende do barroco à contemporaneidade, leremos as páginas menos convencionais de oito autores brasileiros, celebrados ou solapados pelo cânone nacional. Em todos os casos, é a exceção e não a regra que nos move. Cada um dos oito ensaios aqui apresentados procura, portanto, recolocar a literatura em um lugar que sempre lhe foi próprio: o da provocação. Assim, se o teor racista explícito nos antigos versos de Gregório de Matos e as críticas polidas dos poetas inconfidentes nos geram desconforto, os hoje celebrados poemas eróticos de Bernardo Guimarães e de Gilka Machado foram outrora rejeitados. Em época recente, dois Jorges, Amado e de Lima, também se equilibraram entre os anseios modernistas e as demandas contemporâneas, provando que nenhum autor está imune às desventuras do tempo. Nem mesmo Machado de Assis. Nosso máximo ficcionista, equivocadamente lido como “realista” pela crítica majoritária, nos revela quão complexa é a realidade que se esconde por trás da ficção.

9

Lívia Penedo Jacob
Natal, setembro de 2025

A heresia das raças no barroco

10

Quem hoje caminha atento pelo centro de Salvador percebe a coexistência de duas estátuas que se mantêm separadas por alguns quilômetros de distância: em frente à Praça Castro Alves, Gregório de Matos (1636-1696) “recita”, por meio de gravações, suas conhecidas sátiras, enquanto um Zumbi (1655-1695) talhado em bronze “vence” a luta contra as chibatas do Pelourinho. O líder da resistência negra e o poeta – considerado o primeiro escritor “brasileiro” porque aqui nascido – foram contemporâneos. E, embora Zumbi nunca tenha visitado a então capital da colônia, Gregório de Matos estava exilado no Recife, em 1695, quando, um ano antes de sua morte, ali foi exposta a cabeça do herói quilombola.

Não existem menções ao fato na produção literária do Boca do Inferno. De todo modo, como há muito se sabe, os poemas atribuídos a ele foram compilados no início do século XVIII por um letrado de nome Manuel Pereira Rabelo, autor de *Vida do excelente poeta lírico, o Doutor Gregório de Matos e Guerra*. No entanto, segundo nos lembra João Hansen (2004), desconhecemos os critérios de seleção usados por Rabelo. Terá o biógrafo composto a obra usando folhas volantes – manuscritos que se diz terem corrido na Bahia em fins do século XVII –, acessado algum registro oficial português ou os terá coletado de fontes orais, quando a prática de “decorar” poemas ainda se mantinha corriqueira? Tantas dúvidas nos levam

a uma certeza: muitos dos poemas ali reunidos nem sequer são de Gregório de Matos, visto que, numa época em que o padrão estilístico é muito mais coletivo que individual, e em que os textos circulam em cópias manuscritas às vezes sem menção do autor, nada mais natural que o compilador atribuir ao mais famoso poeta do lugar os poemas sem autoria indicada que lhe chegavam às mãos.

No que se refere especificamente às questões raciais, tanto a etiqueta seiscentista que pautou a produção de Gregório de Matos, como a setecentista por meio da qual Rabelo se orientou, primavam por manter o *status quo*. Sobre a organização político-social do período colonial, notadamente estamental, Boris Fausto (2008, p. 65) nos lembra que o “critério discriminatório se referia essencialmente a pessoas. Mais profundo do que ele era o corte que separava pessoas e não pessoas, ou seja, gente livre e escravos, considerados juridicamente coisa”. Ainda segundo o historiador, essas distinções se faziam pela cor da pele, “pois escravos eram, em primeiro lugar, negros, depois índios e mestiços” (*ibid.*, p. 65). Por isso, muitos versos atribuídos a Gregório de Matos colocam essas pessoas no lugar que lhes era devido: fora da Casa Grande.

Passados três séculos desde a sua compilação original, o trabalho de Manuel Pereira Rabelo foi reeditado em 2013 por João Adolfo Hansen e Marcello Moreira, a partir das versões encontradas na coleção presenteada, em 1962, pelo bibliófilo espanhol Eugenio Asensio ao gramático Celso Cunha. Os quatro volumes recebem, por isso, o título *Códice Asensio-Cunha*. Visitei essa extensa obra em busca de referências aos “negros”, “crioulos”, “índios” e “caboclos”, termos que encontrei de modo reiterado nos versos satíricos, sempre reforçando as hierarquias sociais vigentes. Os campos semânticos relacionados ao universo não europeu se prestavam, pois, a alegorizar o indigno e o subumano, atuando a poesia como um instrumento de conformação social. Tendo em vista que comentar todas as ocorrências seria enfadonho, apresento, a seguir, alguns exemplos.

A começar pela didascália¹ “Aos principais da Bahia chamados os Caramurus”. De origem tupi, o termo “caramuru”, hoje esquecido pelo nosso vocabulário cotidiano, serviu, durante o período colonial, para designar os primeiros europeus que aportaram no nordeste brasileiro.² Embora nascido no Brasil, Gregório de Matos pertencia a uma família de origem portuguesa abastada. Seus pais, conforme nos informa Manuel Pereira Rabelo, eram “de tal maneira ricos, que possuíam com outras fazendas um soberbo canavial na Patatiba fabricado com perto de cento e trinta escravos de serviço, que repartia a safra por dous engenhos” (Matos, 2013a, p. 16). Quando fala dos “caramurus”, portanto, o poeta se refere jocosamente aos “nobres da terra”, indivíduos em geral miscigenados, e que ocupavam *status* inferior em relação aos colonos de linhagem lusitana. Observemos, adiante, o soneto que sucede à didascália:

12

Há cousa, como ver um Paiaíá
Mui prezado de ser Caramuru,
Descendente de sangue de Tatu,
Cujo torpe idioma é cobé pá.

A linha feminina é carimá,
Moqueca, pititinga caruru
Mingau de puba, e vinho de caju
Pisado num pilão de Piraguá.

A masculina é um Aricobé
Cuja filha Cobé um branco Paí

1 Notas escritas no alto das páginas, antes de cada poema, que informam sobre circunstâncias da composição das sátiras, pessoas visadas, maneiras como circulavam e, principalmente, modos contemporâneos de fazer, definir e consumir poesia (Hansen, 2001, p. 32).

2 O termo intitula obra de frei José de Santa Rita Durão – *Caramuru: poema épico do descobrimento da Bahia* (1781) –, que tem por personagem principal Diogo Álvares Correia, náufrago português que viveu entre os Tupinambás no início do século XVI.

Dormiu no promontório de Passé.

Branco era um marau, que veio aqui,
Ela era uma Índia de Maré
Cobé pá, Aricobé, Cobé, Paí

Nesse exemplo, fica claro que a hibridização do português com o nativo, no que se refere tanto ao idioma como ao sangue, desvaloriza os “homenageados”, equiparando-os aos “selvagens”. Ou seja, o alvo da sátira não são os indígenas, que servem tão somente como elemento de ridicularização, mas os nobres mestiços, seus descendentes.

Outro poema muito famoso de Gregório de Matos inscreve-se sob o título “Epílogos” com a seguinte didascália: “Torna a definir o Poeta os maus modos de obrar na governança da Bahia, principalmente naquela universal fome, que padecia a cidade” (Matos, 2013b, p. 38). Tratando-se de composição muito extensa, reproduzo, a seguir, somente o trecho que nos interessa analisar:

Que falta nesta cidade? Verdade.
Que mais por sua desonra? Honra.
Falta mais que se lhe ponha? Vergonha.
[...]

Quais são seus doces objetos? Pretos.
Tem outros bens mais maciços? Mestiços.
Quais destes lhe são mais gratos? Mulatos.

Dou ao demo os insensatos,
dou ao demo a gente asnal,
que estima por cabedal
Pretos, Mestiços, Mulatos.

Se Gregório de Matos coloca a mestiçagem na mesma balança com a qual mede a corrupção que então assolava a cidade de

Salvador, à sua visão preconceituosa subjaz um dado sociológico relevante: no Brasil-Colônia, as relações interracialis raramente se baseavam na consensualidade. Além disso, segundo a argumentação de base cristã à qual o poeta se filiava, o desvio moral não residia apenas na mistura entre indivíduos de distintas hierarquias, mas também nas implicações pecaminosas dessas relações, geralmente extraconjugais. Vejamos o que diz Luís Felipe Alencastro (2000, p. 346, grifos meus) a esse respeito:

Compactuada pela sujeição voluntária, a aproximação dos negros livres à comunidade patriarcal brasílica favorece a mestiçagem biológica, ou seja, a miscigenação entre os dois grupos. Obviamente, *trata-se de relações radicalmente hierarquizadas*. O padrão do intercurso interracial rola num só sentido: o grupo dominante branco fornece sempre o genitor e mais raramente o marido, enquanto a comunidade negra, dominada, cede sempre a mãe, e mais raramente a esposa. Desde logo, a miscigenação se combina com a aculturação para dar lugar ao processo social de mestiçagem.

14

Convencido de que as hierarquias sociais deviam ser respeitadas, Gregório não denuncia as injustiças cometidas contra os negros, indígenas ou mestiços e nem sequer se dirige exclusivamente aos sujeitos subalternizados. Afinal, como observa Adolfo Hansen (2004, p. 52), os versos do autor se estendem a todo o corpo político, do escravo ao senhor de engenho, do soldado ao governador, visto que “o sentido da maledicência satírica é traduzido pela ameaça, maior ou menor, de desintegração do corpo místico do Estado”. Em suma, defendia-se a manutenção da ordem por meio de um modelo retórico-poético objetivo, alheio às noções de subjetividade, de originalidade e de autoria. Cultivadas a partir dos rígidos preceitos retóricos que vigeram até o século seguinte, as letras seiscentistas objetivavam, portanto, deleitar e educar os ouvintes, seguindo os

princípios recolhidos e sintetizados em *Arte poética* por Horácio, filósofo e poeta da Roma Antiga.

Vêm também da Antiguidade as sementes ideológicas utilizadas para justificar a escravização dos africanos, prática que se concretiza entre os séculos XV e XVI. Durante a Idade Média, tais argumentos vão se associando a interpretações bíblicas a fim de estabelecer a primazia dos cristãos sobre os territórios africanos e orientais. Movidos por esse impulso, o espanhol Isidoro de Sevilha e o egípcio Cosmas Indicopleutes filiaram, ainda no século VI, os africanos a Cam, segundo filho de Noé. A partir do século VIII, a hipotética ascendência torna-se “tese” certificada pela cartografia medieval, que passa a associar todos os territórios conhecidos a patriarcas bíblicos, conferindo supremacia à Europa, cuja gênese remontava ao “abençoado Sem, ascendente de Abraão, de David e de Cristo” (Oliveira; Oliveira, 2021, p. 33).

15

Em suma, Cam, o filho pérfido que riu da nudez de seu pai, se torna a epítome de um continente amaldiçoado, cujos descendentes deveriam “pagar” pelos pecados cometidos por aquele antepassado, tema recorrente nos seguintes versos de Gregório de Matos (2013b, p. 489):

[...]
 desde o tempo de Noé,
 gerou Cão filho maldito
 negros de Guiné, e Egito,
 que os brancos gerou Jafé.

Gerou o maldito Cão
 não só negros negregados,
 mas como amaldiçoados
 sujeitos à escravidão

Uma das primeiras menções a essa “tese” feita em solo brasileiro encontra-se no *Diálogo sobre a conversão do gentio*, breve texto dialético de fundo catequista escrito pelo padre jesuíta Manuel da Nóbrega (1517-1570). Hansen (2010, p. 126) nos informa que Nóbrega o compõe “pouco depois de Sardinha ter sido morto pelos caetés, num momento em que os jesuítas estão desanimados com a possibilidade de conversão dos índios”. Em Nóbrega, lemos o seguinte: “[eu] lhes vejo por maldição de seus avós, porque estes cremos serem descendentes de Cã, filho de Noé, que descobriu as vergonhas de seu pai bêbedo, e em maldição, e por isso, ficaram nus e têm outras mais misérias³” (*apud* Hansen, 2010, p. 159).

16

A argumentação cristã em defesa da escravidão dos negros refina-se pela retórica de Padre Antônio Vieira (1608-1697), religioso que percorreu o mesmo Nordeste brasileiro de Gregório de Matos e de Zumbi dos Palmares. Em Salvador, o jesuíta dedicou dois sermões para a Nossa Senhora do Rosário, santa da qual os negros eram devotos: o “XIV Sermão da Nossa Senhora do Rosário” (1627) e o “XXVII Sermão da Nossa Senhora do Rosário” (1633). Sem criticar diretamente as práticas exploratórias então em curso, o discurso de Vieira sugere que os escravizados serão arrebatados graças à fé da conversão: “Quem cuida que o que se chama escravo é o homem todo, erra e não sabe o que diz: a melhor parte do homem, que é a alma, é isenta de todo o domínio alheio, e não pode ser cativa. O corpo, e somente o corpo, sim” (Vieira, 1959, p. 330).

E se não encontramos nenhuma referência direta a Zumbi nos poemas atribuídos a Gregório de Matos, Antônio Vieira confia sua preocupação com a expansão de Palmares na carta que endereçou a Roque Monteiro Paim, secretário de D. Pedro I de Portugal, em 1691. O documento endossa certa constatação feita por Edison

3 Todos os textos aqui transcritos foram atualizados pelas regras do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990.

Carneiro (1958) em *O Quilombo de Palmares*: na resistência anti-colonial, alguns indígenas e mulheres brancas uniam-se à maioria negra e parda. Daí que Vieira, embora conhecido por sua oposição à escravização dos indígenas, sustenta que a liberdade dos africanos seria prejudicial para o Brasil:

Porém, esta mesma liberdade assim considerada seria a total destruição do Brasil, porque conhecendo os demais negros que por este meio tinham conseguido o ficar livres, cada cidade, cada vila, cada lugar, cada engenho, seriam logo outros tantos Palmares, fugindo e passando-se aos matos com todo o seu cabedal, que não é outro mais que o próprio corpo (Vieira, 1928, p. 621).

Esse trecho da epístola confirma que, assim como os poemas de Gregório de Matos, os sermões do jesuíta atendiam a uma série de regras retóricas comuns às produções literárias dos séculos XVI e XVII, pois, afinal, “Vieira não é um caso isolado. A legitimidade da sua intervenção oratória era institucional” (Mendes, 1989, p. 80). Contudo, apesar de conformarem suas letras aos moldes estilísticos então disponíveis, tanto o poeta como o padre manifestaram seus inconformismos, na medida em que direcionaram suas palavras contra figuras de poder relevantes. Assim como Vieira fazia intervenções de ordem pessoal, expondo “suas próprias ideias, inclinações, paixões e até pulsões” (*ibid.*, p. 80), o Boca do Inferno dirigiu suas sátiras às autoridades civis e religiosas; o resultado, para ambos, foi o exílio decretado pela Inquisição, sistema que então agia “conforme o interesse da ortodoxia católica posta a arder” (Hansen, 2004, p. 258).

Devido a esses enfrentamentos políticos, os modernistas associariam Gregório de Matos a um ideal subversivo utópico para o período, mas que espelhava os anseios do século XX. Devido a essa leitura equivocada, o cubano Alejo Carpentier (2007, p. 142) afirmaria que “toda mestiçagem, engendra o barroco”. No Brasil, Haroldo de Campos (1969, p. 209) consideraria Gregório “um de nossos poetas mais criativos”, inventor de “uma miscigenação idiomática de

caldeamento tropical”, chegando ao exagero de compará-lo a Oswald de Andrade em *O Sequestro do barroco na formação da literatura brasileira* (1989). Esses mesmos autores, no entanto, rejeitariam Antônio Vieira: “Ama-se Camões, adora-se Antônio Nobre, mas é impossível amar Vieira”, diria Mário de Andrade (1974, p. 89), ignorando que o padre, “embora tenha sido, antes de tudo, um defensor da Coroa e, por que não dizer, da nação portuguesa” (Vainfas, 2011, p. 25), era um mestiço. “A avó mulata, mãe de seu pai, fora amante de um criado da casa de Unhão, Baltazar Ravasco. A avó materna provinha de família cristã-nova” (*ibid.*, p. 25).

18

Mas aquele *revival* nos pregaria boas peças. Sob o embalo tropicalista, Caetano Veloso gravou, durante seu último ano de exílio em Londres, o álbum *Transa* (1972), cuja bela faixa “Triste Bahia” intercala alguns versos do Boca do Inferno a ladainhas e quadras populares. Se Gregório de Matos não era um modernista *avant la lettre* como em algum momento se supôs, a antropofagia modernista, da qual os tropicalistas foram herdeiros, engoliu e deglutiou o barroco, nos revelando o que permanece diante de tantas impermanências e ecoando os seguintes versos do poeta seiscentista: “Muda-se o tempo, e suas temperanças, / Até o céu se muda, a terra, os mares, / E tudo está sujeito a mil mudanças.” (Matos, 2013-b, p. 326).

REFERÊNCIAS

- ALENCASTRO, Luís Felipe. *O trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- ANDRADE, Mário. Machado de Assis. In: ANDRADE, Mário. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974, p. 89-108.
- CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. Bahia: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- CARNEIRO, Edison. *O Quilombo de Palmares*. São Paulo: São Paulo Ed., 1958.
- CARPENTIER, Alejo. *Ensayos selectos*. Buenos Aires: Corregidor, 2007.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2008.
- HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. Campinas, SP: Ed da Unicamp, 2004.
- HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. *Teresa: Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, Brasil, n. 2, p. 10–67, 2001. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116560>> Acesso em: 30 abr. 2025.
- HANSEN, João Adolfo. *Manuel da Nóbrega*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2010.
- MATOS, Gregório de. *Poemas atribuídos: Códice Asensio-Cunha*. Organização de João Adolfo Hansen e Marcello Moreira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013a. V. 1. Versão digital.
- MATOS, Gregório de. *Poemas atribuídos: Códice Asensio-Cunha*. Organização de João Adolfo Hansen e Marcello Moreira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013b. V. 3. Versão digital.
- MENDES, Margarida Vieira. *A oratória barroca de Vieira*. Lisboa: Ed. Caminho, 1989.
- OLIVEIRA, Cleiton de; OLIVEIRA, Paulo César de. *Os filhos de Cam: a legitimação católica da escravidão do negro*. Porto Alegre: Ed. Fi, 2021. Versão digital.
- VAINFAS, Ronaldo. *Antônio Vieira: jesuíta do rei*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

VIEIRA, Padre António. *Obras completas do Padre António Vieira*. Prefaciado e revisto pelo Rev. Padre Gonçalo Alves. Porto: Lello e Irmão Ed., 1959. 4 v.

VIEIRA, A., S.J. *Cartas do Padre António Vieira*. Coordenadas e anotadas por João Lúcio de Azevedo. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1928. V. 3.

O Embuçado ou a poética do fingimento

Homem ou mulher? Quem soube?
 Veio por si? Foi mandado?
 A que horas foi? De que noite?
 Visto ou sonhado?

Era a Morte, que corria?
 Era o Amor, com seu cuidado?
 Era o Amigo? Era o Inimigo?
 Era o Embuçado.

Os versos de Cecília Meireles (2012, p. 113) louvam uma misteriosa figura que ainda hoje ronda as ruas de Ouro Preto. Trata-se do Embuçado, suposto personagem que percorreu a então Vila Rica, na noite de 17 de maio de 1789, para avisar aos conjurados sobre o fim da conspiração. Segundo a narrativa memorialística de cunho oral, o sujeito, que não se sabe se era homem ou mulher, “vestia capa preta comprida, um chapelão desabado sobre os olhos, sapatos enlameados” (Starling, 2018, p. 158), e, após avisar Cláudio Manuel da Costa, Antônio Dias, Tomás Antônio Gonzaga e Domingos de Abreu Vieira sobre a prisão de Tiradentes, teria desaparecido “no ar como a neblina. Nunca mais se soube dele” (*ibid.*, p. 159).

Habitante de uma zona fronteira entre a ficção e a história, o Embuçado alegoriza os códigos literários reinantes no século XVIII, quando, por entre palavras nebulosas, os autores se moviam usando máscaras retóricas, por meio das quais burlavam a censura vigente. Afinal, a parte dessa produção escrita denominada “satírica” se insurgiu contra os desmandos institucionais, clamando por um governo mais progressista do que aquela que reinava em Portugal.

Nesse cenário, “os enunciados da dominação projetam no discurso representações linguísticas que se transformam na prática da opressão” (Focas, 2002, p. 26), isto é, a fala e a escrita esbarravam nas circunstâncias: qualquer palavra mal colocada poderia conduzir o falador para as masmorras do Estado. Os códigos da estilística setecentista acabavam, pois, por espelhar esse “estado das coisas”, valendo-se os autores dos discursos elogiosos, denominados encômios, e dos nomes falsos, os criptônimos, protegendo-se sob a capa do anonimato e o chapéu da polidez.

22

Vale lembrar que o estilo adotado pelos inconfindentes, chamado Arcadismo, surge primeiro na Itália, terra por onde as máscaras se moveram das tragédias romanas à *Commedia dell'arte*, do teatro às ruas de Veneza. Hoje sobrevivem como meras fantasias de Carnaval: belíssimas, é verdade, mas, ainda assim, distantes do *glamour* cotidiano de outros tempos. Digo isso porque as “máscaras eram a face pública de Veneza no século XVIII”,¹ como bem afirma James Johnson (2011, p. XII; tradução minha), lembrando-nos que entre os fins do século XVII e a queda da República, em 1797, o acessório era usado ao menos durante seis meses ao ano. Ainda segundo o autor, o objeto não se restringia aos salões de festas; era utilizado por nobres em solenidades políticas, cafés e óperas. A prática seria oriunda “de uma cultura na qual o segredo era valorizado e a autorrevelação nem sempre prudente”² (*ibid.*, p. XII; tradução minha). Em suma, em uma sociedade marcada pela repressão, pela rígida hierarquia social

1 No original: “Masks were the public face of Venice in the eighteenth century”.

2 No original: “The practice grew from a culture in which secrecy was prized and self-revelation not always prudent. It carried traces of a political arrangement that combined exclusive patrician rule with an unchanging social hierarchy. Just as courtly settings elsewhere shaped an identifying etiquette to guide relations, Venetian republicanism produced its own patterns of dress and behavior to smooth transactions in the public sphere. For commerce among unequals, the mask became an essential article”.

e por regras de comportamento inflexíveis, “a máscara se tornou um artigo essencial” (*ibid.*, p. XII; tradução minha).

Pouco a pouco, os mascarados vão migrando das ruas da cidade para os territórios literários: os letrados passam a falar de “dissimulação honesta’, que consideravam uma verdade parcial, em oposição a uma meia mentira, moralmente justificada”³ (*ibid.*, p. XII; tradução minha). É no século XVIII, portanto, que a hipocrisia se consolida como *topos* literário, não somente na Itália, mas em diversas partes da Europa, denunciando-se a falsidade como consequência direta do excesso de polidez estabelecido pelas regras de etiqueta daquelas sociedades. Os argumentos de alguns autores, como David Hume, “em prol da civilidade são, às vezes, tão extremos, no entanto, que constituem defesas diretas da hipocrisia e, portanto, tornam-se vulneráveis a ataques”⁴ (Davidson, 2004, p. 2; tradução minha).

23

Agitada por esse espírito, surge, em Roma, a *Accademia dell’Arcadia* (1690), que inspira a criação da Arcádia Lusitana (1756) e da mineira Arcádia Ultramarina (1768). Em todos os casos, a “musa inspiradora” remonta à *Arcadia*, poema escrito em 1480 pelo napolitano Jacopo Sannazaro, e considerado o primeiro romance pastoral. A respeito da obra e de seus reflexos na literatura posteriormente produzida na Europa, Rita Marnoto (1996, p. 24; grifo meu) argumenta o seguinte:

[...] podemos compreender que a *máscara bucólica* tenha vindo a ser utilizada, ao longo dos tempos, nas mais variadas circunstâncias: para tecer encômios, *para criticar ou satirizar*, para

3 No original: “Intellectuals spoke of ‘honest dissimulation’, which called a partial truth – as opposed to a half-lie – morally justified”.

4 No original: “Among the advocates of politeness are writers like Swift, Hume and Burke who make manners the basis of civilization. Their arguments for civility are sometimes so extreme, however, as to constitute outright defenses of hypocrisy, and hence become vulnerable to attack.”

celebrar ocasiões festivas, para lamentar os que a morte leva, para dissertar sobre assuntos de interesse cívico e literário, ou para dar voz ao sentimento amoroso. A facilidade com que elementos de proveniência bucólica se intersectam não só com elementos próprios de outros modos, como também com códigos de alcance epocal, através de complexos processos de *contaminatio*, ilustra bem a sua abertura dialógica.

No caso do arcadismo luso-brasileiro, esse *lugar ameno*⁵ raras vezes serviu como moldura idílica para escamotear a insatisfação de membros da elite com a Coroa Portuguesa. A exceção coube a algumas sátiras ambientadas em realidades paralelas a fim de dar vazão às denúncias políticas, a exemplo de *O desertor: poema heróico-cômico* (1774), de Silva Alvarenga e de *Reino da estupidez* (1785), de Francisco de Melo Franco, ambas dedicadas a Sebastião José de Carvalho e Melo, o marquês de Pombal.

24

Como observa Ivan Teixeira, o estadista primeiro ganhou notoriedade graças às suas medidas em face do terremoto de Lisboa, em 1755, logo celebradas em textos da época. Erige-se, pois, como o perfeito déspota esclarecido, isto é, o governante capaz de estancar a decadência de Portugal, elevando-o ao nível das demais “nações cultas” da Europa. Devido ao espraiamento dessas narrativas, Pombal passa a encarnar de forma “espetacular o ideal ilustrado de progresso e estudo que tanto impressionou o imaginário popular durante sua vida e após sua morte” (Teixeira, 1999, p. 34). Em suma, o nome do ministro se transmuta em metonímia, designando o modelo perfeito de virtude civil e de ação política. Como argumento retórico, Pombal simboliza, portanto, um epítome do ideal iluminista. Explica-se, assim, por que muitas outras obras do período foram dedicadas ao

5 Optei por usar a expressão em português, embora saibamos que o equivalente latino, *locus amoenus*, era de uso corrente no período, designando a “paisagem amena”, ideal estilístico árcade. O conceito remonta à obra de Virgílio e à Antiguidade greco-romana.

político, a exemplo da “Ode” escrita por Alvarenga Peixoto (2020, p. 148), cuja última estrofe ilustra de maneira sucinta esse conceito:

Mas vive tu, que para o bem do mundo
 Sobretudo vigias,
 Cansando o teu espírito profundo
 As noites, e mais os dias.
 Ah! quantas vezes sem descanso um’hora
 Vês retirar-se o sol, erguer-se a aurora,
 Enquanto envolves no cansado estudo
 As leis, a guerra, o negócio, e tudo?
 Vale mais do que um reino, um tal vassalo,
 Graças ao grande rei que soube achá-lo.

25

Embora faltem elementos históricos definitivos a respeito das relações de Pombal com poetas e artistas da época, é possível que uma espécie de mecenato promovido por ele fizesse “parte da estratégia de divulgar e de manter o próprio nome” (Teixeira, 1999, p. 54). Importante notar, ainda, que muitos “membros da elite mineira circulavam pelo mundo e estudavam na Europa” (Fausto, 2008, p.114), e, desse modo, não foram diretamente prejudicados pelo banimento dos jesuítas dos domínios portugueses, decretada por Pombal. “A expulsão da ordem abriu um vazio no já pobre ensino da Colônia” (*ibid.*, p. 111), mas os conjurados, que, à exceção de Tiradentes, tinham vínculos com as autoridades coloniais da capitania, dispunham de recursos financeiros para acessar as novas ideias iluministas na própria matriz. Desse modo, embora o silêncio censório não nos permita conhecer a real opinião dos letrados do período, é possível que alguns deles não tenham sentido o ataque à intelectualidade colonial instituído pela expulsão dos jesuítas. Para Heloísa Starling (2018, p. 69), a convicção dos árcades mineiros “de

que ilustravam a colônia produzindo literatura, forneceu-lhes uma forma de distinção capaz de mitigar o desconforto pela inexistência, na capitania, de um ambiente cultural”.

Houve, no entanto, quem tenha se manifestado publicamente contra Pombal, segundo comprovam papéis que circularam na capitania com protestos contra o ministro, escritos entre 1760 e 1776. Na comarca de Sabará, por exemplo, “ninguém menos que o maior responsável pela administração da justiça régia, o ouvidor José de Góis Ribeiro Lara, liderava o coro dos descontentes” (Falcon; Rodrigues, 2015, p. 165). A esse respeito, a historiografia atual conclui que a pressão fiscal e a dependência econômica do Brasil não se alteraram durante o “período pombalino”, mas “as medidas administrativas traduziam novos princípios políticos ligados ao nivelamento corporativo que eliminou os privilégios” (*ibid.*, 2015, p. 168). Em resumo, o marquês foi eficiente em melhorar as relações entre as autoridades coloniais e os vassalos da colônia, bem como ajudou, de fato, a difundir por aqui os ideais igualitários do Iluminismo.

26

Por fim, se “Pombal tentou coibir o contrabando de ouro e diamantes e tratou de melhorar a arrecadação de tributos” (Fausto, 2008, p. 110), também começou a incorporar a elite local à esfera do poder metropolitano, demonstrando que “a criação de um corpo de funcionários luso-americano capaz de operar com competência a burocracia do Estado” (Starling, 2018, p. 109) era uma possibilidade concreta. Tendo em vista que os poetas árcades mineiros pertenciam à elite, foram, pois, diretamente favorecidos pelas políticas pombalinas. Justifica-se, então, tanto a insatisfação deles com a derrubada de Pombal como os encômios dedicados ao estadista. Afinal, “os poetas da segunda metade do Setecentos escreviam ciosos de cumprir normas e respeitar convenções que pouco ou nada tinham a ver com o suposto desejo de derrubar a Coroa do alto de um outeiro” (Chauvin, 2023, p. 47), servindo, a poesia como “porta de ingresso em uma teia de relações de grande utilidade na disputa por cargos

e posições de poder no interior da administração régia, na troca de favores e na reivindicação de privilégios” (Starling, 2018, p. 69).

Alheios aos ideais de originalidade e de honestidade, tão caros ao nosso século, os letrados setecentistas se conformavam à poética do fingimento, produzindo poesia para deleitar os ouvintes. Nessa realidade sociocultural, “a produção de versos era um dentre os vários critérios para demonstrar engenho, agudeza, prudência e demais virtudes civis” (Chauvin, 2023, p. 49) segundo os códigos da elite. Para tal, o *fingidor* devia obedecer a uma série de regras então vistas como “engenhosas”, relativas tanto à forma como aos temas. Não admira, portanto, que sejam raras as manifestações artísticas do período aptas a espelhar as reais insatisfações com a Monarquia da parte dos conjurados, destacando-se, nesse sentido, as satíricas *Cartas chilenas* (1787), de Tomás Antônio Gonzaga, como uma exceção à regra.

27

Fiel às formas poéticas prescritas pelos manuais de poéticos setecentistas, os versos de Gonzaga se prestam a atacar uma figura real, o governador Luís da Cunha Meneses, cuja nomeação, em 1782, provocou um forte abalo político: “Cunha Meneses marginalizou os membros mais significativos da elite, favorecendo seu grupo de amigos. Embora não pertencesse à elite local, o próprio Tiradentes se viu prejudicado, ao perder o comando do destacamento dos Dragões” (Fausto, 2008, p. 115). Incorporando os preceitos da poética do fingimento, Gonzaga constrói, com suas *Cartas chilenas*, uma pseudotradução, isto é, apresenta como se fosse uma tradução o que era na verdade uma obra de sua própria autoria. Seguindo esse artifício, um sujeito anônimo dedica a “tradução” aos “ilustres de Portugal” no frontispício da obra: “Peço a V. Exas. que recebam e protejam estas Cartas. Quando não mereçam a sua proteção pela eloquência com que estão escritas, sempre a merecem pela sã doutrina que respiram e pelo louvável fim com que talvez as escreveu o seu autor Critilo” (Gonzaga, 2003, p. 12).

Outra máscara retórica adotada pelo autor consistiu em ocultar os nomes dos criticados sob criptônimos, produzindo-se, dessa maneira, “o mais famoso caso de identificação na história literária brasileira, a ponto de o significado estético das Cartas chilenas ter sido relegado a um segundo plano” (Pereira, *in* Gonzaga, 2003, p. XIV). Nesse enredo, o governador Luís da Cunha Meneses transforma-se em Fanfarrão Minésio, e seus famosos desmandos em Vila Rica ganham um novo cenário: Santiago do Chile. A Universidade de Coimbra será oculta por uma Universidade de Salamanca ficcional, enquanto Portugal se traveste de Espanha. Doroteu, provavelmente Cláudio Manuel da Costa, será o destinatário das cartas, escritas por um certo Critilo, isto é, Tomás Antônio Gonzaga “embuçado”.

28

A intenção satírica e ridicularizadora é, por conseguinte, bastante explícita, atingindo os aspectos físicos e morais dos retratados. E se, como já dito, a hipocrisia foi uma convenção cara ao século XVIII, ela aparece nas *Cartas*, que opõem o fingimento edificante dos artistas ao fingimento pernicioso dos governantes indignos. Assim, Gonzaga (2003, p. 28-29) contrasta a simplicidade dos “poetas pastoris”⁶ à corrupção do governador:

Custosos pavilhões, dourados leitos
e colchas matizadas, não se encontram
na casa mal provida de um poeta [...]
Mas nesta mesma cama tosca e dura
descanso mais contente do que dorme
aquele que só põe o seu cuidado
em deixar a seus filhos o tesouro
que ajunta, Doroteu, com mão avara,
furtando ao rico e não pagando ao pobre.

6 Observa-se aqui a presença de um dos valores árcades, isto é, segundo a expressão latina inicialmente empregada por Horácio, a *aurea mediocritas* (mediocridade dourada), que exorta ao cultivo do meio termo, da sensatez e da simplicidade.

As referências culturais usadas por Gonzaga para compor a sua obra são, portanto, evidentes. Assinala-se, ainda, que o autor “aproveitou, como modelo para a sua sátira, a estrutura ficcional empregada por Montesquieu nas *Cartas persas*” (Pereira, in Gonzaga, 2003, p. XIII). Por outro lado, são também recorrentes as menções que faz ao *Dom Quixote*, de Cervantes, considerado, por alguns críticos, como “a melhor pseudotradução já feita” (Cobelo, 2007, p. 66). Não bastassem todos esses elementos poéticos, as *Cartas chilenas* “compõem a mais completa denúncia do que representava a sinistra infiltração da corrupção no interior do sistema de administração colonial português” (Starling, 2018, p. 161). Note-se, ainda, que essa produção gonzaguiana difere de outros poemas satíricos do período: “boa parte deles apenas traduzia agressão particular, faltando a visão cômica universal que caracteriza as *Cartas chilenas* em sua permanente atualidade” (Pereira, in Gonzaga, 2003, p. XIX).

29

Apesar dos louváveis “artifícios” que inserem Tomás Antônio Gonzaga no cânone literário nacional, tomemos redobradas precauções para evitar as leituras anacrônicas de sua obra. As *Cartas chilenas* e as demais produções setecentistas confirmam o pacto colonial, exigindo obediência às hierarquias sociais estabelecidas pela Monarquia, mecanismo que o poeta encontrou para dissimular suas inclinações republicanas. Seguindo esse viés, Gonzaga (2003, p. 30) denuncia o governador por ser indigno de ocupar o cargo, conforme demonstram os seguintes versos: “Apenas, Doroteu, o nosso chefe/ as rédeas manejou do seu governo, / fingir nos intentou que tinha uma alma/ amante da virtude. Assim foi Nero (Gonzaga, 2003, p. 30)”. De maneira velada, o poeta conseguiu, como podemos ver, construir uma obra de oposição se não ao sistema monárquico, ao menos à orientação política de então adotada pela Coroa portuguesa e seus representantes no Brasil. Mas, de maneira geral, prevalece a interpretação de Alfredo Bosi (2008, p. 76), segundo a qual a citada sátira defende o “despotismo esclarecido e [a] mentalidade colonial”.

Aqui ressurgem, enfim, a “iminência parda” que se deslocou tanto por entre as linhas deste ensaio como por entre as nossas obras árcades: o marquês de Pombal. Embora o nome do político não seja mencionado nas *Cartas chilenas*, Tomás Antônio Gonzaga o cita no *Tratado de direito natural*, longo texto acadêmico de 1768, por meio do qual atesta sua adesão às reformas pombalinas. Segundo Heloísa Starling (2018, p.72), pactuar “com a orientação doutrinária pombalina de tipo predominantemente católico e defender suas reformas era, naquele contexto, a principal condição de ascensão aos cargos públicos”. Apesar desse condicionamento petrificante que transbordava para o mundo das letras, a historiadora nota um detalhe interessante: por meio de muita astúcia, o poeta conseguiu inserir, naquele tratado jurídico, uma defesa dos ideais iluministas igualitários que resulta despercebida entre os leitores menos atentos. Notei esse mesmo artil em algumas passagens das *Cartas chilenas*, a exemplo dos seguintes versos, nos quais Gonzaga (2003, p. 25) questiona sutilmente as diferenças sociais:

Devera, doce amigo, sim, devera
regular os natais conforme os gênios.
Quem tivesse as virtudes de fidalgo,
nascesse de fidalgo, e quem tivesse
os vícios de vilão, nascesse embora,
se devesse nascer, de algum laçao

Sob essa densa neblina, formada por adulação, conspirações e jogos de poder, a poesia legada pelos inconfidentes proclama uma função que não é única nem exclusiva da literatura: a propagação de novas ideias. Afinal, se aquelas obras não foram tão subversivas como cogitaram os críticos de outros tempos, o gesto de promover literatura na colônia consistia, por si só, em um agenciamento progressista. Se os revoltosos não conseguiram derrubar a Monarquia, como supostamente pretendiam, a “república das letras” que aqui

estabeleceram guarda aspectos subversivos, não só pela produção literária como também pela manutenção de obras “proibidas”. Segundo informa Eduardo Frieiro (1981), a biblioteca particular do cônego Luis Vieira, por exemplo, possuía 270 obras, com cerca de 800 volumes, muitos dos quais de iluministas franceses. Graças à máquina de “produzir propaganda”, a Conjuração Mineira impacta a memória popular, feito não repetido por outras conjurações politicamente mais relevantes e mais democráticas, a exemplo da Conjuração Baiana, cuja história nunca pode ser contada pelos negros e mestiços, participantes massivos do levante, mas majoritariamente iletrados.

A afirmação da insurreição mineira no plano simbólico também decorreria da “canonização” de Tiradentes, projetado no século XIX como uma espécie de paladino republicano. A partir daquele momento, certa distinção já se fazia bem clara no plano da ética: a escrita de versos elogiosos visando interesses pessoais não se confundia com a “traição” de Silvério dos Reis, que escolhera se livrar de suas dívidas públicas por meio da delação. Por meio dessa conclusão evidente, Joaquim José da Silva Xavier, o menos elitizado dos revolucionários, se tornaria “um dos poucos heróis nacionais, cultuado como mártir não só pela direita e pela esquerda como pelo povo da rua” (Fausto, 2008, p. 119).

Graças a tal “encantamento” popular, o alferes sobrevive como a última máscara setecentista. Eventualmente visto no carnaval carioca, o revolucionário foi destaque da Império Serrano, em 1949, quando ajudou a criticar, de maneira discreta, a repressão contra os sindicatos empreendida pelo governo de Gaspar Dutra. Em 1971, o mesmo samba-enredo, “Exaltação de Tiradentes”, seria regravada por Elis Regina, virando “grito de guerra” contra os “dedos-duros” que denunciavam vizinhos, colegas ou parentes para o governo militar. Na voz da eterna “Pimentinha”, os versos de Arlindo Pen-teado e de Mano Décio nos lembram que, de tempos em tempos,

representam-se os mesmos enredos, ainda que com outros atores e em cenários tão diversos:

Joaquim José da Silva Xavier
Morreu a vinte e um de abril
Pela independência do Brasil
Foi traído e não traiu jamais
A Inconfidência de Minas Gerais
Foi traído e não traiu jamais
A Inconfidência de Minas Gerais

REFERÊNCIAS

- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2008.
- CHAUVIN, Jean Pierre. *Pedra, penha, penhasco: a invenção do arcadismo brasileiro*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2023.
- COBELO, Sílvia. Pseudotradução e o Quixote. *Fragmentos*, n.º 33, p. 063/069 Florianópolis, jul.-dez. 2007.
- DAVIDSON, Jenny. *Hypocrisy and the politics of politeness: manners and morals from Locke to Austen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- FALCON, Francisco; RODRIGUES, Claudia (Org.). *A “Época Pombalina” no mundo luso-brasileiro*. Rio de Janeiro: FGV, 2015.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2008.
- FOCAS, Júnia Diniz. *Inconfidência mineira: a história dos sentidos de uma história*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- FRIEIRO, Eduardo. *O diabo na livreria do cônego*. São Paulo: Itatiaia, 1981.
- GONZAGA, Tomás Antônio. *Cartas chilenas*. Prefácio de Paulo Roberto Pereira. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2003.
- JOHNSON, James. *Venice incognito: masks in the serene republic*. Califórnia: University of California Press, 2011.
- MARNOTO, Rita. *A Arcádia de Sannazaro e o bucolismo*. Coimbra: Gabinete de Publicações da FLUE, 1996.
- MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. São Paulo: Global, 2012. Versão digital.
- PEIXOTO, Inácio José de Alvarenga. *Obras poéticas*. Organização de Caio César Esteves Souza. São Paulo: Ateliê, 2020.
- STARLING, Heloisa Murgel. *Ser republicano no Brasil Colônia: a história de uma tradição esquecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- TEIXEIRA, Ivan. *Mecenato pombalino e poesia neoclássica: Basílio da Gama e poética do encômio*. São Paulo: EDUSP, 1999.

Fronteiras e afrontas românticas

34

No alvorecer do século XX, quando o romantismo emitia seus últimos raios crepusculares, surgiu, no campo das ideias, uma série de publicações problematizando as nuances daquele movimento artístico. Nesse panorama se insere o ensaio “On the discriminations of Romanticism”, publicado em 1924 pelo filósofo e historiador norte-americano Arthur O. Lovejoy, que se dedicaria ao assunto por muitas décadas. Segundo o arcabouço teórico desenvolvido por esse autor, um dos principais pontos críticos referentes ao tema residiria em seu caráter polissêmico, que teria levado a palavra “romantismo” a um desgaste inevitável:

A fim de determinar o que seja esta essência romântica, o pesquisador é usualmente guiado por suas próprias associações de ideias com a palavra, as conotações principais que ela lhe dá – ou, às vezes, aqueles que veem ‘romântico’ como um adjetivo ultrajante, deixam-se guiar tão somente pela determinação de aplicar o maléfico epíteto para todas as ideias e gostos que lhes desagradam¹ (Lovejoy, 1941, p. 259; tradução minha).

1 No original: “In determining what this Romantic essence is, the inquirer is usually guided by his own associations of ideas with the word, the connotations which it chiefly has for him, -or sometimes, in the case of those for whom ‘Romantic’ is an adjective of disparagement, guided only by a determination to apply that damning epithet to all the ideas or tastes which

Lovejoy (*ibid.*, p.261; tradução minha) foi, ainda, um dos primeiros estudiosos a apontar que os alicerces do romantismo são “em grande parte heterogêneos, logicamente independentes, e, por vezes, essencialmente antitéticos tanto entre si quanto às suas implicações”.² Essas críticas, apesar de coerentes, levariam o autor ao exagero de reduzir aquela escola estética à sua inevitável associação com o nazismo, então vigente na Alemanha. Diante desse “ovo da serpente” e da dificuldade em definir o que vem a ser o romantismo, o filósofo chegou a propor que se abandonasse o uso do termo em sua acepção historiográfica, posição duramente criticada por René Wellek e Austin Warren (2003, p. 366):

É bastante compreensível que A. O. Lovejoy e outros tenham recomendado o abandono de termos como ‘romantismo’. Mas a discussão de um período pelo menos suscitará todos os tipos de questões de história literária: a história do termo e os programas críticos, assim como as mudanças estilísticas efetivas; as relações do período com todas as outras atividades do homem; a relação com os mesmos períodos em outros países.

35

Embora a posição de Wellek e Warren tenha prevalecido, os estudos de Arthur O. Lovejoy foram importantes sobretudo por ressaltarem que “o romantismo assume um número vasto de formas literárias, algumas atualmente mais valorizadas do que as outras” (Bessermen, 1996, p. 138; tradução minha).³ No contexto brasileiro, *O romantismo*, organizado e publicado por Jacob Guinsburg em 1978, constitui uma das obras que objetivaram contemplar essa e outras questões referentes ao tópico. A partir de então, diversos

they most dislike”.

2 No original: “The new ideas of the period – even when held, as they often were, by the same individual minds – were in large part heterogeneous, logically independent, and sometimes essentially antithetic to one another in their implication”.

3 No original: “From there one can see that Romanticism assumes a protean number of literary forms, some now valued more highly than others”.

outros autores publicaram críticas relevantes sobre o romantismo, estudos que, com o tempo, consolidaram as conclusões de Octávio Paz (1974, p. 92), para quem cada obra produzida por aquela escola literária “é a transfiguração, a negação da outra”.

36 Dentre essas produções, poucas, porém, se dedicariam ao legado do mineiro Bernardo Guimarães, autor que se destacou por adotar abordagens inovadoras, tanto no campo da ficção como no da poesia. No que tange à prosa, se notabilizou por ter sido um dos pioneiros da vertente regionalista de nossa literatura, por meio da qual produziu um indianismo menos idealizado do que aquele promovido por seus contemporâneos, conforme exemplificam as novelas *Jupira* e *O índio Afonso*, ambas publicadas em 1872. Nessas duas narrativas, os indígenas são sujeitos miscigenados, aproximando-se dos personagens sertanejos depois desenvolvidos na passagem do século XIX ao XX e sobretudo pela geração modernista de 1930. O autor, que atuara como juiz no interior de Goiás, denuncia, de maneira inovadora, a ausência de políticas públicas voltadas para os desaldeados, que ele descreve, no introito de *O índio Afonso*, como uma “raça de mestiços que vivem vida nômade e semibárbara pelas margens dos grandes rios do sertão, subsistindo quase exclusivamente de caça e pesca” (Guimarães, 1872, p. 20).

Relegados, portanto, ao Deus dará, os remanescentes indígenas que descreve nas novelas supramencionadas são vítimas de um sistema negligente, resultando, daí, uma passionalidade transbordante que quase patologiza os personagens. Essa associação entre patologia e sociedade aproxima o autor dos realistas, como bem reconheceu Antonio Candido (2000, p. 214-215): “o seu realismo aparece ainda mais no tratamento quase naturalístico da paixão amorosa”. Mais uma característica naturalista recorrente na obra de Bernardo Guimarães é a proposição de “teses” em seus romances. Em *A escrava Isaura*, a trama se direciona no sentido de defender o abolicionismo, enquanto em *O seminarista* tentar provar que o

celibato clerical é uma prática que deforma o caráter do homem.

Devemos também a Antonio Candido uma das poucas críticas bem fundamentadas acerca da produção de caráter erótico-satírico escrita por Bernardo Guimarães, e que o professor uspiano denomina “poesia pantagruélica”, em referência ao glutão Pantagrueu filho do gigante Gargântua, personagens criados por François Rabelais (1483-1553). Igualmente exagerados em extensão e notadamente caricaturais, os poemas “O elixir do pajé”, “A origem do mênstruo” e “A orgia dos duendes” assumem caráter pornográfico e *nonsense*, sem romper com a regularidade métrica do século XIX. As três sátiras, “de humor crítico aos emblemas ingênuos de brasileiro”, rompem com as “idealizações adocicadas tão frequentes em nosso romantismo” (Machado, *in* Guimarães, 1992, p.15). Os versos a seguir, que iniciam “A origem do mênstruo”, demonstram como o poeta Bernardo Guimarães desafiou o decoro literário e social de sua época:

37

Stava Vênus gentil junto da fonte
fazendo o seu pentelho,
com todo o jeito, pra que não ferisse
das cricas o aparelho.

Tinha que dar o cu naquela noite
ao grande pai Anquises,
o qual, com ela, se não mente a fama,
passou dias felizes...

Rapava bem o cu, pois resolvia
na mente altas idéias:
— ia gerar naquela heróica foda
o grande e pio Enéias.

Mas a navalha tinha o fio rombo,

e a deusa, que gemia,
arrancava os pentelhos e, peidando,
caretas mil fazia!
(Guimarães, 1992, p. 61)

38 Seguindo o raciocínio de Arthur O. Lovejoy, segundo o qual o romantismo é um termo “guarda-chuva” que abrange múltiplas estéticas, Antonio Candido correlacionou esses poemas ao anfiguri, isto é, ao discurso paródico escrito de maneira propositadamente obscura. Para Candido (1993, p. 229) “o anfiguri dos românticos brasileiros mostra uma face de modernidade, inclusive porque tem muito de associação livre, que no século XX seria proclamada método revelador pelo Dadaísmo e o Surrealismo”. De fato, esse tipo de discurso encontra expressão na arte popular brasileira contemporânea por meio, por exemplo, das composições *undergrounds* de Rogério Skylab (2007, n. p.), conforme ilustra a letra cômica de “Cadê meu pau”:

Não, roubaram meu pau
Castrado
Cadáver
Catástrofe
O pesadelo só começou
Cadê meu pau? Cadê meu pau?
Cadê meu pau? Cadê meu pau?

O frescor anfigúrico do poeta Bernardo Guimarães levaria Haroldo de Campos (1969, p. 211) a considerá-lo um precursor do surrealismo na poesia, ignorando, em sua análise, os já citados aspectos inovadores do romancista Bernardo Guimarães, que tacha injustamente de “mediocre” (*ibid.*, p. 211). A entusiasmada crítica de Haroldo de Campos imprimiu um caráter vanguardista à poesia do autor oitocentista, caindo no anacronismo. Afinal, se é verdade que até o século XX “esta poesia de caráter erótico-satírico e humorístico

foi subestimada e empurrada para o plano secundário” (Machado, *in* Guimarães, 1992, p. 10) em consequência sobretudo dos valores moralizantes de nossa sociedade, por outro lado, ela decorre da própria estética romântica.

Encontramos comprovação para essa conclusão quando buscamos outros autores que escreveram notáveis anfiguris durante o século XIX. No panorama internacional, Lewis Carroll se tornaria um dos expoentes mundialmente mais famosos graças ao poema “Jabberwocky”, publicado em *Alice através do espelho e o que ela encontrou lá*, traduzido por Augusto de Campos (1980, p. 146) como “Jaguadarte”. A extrema falta de sentido, patente na primeira estrofe transcrita a seguir, percorre todos os versos subsequentes:

Era briluz. As lesmolisas touvas
 Roldavam e relviam nos gramilvos.
 Estavam mimsicais as pintalouvas
 E os momirratos davam grilvos

39

Ora, Carroll foi influenciado pelos românticos William Wordsworth and Samuel Taylor Coleridge, e a visão de espaço-tempo por ele adotada em suas obras infantojuvenis “refletem os olhares da Era Vitoriana” (Ngiewih, 2019, p. 175; tradução minha).⁴ Do mesmo modo, a literatura de caráter erótico ascendeu durante aquele contexto histórico, cabendo inclusive observar que a palavra *pornografia* só aparece nos dicionários de idiomas europeus a partir de então. Obra que exemplifica esse fato é *O romance das luxúrias*, publicado anonimamente na Inglaterra entre 1873 e 1876. Narrado em primeira pessoa, o romance retrata situações de incesto, relações homossexuais, orgias e pedofilia.

A escolha dessas abordagens, então vistas como chocantes, por vezes se prestavam a afrontar outros autores da época. Esse

4 No original: “Time can be seen in Carroll as a reflection of the Victorian age”.

parece ter sido, ao menos em parte, o caso de Bernardo Guimarães, que se mostrou refratário ao indianismo de Gonçalves Dias em longo artigo publicado em 1859 sobre *Os timbiras*: “Nem o estilo, nem a versificação, nem o pensamento e as imagens estão na altura do assunto e do poeta que o escolheu para cantar” (*apud* Miranda, 2003, p. 13). A crítica do autor mineiro se consolida, porém, com “O elixir do pajé”, por meio do qual subverte por completo as idealizações de seu contemporâneo maranhense, ao contar as desventuras de um sujeito que consegue, por intermédio de um pajé, uma poção mágica capaz de restaurar seu esgotado vigor sexual. A referência ao consagrado “I-Juca-Pirama”, evidenciada pela manutenção dos esquemas rítmicos singulares daquele célebre poema, são notáveis:

40

E ao som das inúbias,
Ao som do boré,
Na taba ou na brenha,
Deitado ou de pé,
No macho ou na fêmea,
Fodia o Pajé.
(Guimarães, 1992, p. 53)

O poema sintetiza uma resposta de Bernardo Guimarães ao indianismo que ele também confrontou por meio de uma prosa fronteiriça ao naturalismo. Mas, para além das afrontas, tenhamos sempre em conta que o motor capaz de gerar essa variedade de estilos do período romântico decorre de um preceito fulcral para aquele movimento: a primazia da estética, vista como norteadora da vida. Tal ideia aparece desde a produção de Coleridge, que almejava “promover a coincidência entre pensamento e poesia” (Sá; Orgado, 2018, p. 5). Essa ideia, está claro, reverbera em nosso tempo; daí que encarcerar romances ou poemas em categorias estanques se mostra um exercício infrutífero. Sempre rompendo fronteiras, a literatura, afinal, é, como nos ensinou Barthes (1978, p. 16), tão somente uma

“trapaça salutar, [...] que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem”.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.

BESSERMEN, Lawrence (Org.). *The challenge of periodization: old paradigms and new perspectives*. Nova Iorque; Londres: Garland, 1996.

CAMPOS, Augusto de. Jaguadarte. In: CARROLL, Lewis. *Aventuras de Alice: Alice no país das maravilhas; através do espelho e o que Alice encontrou lá*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite (prosa) e Augusto de Campos (poesia). São Paulo: Summus, 1980.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 3. ed. São Paulo: Martins, 2000. V. 1.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

GUIMARÃES, Bernardo Joaquim da Silva. *O índio Afonso*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1872.

GUIMARÃES, Bernardo Joaquim da Silva. *Poesia erótica e satírica*. Organização de Duda Machado. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

LOVEJOY, Arthur O. The meaning of Romanticism for the historian of ideas. *Journal of the History of Ideas*, v. 2, n. 3, p. 257-278, jun. 1941. <http://www.jstor.org/stable/2707131> Acesso em: 02 ago. 2025.

MIRANDA, José Américo. Bernardo Guimarães, crítico de Gonçalves Dias. *Revista do Cesp*, v. 23, n. 32, jan./dez. 2003. Disponível em: www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/6702. Acesso em: 04 ago. 2025.

NGIEWIH, Teke Charles. From Carroll to Beckett: retrospection and prefiguring - the Romantic and (Post)Modern context of Lewis Carroll's Alice in Wonderland and Through the Looking-Glass and What Alice Found There. *Alizés: Revue Angliciste de la Réunion, Identities and Voices*, número 28. Paris: Hal Science Ouverte [pp.164-179]. < <https://hal.univ-reunion.fr/hal-02343077v1/document> > Acesso em: 06 set. 2025.

PAZ, Octávio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974.

SÁ, Daniel Serravalle de; ORGADO, Gisele Tyba Mayrink (Org.). *A balada do velho marinheiro*. Florianópolis: CCE/UFSC, 2018.

SKYLAB, Rogério. *Skylab VI* (CD). São Paulo: Tratore, 2007.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. Tradução de Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

O fio afiado de Machado

Passados mais de cem anos desde a morte de Machado de Assis, ainda não é incomum que o nome do defunto autor, conhecidamente discreto quando vivo, retorne às páginas de jornais. Confirmando essa tendência, “viralizou”, em tempos recentes, o entusiasmo da influenciadora digital norte-americana Courtney Henning Novak por Memórias póstumas de Brás Cubas (1881), obra quase desconhecida em seu país. Popular nas redes sociais, Novak expôs uma questão tão sensível ao próprio Machado quanto atual: a baixa projeção da literatura brasileira no cenário internacional. A esse respeito, vale retomar certa conclusão de Luiz Costa Lima (2017, p. 174), mesmo sob o risco de chover no molhado: “a pertença a um polo metropolitano ou periférico tem um efeito imediato e direto não só no reconhecimento da produção intelectual realizada, como, mais amplamente, no próprio processo de produção e recepção cultural”.

43

No ensaio “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade” (1873), Machado de Assis advogou justamente em prol de uma literatura brasileira mais voltada a temas de apelo universalista, em oposição aos temas locais. Nas palavras do autor (2023, p. 61): “perguntarei mais se o Hamlet [...] tem alguma coisa com a história inglesa nem com o território britânico, e se entretanto, Shakespeare não é, além de um gênio universal, um poeta essencialmente inglês”. A ideia de que antes a literatura brasileira

“não existia ainda, que mal poderá ir alvorecendo agora” (ibid., p. 60), presente no referido ensaio, contribuiu para firmar Machado como um divisor de águas de nossa cultura. Seguindo esse raciocínio, Antonio Candido (1959) defenderia que a formação da literatura brasileira, entendida como progressiva estruturação de uma tradição alheia à mera cópia de modelos importados, se deu num período que se estende de meados do século XVIII até por volta de 1870, culminando na obra legada pelo criador de Capitu.

44

Mas, para além dessa ideia mais ou menos consolidada, de que Machado de Assis é um marco na formação da literatura brasileira, há certas inconsistências críticas persistentes no estudo da produção desse autor. Dentre elas, destaco a *tensa* relação entre sua ficção e a estética realista. *Tensa* porque, se por um lado Machado se opôs aos realistas em diversos textos críticos, foi, porém, entre eles enquadrado pela crítica majoritária do século XX. Vejamos os dois lados da moeda: José Veríssimo (1916, p. 428) o define como um “realista superior”, conceito depois encampado por Alfredo Bosi (1994, p. 174), para quem o “ponto mais alto e equilibrado da prosa realista brasileira acha-se na ficção de Machado de Assis”. Como, porém, chamar “realista” um autor tão crítico ao realismo, conforme demonstram as seguintes passagens?

Ia-me esquecendo uma bandeira hasteada por alguns, o realismo, a mais frágil de todas, porque é a negação mesma do princípio da arte (Assis, 2019a, p. 44).

O realismo não conhece relações necessárias, nem acessórias, sua estética é o inventário (Assis, 1959, p. 220).

Não peço, decerto, os estafados retratos do Romantismo decadente; pelo contrário, alguma coisa há no Realismo que pode ser colhido, em proveito da

imaginação e da arte. Mas sair de um excesso para cair em outro, não é regenerar nada; é trocar o agente da corrupção (ibid., p. 913).

Ora, fica claro que o autor jamais se filiou ao realismo, mostrando-se, inclusive, crítico ao estilo. É certo, no entanto, que somente em tempos recentes os estudiosos começam a propor algumas leituras mais cuidadosas sobre a questão, a exemplo do livro *O problema do realismo em Machado de Assis* (2011), de Gustavo Bernardo. Em proposição cautelosa, Bernardo (2012, p. 61) afirma que não cabe “classificar o inclassificável” e acaba por defender que as obras machadianas estão no polo oposto ao realismo, enxergando nelas uma essência antirrealista. Para além dessa polarização, proponho equacionar as seguintes perguntas: 1) Que aspectos da produção machadiana nos conduzem a interpretá-lo como realista? e 2) Em contrapartida, como essa mesma obra se opõe ao realismo? Em síntese, se não me parece justo associar a estética machadiana à escola de Stendhal, me parece igualmente improcedente que o autor tenha permanecido alheio ao realismo, justificando-se, assim, o qualificativo “realista” que lhe atribuíram críticos respeitáveis, como o já citado Alfredo Bosi (1994) e John Gledson (2005).

45

Sem me subscrever a proposta mais ou menos aceita pela crítica majoritária, segundo a qual a obra do autor se desdobra a partir de uma primeira fase, amena e romântica, culminando no realismo, opto, contudo, por me concentrar na sua ficção produzida a partir das *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Para primeiro entender em que medida as publicações pertencentes ao recorte apresentado tangenciam o realismo, cito os estudos de José Carlos Seabra Pereira (2020, p. 139), para quem Machado “abre a fase da sua maturidade soberana e a via de apogeu do Realismo estético-literário”. Apesar dessa conclusão, o professor não consegue sustentar por completo sua proposta de filiar a produção machadiana àquela corrente literária, com o argumento de que o autor captou, à contraluz de seus contemporâneos, os dramas psicossociais postos em relevo por sua época, como o adultério, a pretensão de filosofias englobantes e a obsessão com determinismos biológicos. Além de observar que

Machado se apropriou dos temas então em voga entre os realistas e os naturalistas, dando a eles tratamento singular, Seabra observa a complexidade da psicologia feminina evidenciada na *Capitu*, de *Dom Casmurro*, e em *Sofia*, de *Quincas Borba*, pois, afinal, essas personagens seriam “tão individualizadas que refogem ao modelo de tipos, próprio de Realismo e Naturalismo” (*ibid.*, p. 140).

46 Quando analisamos os enredos construídos por Machado, verificamos, de fato, sua aproximação com os realistas, visto que, à semelhança deles, opta por narrar de maneira quase prosaica as banalidades do cotidiano burguês, e, por vezes, do “subalterno”. A produção machadiana guarda, pois, afinidades estéticas com o realismo quanto à ausência de sentimentalismo nas narrativas e à desidealização dos fatos que retratam. Esse despojamento, vale notar, se reflete na escolha dos próprios títulos de suas obras – *Quincas Borba*, *Esaú e Jacó*, *Dom Casmurro* –, despidos do apelo sensacionalista que antes moveu os românticos. No entanto, como bem nota Seabra Pereira (2020, p. 140), esses romances “ultrapassam em problemática axiológica e antropológica a alta representatividade do estilo epocal em termos de observação psicossocial, e, por outro lado, transgridem os padrões e normas da narrativa ficcional aí imperante”. O exemplo escolhido pelo professor para ilustrar essa transgressão é o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, obra “que atenta contra o pacto ficcional ao conceder a um defunto a voz do relato” (*ibid.*, p. 140).

Passando a analisar agora o estilo linguístico desenvolvido por Machado de Assis, retomo os estudos empreendidos por Aurélio Buarque de Holanda (2007, p. 35), para quem o autor era “ponderado, policiado, friamente medido”. Nesse sentido, como o próprio filólogo observou, a concisão do escritor brasileiro o distanciou de Flaubert e de outros realistas, que, embora críticos do romantismo, não superaram os arroubos e as minúcias descritivas daquela escola. Cumpre destacar que o professor considerava “lusitana a sintaxe

de Machado” (*ibid.*, p. 24), considerando, no entanto, notória a sua aproximação com o modernismo, bem como a sua rejeição dos fundamentos da prosa realista, ao substituir as observações minuciosas (dos ambientes, das paisagens e dos personagens) por notações discretas, tendência que Buarque de Holanda (*ibid.*, p. 34) assim caracterizou:

Escrevendo cartas, romances, ou discursos, era sempre aquele escritor simples e correto, ‘desnudo, gracioso, maravilhosamente límpido’, de uma sobriedade quase frugal – quase, porque não excluía os tons mais quentes, as cores mais vivas, certas ousadias, algumas vezes. Estilo vegetariano, poder-se-ia dizer; mas de um vegetarianismo com leite e ovos.

É nessa linguagem que se esconde a pedra de toque por meio da qual o Bruxo do Cosme Velho desenvolveu a sua “alquimia”. O fio da lâmina de Machado era afiado, e “fingir-se” realista fazia parte do seu humor cortante. Nota-se esse efeito camaleônico na obra machadiana sobretudo a partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, publicado em 1881, quando a decadência do realismo já vinha sendo anunciada, por escritores como Mark Twain (*On the Decay of the Art of Lying*, 1882) e Oscar Wilde (*The Decay of Lying – an observation*, 1891). Deste último, tornou-se notória a seguinte conclusão: “A revelação final é que a Mentira, o relato de belas coisas falsas, é o objetivo próprio da Arte” (Wilde, 2007, p. 1093- 1094). Machado de Assis, conforme já vimos, também demonstrou opiniões contrárias à estética realista em alguns ensaios; porém, ao que tudo indica, o brasileiro, de caráter notadamente introvertido, optou por ridicularizar o estilo com a sua ficção, em detrimento de uma militância na crítica.

Alcançou esse efeito por meio da metalinguagem, graças à qual relativiza o conceito de verossimilhança, tão caro ao realismo. Escrevendo como se fosse um mau realista, Machado de Assis deixa

propositadamente uma série de “arestas”: seus narradores glosam todo o tempo a própria ficção, lembrando aos leitores que é tudo “mentira”. A seguir, um trecho ilustrativo, retirado da obra *Esaú e Jacó*, por meio do qual o autor conversa com uma leitora imaginária a fim de defender a sua autonomia:

48

Francamente eu não gosto de gente que venha adivinhando e compondo um livro que está sendo escrito com método. A insistência da leitora em falar de uma só mulher chega a ser impertinente. Suponha que eles deveras gostem de uma só pessoa; não parecerá que eu conto o que a leitora me lembrou, quando a verdade é que eu apenas escrevo o que sucedeu e pode ser confirmado por dezenas de testemunhas? Não, senhora minha, não pus a pena na mão, à espreita do que me viessem sugerindo. Se quer compor o livro, aqui tem a pena, aqui tem papel, aqui tem um admirador; mas, se quer ler somente, deixe-se estar quieta, vá de linha em linha; dou-lhe que boceje entre dois capítulos, mas espere o resto, tenha confiança no relator destas aventuras (Assis, 1997-a, p. 56-57).

Outro mecanismo metalinguístico de teor humorístico muito explorado por Machado de Assis consistiu em reescrever os clichês realistas, a fim de expô-los como inverossímeis. Notável, nesse sentido, é a referência que faz, em *Quincas Borba* (1891), ao capítulo que abre a terceira parte de *Madame Bovary*, quando a protagonista tem sua primeira relação sexual com o amante Léon dentro de uma carruagem que andou a esmo por muitas horas seguidas:

E no porto, em meio aos caminhões e às barricas, e nas ruas, no canto dos pilares, os burgueses abriam olhos esbugalhados diante dessa coisa extraordinária na província, um trole com capotas estendidas, e que aparecia assim continuamente, mais fechado do que um túmulo e balançando como um navio (Flaubert, 2010, p. 276).

Na “versão brasileira”, Rubião, imitando o sedutor francês, puxa Sofia para dentro de um cabriolé, propondo que nele seguissem sem rumo. Mas a rejeição inesperada da moça transforma a cena em uma grande piada, logo dando entender ao leitor que o deselegante gesto do personagem anunciava, na verdade, o avanço de sua doença mental.

A loucura, aliás, é tema recorrente na produção do escritor, servindo-lhe para conferir tratamento inversor a temas caros ao cientificismo de seu tempo, igualmente satirizando-os. No *Quincas Borba*, por exemplo, o *humanitismo* criado pelo “perturbado” personagem que dá nome à obra caricaturiza o darwinismo social. Já na novela “O alienista”, o médico Simão Bacamarte conclui ser um louco, após teorizar sobre a loucura de todos os habitantes de Itaguaí e arredores. E como não rir do determinismo biológico de Bentinho? “Se te lembras bem da Capitu menina, há de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca” (Assis, 1975, p.259). Ainda acerca desse viés psicologizante, relembremos a proposição de Alfredo Bosi (2007, p. 86) segundo a qual as teorias machadianas sobre o comportamento amalgamam desejo, interesse e valor social: “Todas as vibrações interiores calam-se, degradam-se à veleidade ou rearmonizam-se para entrar em acorde com a convenção soberana. Fora dessa adequação só há tolice, imprudência ou loucura”.

Cumpra, por fim, observar que uma “coerência orgânica” atravessa a obra do autor, “desde os vetores ou macrossignos semântico-pragmáticos até aos valores retórico-estilísticos” (Pereira, 2020, p. 139). Dito em outras palavras, Machado de Assis elaborou, de maneira bastante consciente, um verdadeiro projeto literário, o que se nota sobretudo a partir da publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1891), mas se insinua na produção antecedente. Nesse sentido, observe-se que alguns personagens ressurgem em diferentes obras, bem como contos e romances de distintos períodos dialogam

entre si. Publicado em 1899, *Dom Casmurro* retoma, por exemplo, o *leitmotiv* dos ciúmes patológicos, antes explorado em *Ressurreição* (1872), seu romance de estreia. E assim como em *Quincas Borba* (1892) Rubião muda após se descobrir herdeiro universal do amigo que intitula a obra, concluindo que “o melhor modo de apreciar o chicote é ter-lhe o cabo na mão” (Assis, 1997b, p. 22), o narrador do conto “O enfermeiro” (1896), presenteado com similar benesse, tem um olhar parecido sobre a sua nova condição financeira: “Bem-aventurados os que possuem, porque eles serão consolados” (Assis, 2019b, p. 634).

50

Merece ainda especial menção o conto “Mariana”, primeiro publicado em 1871, às vésperas, portanto, da promulgação da lei do ventre livre (1873) e durante o que alguns críticos denominam de “fase romântica” do escritor. Uma leitura mais aprofundada, no entanto, nos afasta dessa percepção, visto se tratar de uma narrativa dentro da narrativa: Macedo, o narrador principal, reconta ao leitor uma história reportada por Coutinho em uma roda de amigos. Esse segundo narrador detalha, em minúcias, o amor que a escravizada Mariana lhe dedicava, assumindo, por vezes, tons exaltados típicos dos românticos: “Mariana caiu sobre a cama. Pouco depois entrava o inspetor. Chamou-se à pressa um médico; mas era tarde. O veneno era violento; Mariana morreu às 8 horas da noite” (Assis, 2019b, p. 945).

No entanto, mais uma vez Machado de Assis imita uma estética em voga para descartá-la logo em seguida, e a impressão superficial de que “Mariana” seria mais um conto romântico se desfaz quando a voz narrativa principal, isto é, Macedo, retorna. O desfecho da história, então, deixa claro para o leitor que não houve qualquer comoção permanente pela morte da moça negra, fato antes visto como mera curiosidade e distração pelos homens burgueses ouvintes do relato:

Coutinho concluiu assim a sua narração, que foi ouvida com tristeza por todos nós. Mas daí a pouco saíamos pela rua do Ouvidor

fora, examinando os pés das damas que desciam dos carros, e fazendo a esse respeito mil reflexões mais ou menos engraçadas e oportunas. Duas horas de conversa tinha-nos restituído a mocidade (Assis, 2019b., p. 945-946).

No mesmo “Mariana”, o “amor” aparece como mero alimento para a vaidade masculina, reflexão recorrente em diversas obras do autor. Nesse conto, Coutinho se interessa pela escravizada, ao saber da paixão que ela nutria por ele. Mas o *status* social inferior da mulher o impede de prosseguir, o que invalida o próprio romantismo no qual esse segundo narrador embala a sua narrativa:

Confesso, entretanto, que, apesar de não competir de modo nenhum com os sentimentos de Mariana, entrei a olhar para ela com outros olhos. A rapariga tornara-se interessante para mim, e *qualquer que seja a condição de uma mulher*, há sempre dentro de nós um fundo de vaidade que se lisonjeia com a afeição que ela nos vote (Assis, 2019b, p. 939; grifos meus).

51

Em *Quincas Borba*, o sedutor Carlos Maria também se envaidece ao se descobrir alvo da devoção romântica de Maria Benedita: “Que bom que era sentir-se um deus adorado, e adorado à maneira evangélica, metida a devota no aposento, fechada a porta, em secreto, não nas sinagogas, à vista de todos” (Assis, 1997, p. 170). Em seguida, o autor utiliza grifos para assinalar a atividade masculina em oposição à passividade feminina e seus reflexos nas relações afetivas desses dois personagens:

[...] Carlos Maria aborrecia o papagaio, como aborrecia o macaco, duas contrafações da pessoa humana, dizia ele. “A felicidade que *eu lhe der* será assim também interrompida?” reflexionou andando. [...] Oh! como *a tornaria* feliz! Já a antevia ajoelhada, com os braços postos nos seus joelhos, a cabeça nas mãos e os olhos nele, gratos, devotos, amorosos, toda implorativa, toda nada (Assis, 1997a, p. 173).

Maria Benedita, posta à janela, fitando as ondas que se quebravam ao longe e na praia, via-se a si mesma, ajoelhada aos pés do marido, quieta, contrita, como à mesa da comunhão para receber a hóstia da felicidade. E dizia consigo: “Oh! como *ele me* fará feliz!” (*ibid.*, p. 174).

Se uma leitura feminista dos escritos machadianos resvalaria em um inevitável anacronismo, observo, no entanto, que o autor complexificou as questões femininas de seu tempo de maneira então inédita. Afinal, é também em *Quincas Borba* que conhecemos Sofia, cujo marido, o capitalista Cristiano Palha, é assim descrito nas primeiras páginas do romance: “Tinha essa vaidade singular, decotava a mulher sempre que podia, e até onde não podia, para mostrar aos outros as suas venturas particulares” (Assis, 1997a p. 42). Sofia atua, portanto, como uma espécie de esposa-troféu que aprende a seguir as regras do jogo, sobrevivendo ao sistema social vigente, pois, afinal, a “princípio, cedeu sem vontade aos desejos do marido; mas tais foram as admirações colhidas, e a tal ponto o uso acomoda a gente às circunstâncias, que ela acabou gostando de ser vista, muito vista, para recreio e estímulo dos outros” (*ibid.*, p. 42).

52

Tal descrição se reduziria a mero retrato da sociedade burguesa oitocentista, não houvesse o autor dado à personagem uma densidade psicológica inovadora. A tensão entre os anseios de Sofia e aqueles que a ela são impostos se evidenciam todo o tempo, conforme ilustra o capítulo L, quando a dama, cumprindo o pacto de fidelidade firmado com seu marido, lhe narra um episódio de assédio cometido contra ela naquela mesma noite por Rubião na casa deles. Mostrando-se mais cúmplice do amigo do que da própria mulher, Cristiano a culpa pelo fato: “Sofia olhou para ele, contraindo as grossas sobrancelhas ia responder, mas calou-se. Palha continuou a desenvolver a mesma ordem de considerações, a culpa era dela, não devia ter dado ocasião” (Assis, 1997a, p. 65).

Em uma realidade não tão discrepante da atual, Sofia se move em um mundo dominado pelos homens, obrigada a sorrir diante dos assédios que finge não perceber, a fim de não ferir o orgulho masculino. E embora seu desejo seja todo o tempo condicionado pelos desejos do marido, o autor, em um rasgo de incontida humanidade, revela, em soslaio, os vazios de esposa fiel: “Por que não reteve um de tantos nomes elegantes, e até egrégios? Essa pergunta sem palavras correu-lhe assim pelas veias, pelos nervos, pelo cérebro, sem outra resposta mais que a agitação e a curiosidade” (Assis, 1997a, p. 214). O enredo, aliás, justifica que Sofia questione a sua própria fidelidade, pois, como diz um antigo adágio romano, “à mulher de César não basta ser honesta, deve parecer honesta”, daí que se manter leal a um marido jamais será suficiente aos olhos de uma sociedade patriarcal. Assim, a paixão obsessiva cultivada por Rubião se torna prova da infidelidade de Sofia, segundo alguns analistas: “PARA MIM, é claro, saiu pensando o Dr. Falcão, aquele homem foi amante da mulher deste sujeito” (*ibid.*, p. 249, grifo do autor).

53

Mestre absoluto das palavras, tais filigranas, refinadas de maneira mágica pelas mãos do “Bruxo”, não foram percebidas por alguns leitores desatentos. Tão oblíquo e dissimulado quanto a sua própria *Capitu*, o esfingico Machado de Assis nos ensinou que nunca importou se houve ou não traição. O poder, afinal, paira sobre a verdade. Daí que Roberto Schwarz (2008, p. 113) o compare a Henry James, vendo ambos como precursores do modernismo “pelo reconhecimento [que alcançaram] dos problemas ligados ao ponto de vista”. Por último, acrescento que, enquanto os narradores realistas divergem dos personagens para impor uma palavra final sobre cada assunto, no modernismo de matizes impressionistas de James e de Machado as verdades absolutas desaparecem em meio às divergências. Mas isso, diria Machado, é calúnia do leitor.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Crítica literária*. São Paulo: Editora Brasileira, 1959.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Esau e Jacó*. São Paulo: Globo, 1997a.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Quincas Borba*. São Paulo: Globo, 1997b.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. A nova geração. Ed. e notas por Gracinéa Oliveira e José Américo Miranda. *Machadiana Eletrônica*, Vitória, v. 2, n. 4, p. 39-81, jul.-dez. 2019a.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019b. Versão digital.
- 54 ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade. *Machadiana Eletrônica*, Vitória, v. 6, n. 11, p. 59-68, jan.-jun. 2023.
- BERNARDO, Gustavo. *O problema do realismo de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2012.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000. V.2.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Linguagem e estilo de Machado de Assis, Eça de Queirós e Simões Lopes Neto*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2007.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Penguin, 2010.
- GLEDSON, John. *Machado de Assis: impostura e realismo (uma reinterpretação de Dom Casmurro)*. Tradução de Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e arredores*. Curitiba: CRV, 2017.

PEREIRA, José Carlos Seabra. *As literaturas em língua portuguesa: das origens aos nossos dias*. Macau: Gradiva, 2020.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 2008.

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1916.

WILDE, Oscar. *Obra completa*. Tradução de José Antônio Arantes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2007.

Erótica Gilka

56

Em artigo publicado no *Jornal do Brasil* por ocasião do falecimento de Gilka Machado, Carlos Drummond de Andrade lamentou o esquecimento que rondava a obra da poetisa naquele ano de 1980. Com apenas “duas mãos e o sentimento do mundo”, Drummond (1980, p. 7) atribuía o triste fato ao descaso que solapa a memória literária nacional:

[...] todos devemos resignar-nos a ser tratados com indiferença, passado o momento em que brilhamos. Mesmo quando o futuro nos redescobre (o que acontece lotericamente), não há mais festa, há a simples avaliação crítica, sem foguetes. E tudo deriva para o imenso e caótico museu da literatura, onde fina camada de pó envolve as glórias mais estabelecidas.

No caso de Gilka Machado, “a primeira mulher nua da poesia brasileira” (*ibid.*, p. 7), fama e esquecimento decorrem de um tabu: seus versos, afinal, seriam recebidos “com susto e escândalo pela gente bem pensante daquela época” (*ibid.*, p. 7). As visões preconceituosas que permeiam a sexualidade feminina marcariam, portanto, a recepção da obra de Gilka. Ainda adolescente, ela venceria um concurso literário promovido por José do Patrocínio Filho, então diretor do jornal *A Imprensa*. O resultado seria depois contestado

pela crítica, que avaliou seus versos como obra de uma “matrona imoral” (Machado, 2017, p. 14). Em meio a esses altos e baixos, a escritora seria considerada, em 1933, a maior poetisa de seu tempo em votação promovida pela revista *O Malho*, tendo ainda recebido, em 1979, o prêmio Machado de Assis, distinção concedida pela Academia Brasileira de Letras pela publicação de *Poesias completas*.

Para além do já citado erotismo feminino, rejeitado pelo conservadorismo então reinante, o estilo da autora colaborou para mantê-la fora dos circuitos literários mais populares. Pois como bem observou Drummond (1980, p. 7), ela não se aliou aos modernistas de 1922, cujo olhar “era tão preconceituoso como os anteriores, que eram vitorianos e hipócritas”, optando por agregar às suas produções muitos elementos do simbolismo, estilo àquela altura considerado um tanto “datado”. Ainda segundo o poeta, sua obra “tinha também algo de misticismo, e às vezes acusava preocupações de ordem social, chegando a uma espécie de anarquismo romântico” (*ibid.*, p. 7). Essa análise converge com a de Alfredo Bosi (1994, p. 343), para quem Gilka hesita entre as “novas liberdades formais e a tradição simbolista”, diluindo seu estilo em um simbolismo “crepuscular, [...] levando à prática do verso livre” (*ibid.* p. 267).

Considerando-se, pois, que a produção de Gilka Machado “pende para uma fase de sincretismo literário [...], de *mélange* de movimentos de *fin-de-siècle*, para o dito decadentismo” (Dal Farra, *apud* Machado, 2019, p. 25), proponho observarmos tanto seus aspectos decadentistas como aqueles de caráter modernista. Afinal, assim como Manuel Bandeira e outros autores do período, Gilka adota o simbolismo no início da carreira, migrando, pouco a pouco, para o modernismo. Vale lembrar que, apesar de distintas sob o ponto de vista estético, tanto uma como outra escola literária abraçaram a ideia de Hegel (2001, p. 63), segundo a qual, diante do “fracasso sempre relativo da imitação perante o modelo da natureza, nada mais resta como finalidade senão o prazer do artifício.”

Essa convicção de que objetivo da arte não é imitar a natureza, mas permitir contemplar as imagens oriundas da liberdade espiritual humana, encontra sua síntese em uma famosa afirmativa de Oscar Wilde (2012, p. 6) segundo o qual “toda arte é completamente inútil”.

Feita essa breve digressão, comecemos a investigar os aspectos simbolistas e decadentistas recorrentes na produção de Gilka Machado. Antes de iniciar a análise, porém, cumpre lembrar que o estilo surgiu no final do século XIX, radicalizando a oposição dos simbolistas e dos impressionistas contra os naturalistas. O termo deriva de um livro publicado em 1893 pelo médico Max Nordau (1993, p. 2), intitulado *Degeneração*, por meio do qual o cientista expôs suas opiniões sobre os artistas da época: “Se forem poetas, serão ricos na rima, brilhantes no estilo, mas pobres de pensamento; algumas vezes até mesmo *decadentes*”¹. Ignorando tais críticas, os simbolistas encamparam o termo, defendendo que “o espírito humano é irreprimível, e seria uma quimera tentar fechá-lo nas regras estreitas de um sistema” (Moréas, 2022, p. 13, grifos e tradução meus).

58

Com referência à obra de Gilka Machado, esse decadentismo se evidencia sobretudo em *Meu glorioso pecado* (1928), título que celebra “com orgulho, a pecha atribuída ao feminino, que acusa a mulher de detentora do dito pecado original” (Dal Farra, *in* Machado, 2019, p. 23). Figura no volume o poema “O grande amor”, cujo formato oscila entre sonetos em decassílabos e estruturas estróficas livres, conforme o eu lírico anuncia no prelúdio: “Por ti sou a Beleza em forma viva/ de arte, em mil poemas a se decompor/ por ti do inferno faço-me cativa, /fecundada por sonho redentor” (Machado, 2017, p. 289). Por meio dessa linguagem líquida, deságuam os influxos simbolistas, patentes nas imagens oníricas construídas pela autora: “Trazes do Oriente/ o simum a dormir o simum a sonhar” (*ibid.*, p. 289).

1 No original: “If they are poets, they will be rich in rhyme, brilliant in style, but barren of thought; sometimes they will be ‘decadents’”.

Outro elemento comum nas obras simbolistas e recorrente no supracitado poema é a sinestesia, como exemplificam os seguintes versos: “Cabelos de desânimos e brados [...] / feitos de trevas, mas de luz molhados” (*ibid.*, p. 292). Essa linguagem hermética, que mistura diferentes sensações em uma mesma impressão, traduz os limites da linguagem humana, distanciando os simbolistas de seus precedentes, os parnasianos, para os quais “tudo pode ser dito com clareza” (Bosi, 1994, p. 272). Nos versos de “O grande amor”, os amantes se comunicam menos pelas palavras e mais pela sensualidade: “Falas tão pouco, e tua voz é meu encanto, / [...] não parecendo vir de tua boca / mas dos lábios de seda dos teus olhos” (Machado, 2017, p. 294). Essa dissonância dos sentidos é radicalizada no poema que abre *Meu glorioso pecado*, no qual o eu lírico compara o seu torpor enquanto amante ao estado alterado de consciência causado pelo uso de drogas: “A lua desce numa poeira fina, / que os seres todos alucina, / que não sei bem se é cocaína / ou luar” (*ibid.*, p.276).

59

Para além das características formais acima mencionadas, sublinho que o erotismo presente nessa obra é de tipo ingênuo, bastante afinado com a sensualidade explorada pelo decadentismo, conforme bem explica Michael Sulbiaka. No ensaio “The seduction of innocence”, o professor associa aquela corrente a um novo olhar estético sobre a inocência, inspirado pela publicação de *Ou isso ou aquilo: um fragmento de vida* (1843), de Søren Kierkegaard. De acordo com a obra filosófica citada, o homem enfrenta três estágios de vida: o sedutor, o ético e o religioso. Resumindo em poucas linhas as ideias kierkegaardianas, quando ainda preso à sedução, o jovem não pretende conquistar o ser amado, mas fracassar, a fim de produzir uma narrativa sobre suas aventuras.

Sulbiaka sustenta que a arte finissecular subverteu a conclusão do pensador dinamarquês, interpretando a sedução não como o estágio primitivo da maturidade humana, mas sim como um fim. Com a estetização do dom-juanismo, a imagem da mulher inocente

se transforma em ideal a ser perseguido pelos hedonistas, como bem ilustram, por exemplo, as obras de estilo gótico, povoadas por vampiros perversos e mocinhas desprevenidas. Em *Meu glorioso pecado*, o eu lírico feminino abraça essa dinâmica, evidenciando uma constante busca passiva do gozo físico, incitado pela contraparte masculina. Em diversos poemas da obra, a mulher se ergue como símbolo de ingênua complacência, vítima da ação erótica masculina, como ilustram os seguintes versos de “O grande amor”: “Adeus. Não me ouvirás lamúrias loucas;/saberei saborear esta tortura, /que, se as horas de amor foram poucas, / é na saudade que a afeição se apura” (Machado, 2017, p. 301).

60

Esse ideal cristão da mulher que nasce para servir o homem, inclusive sexualmente, se repete no primeiro poema do livro, quando a voz lírica se compara à Rainha de Sabá, figura bíblica que supostamente teria presenteado Salomão em visita à Jerusalém: “Feitas de sensações extraordinárias, / aguardam-te em meu ser mulheres várias, / para teu gozo, para teu festim. / Serás como os sultões do velho oriente, / só meu, possuindo, simultaneamente, / as mulheres ideais que tenho em mim...” (Machado, 2019, p. 274-275). Possivelmente esse viés esotérico colaborou para que alguns críticos depois a classificassem, de forma equivocada, como uma modernista católica, ao lado de Jorge de Lima e de Murilo Mendes:

A autora foi reconsiderada à luz de um irônico destino de poetisa católica que insolitamente retira da fidelidade à expectativa conjugal [...] a tonalidade erótica de sua lírica amorosa isenta de devassidão, a que a matriz bíblica e a sensualidade verbal emprestam afinidades com o Cântico dos Cânticos [...]. Nessa perspectiva, Gilka veria a sua poesia, de mulher bela e mulata enviuvada, ser desentendida [...] (Pereira, 2020, p. 216).

Embora Gilka tenha colaborado esporadicamente com os modernistas católicos da revista *Festa*, não cabe, de fato, encaixotá-la sob o viés religioso. Por outro lado, importa ressaltar os aspectos

modernistas abraçados pela autora no mesmo *Meu glorioso pecado*. A esse respeito, destaco, primeiramente, suas múltiplas composições de versos livres capazes de acompanhar o fluxo de pensamento, forma que predomina no já citado “O grande amor”: “Eras o homem que passa, / e, por desgraça, / que desejo de em meus braços te guardar...” (Machado, 2019, p. 291). Outro mecanismo modernista explorado pela poetisa consistiu na paráfrase de poemas canônicos. Adiante, vejamos alguns versos de “O adeus de Teresa”, de Castro Alves, e um trecho da paráfrase “A vez primeira em que fitei Teresa...”, de Gilka Machado:

Quando voltei era o palácio em festa!
 E a voz d’Ela e de um homem lá na orquestra
 Preenchiam de amor o azul dos céus.
 Entrei! Ela me olhou branca surpresa!
 Foi a última vez que eu vi Teresa!
 (Alves, 1997, p. 117)

Veio-te a saciedade do desejo;
 Teceu o dado os labirintos seus...
 Tão perto ainda e já quão longe vejo
 O teu amor a me dizer adeus!
 (Machado, 2019, p. 283)

O texto de Gilka Machado acima transcrito mantém o viés simbolista da mulher ludibriada pelo homem no campo amoroso, recorrente em outras composições de *Meu glorioso pecado*. No entanto, não podemos ignorar que, ao se assumir porta-voz do erotismo feminino em uma sociedade de valores puritanos, a poetisa subverteu a ordem do discurso, atitude *avant la lettre* e incompreensível até mesmo pelos “revolucionários” artistas da semana de 1922. Para além do vanguardismo explícito em seu fazer poético, ressalto que, no livro *Sublimação* (1938), Gilka (2019, p. 308) opta por temas ao

gosto modernista, assumindo um tom mais social, a exemplo dos seguintes versos:

O mundo necessita de poesia,
cantemos, poetas, para a humanidade;
que nossa voz suba aos arranha-céus,
e desça aos subterrâneos,
acompanhando ricos e pobres
nos atropelos
das carreiras
de ambição
e na luta pelo pão.

É preciso registrar, ainda, que o condicionamento do desejo da mulher ao desejo do homem, enaltecido em *Meu glorioso pecado*,
62 foi problematizado em *Cristais partidos* (1915), seu livro de estreia:

Ser mulher, vir à luz trazendo a alma talhada
para os gozos da vida: a liberdade e o amor;
tentar da glória a etérea e altívola escalada,
na eterna aspiração de um sonho superior...

Ser mulher, desejar outra alma pura e alada
para poder, com ela, o infinito transpor;
sentir a vida triste, insípida, isolada,
buscar um companheiro e encontrar um Senhor...

Ser mulher, calcular todo o infinito curto
para a larga expansão do desejado surto,
no ascenso espiritual aos perfeitos ideais...

Ser mulher, e, oh! atroz, tantálica tristeza!
ficar na vida qual uma águia inerte, presa
nos pesados grilhões dos preceitos sociais
(Machado, 2019, p. 131)

Sem que Gilka Machado soubesse, Sigmund Freud elaborava a mesma análise sobre a negação do gozo feminino sob o ponto de vista psicanalítico. No ensaio “O tabu da virgindade”, o médico austríaco (Freud, 2025, p. 54) observou que a ideia, então predominante nas sociedades ocidentais, segundo a qual as esposas deveriam ser defloradas pelos maridos, criava “na mulher um estado de sujeição que garante a continuação imperturbada de sua posse e a torna resistente contra novas impressões e tentações desconhecidas”. Freud notou, ainda, uma oposição entre a tradição europeia de seu tempo e os costumes aborígenes australianos, cujas sociedades rejeitavam o casamento de mulheres virgens, exigindo-se, pelo contrário, que tivessem algum tipo de experiência sexual prévia ao matrimônio. Apesar dessa liberalidade aparente, o pai da psicanálise defendeu que os homens de todas as sociedades cultivavam um medo universal da mulher:

O efeito relaxante, diluidor das tensões relacionadas ao coito pode ser o modelo para esse temor, e a percepção da influência que a mulher ganha sobre o homem através da relação sexual, a consideração a que ela obriga por isso, justificam a amoliação desse medo. Em tudo isso não há nada que teria caído em desuso, nada que não continue vivo entre nós (*ibid.*, p. 61).

Criticando a metodologia desenvolvida por Freud, a sexóloga norte-americana Shere Hite lançaria, em 1970, o polêmico *Um profundo estudo sobre a sexualidade feminina*, mais conhecido como *O relatório Hite*. Em sua pesquisa, Hite se preocupou em compreender como a sexualidade das mulheres ocidentais foi historicamente moldada para atender aos desejos dos homens. Em suma, seu estudo comprovava não haver, geralmente, correspondência ou vazão para o prazer sexual feminino em sua contraparte masculina: “Com outras palavras, não ter orgasmo no coito é a experiência da maioria das mulheres” (Hite, 1980, p. 149). Por fim, o relatório concluiria que “os padrões sexuais dominantes da nossa cultura

exploram e oprimem as mulheres” por considerarem o orgasmo do homem como clímax, excluindo-se, por tabela, “qualquer expressão dos sentimentos sexuais da mulher que não apoiem as necessidades sexuais masculinas” (*ibid.*, p. 280).

Como sabemos, essa lógica falocêntrica também permeia as artes, explicando tanto a inserção minoritária das escritoras no cânone como o número ainda pequeno de mulheres reconhecidas nos meios literários. A rejeição ao desejo feminino, por sua vez, é notável na recepção das obras que ousaram transgredir o *status quo*. A esse respeito, conforme reflete Maria Lúcia Dal Farra (*in* Machado, 2019, p. 29-30), “na altura de sua viuvez, Gilka, de poetisa, se converte em cozinheira, trabalhando para os poetas simbolistas, seus colegas de profissão. [...] ela torna-se a criada, a empregada, a que tem um pé no fogão...”. Ainda segundo a professora, esse desencanto se espelha na produção cada vez mais escassa da escritora, que foi abandonando o erotismo em prol de temas sociais, de extração modernista.

64

Como síntese de tamanha decepção, destaco o poema “O retrato fiel”, publicado em *Velha poesia* (1968), uma de suas últimas obras. Despida das nuances simbolistas de outrora e mais inclinada à estética modernista, a poetisa parece lamentar o preconceito do qual foi vítima ao enfatizar as diferenças entre o eu empírico do eu lírico, distinção óbvia, mas ignorada pelos críticos e leitores de sua época:

Não creias nos meus retratos,
nenhum deles me revela,
ai, não me julgues assim!

Minha cara verdadeira
fugiu às penas do corpo,
ficou isenta da vida.

Toda minha faceirice
e minha vaidade toda

estão na sonora face;

naquela que não foi vista
e que paira, levitando,
em meio a um mundo de cegos.

Os meus retratos são vários
e neles não terás nunca
o meu rosto de poesia.

Não olhes os meus retratos,
nem me suponhas em mim.
(Machado, 2019, p. 386)

Tolhida de exercer a poesia sensual que a movia, Gilka Machado realiza sua maior criação erótica de maneira quase profética: através da filha. Dançarina moderna, Eros Volússia carregou no nome “esse sentimento poético, contraditório entre o sagrado e o profano” tão bem representado na lírica da mãe (Silva, 2017, p. 42), tornando-se uma continuadora inusitada daquele trabalho poético. Afinal, a obra poética de Gilka se materializa na dança da filha, conforme assumiu em diversas entrevistas: “Foi inspirada nos versos de minha mãe que criei bailados como ‘Ânsia azul’, ‘Noturno’, ‘Agonia da saudade’ [...]. Todos esses números eu dançava sobre páginas musicais que nunca haviam sido aproveitadas para a dança” (*ibid.*, p. 46).

Ao que tudo indica, portanto, Eros seguiu os passos simbolistas de *Mulher nua* (1922), expressando o erotismo como forma de redenção espiritual: “Dançarás por amor das coisas e dos seres, / e por amor do Amor, /tua dança dirá renúncias e queres!” (Machado, 2017, p. 214). Por outro lado, a dançarina também explorou com precisão os temas modernistas que a mãe tão bem desenvolveu em *Sublimação* (1938), criando um bailado próprio, único, inspirado nos “bailarinos espontâneos” do futebol (Machado, 2019, p. 320), na negra baiana de “bata bordada, de alvíssima alvura” (*ibid.*, p.

341), nos mocambos do Recife, que “acocorados nos mangues/ são como sapos enormes” (*ibid.*, p. 357), na dança de filhas de terreiro, cujas “espáduas se movem como asas aflantes num banho de sons” (*ibid.*, p. 359) e no samba de mulher “crioula ou cafuza,/ cabocla ou mulata,/ mestiça ou morena” (*ibid.*, p. 375).

66 Em última análise, o sucesso alcançado por Eros Volússia, “única artista sul-americana que ocupou a capa da revista *Life*” (Silva, 2017, p. 50), geraria uma espécie de redenção para Gilka Machado, fato notável pelas opiniões positivas publicadas sobre sua obra poética à altura do furor causado pela dança da filha. Para Maria Lúcia Dal Farra (*in* Machado, 2019, p. 32), movido por esse frenesi, Mário de Andrade “parece ter mudado de opinião a respeito da obra de Gilka, e, muito provavelmente, entendido (então) os preconceitos de que era objeto a poetisa carioca”. De maneira quase transcendental, portanto, mãe e filha por fim cumpriram o destino que perseguiram em vida e há muito previsto pela mitologia grega: construíram por meio da arte um gesto para invocar Eros, o imortal deus do amor, clamando-lhe que libertasse a psiquê humana de suas amarras morais.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Antônio de Castro. *Espumas flutuantes*. São Caetano do Sul, SP: Ateliê, 1997.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Gilka, a antecessora. In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, quinta-feira, 18 de dezembro de 1980, edição 00254, Caderno B, p. 07. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_10&pagfis=23467. Acesso: 09 jun. 2025.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. Gilka: a mulher proibida. In: MACHADO, Gilka. *Poesia completa*. São Paulo: Selo Demônio Negro, 2017.
- FREUD, Sigmund. *Três ensaios sobre o amor*: contribuições para a psicologia da vida amorosa. Tradução: Maria Rita Sazano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica, 2025. Versão digital.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friederich. *Curso de estética I*. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2001.
- HITE, Shere. *O relatório Hite*: um profundo estudo sobre a sexualidade feminina. Tradução de Ana Cristina César. São Paulo: Difel, 1980.
- MACHADO, Gilka. *Poesia completa*. São Paulo: Demônio Negro, 2017.
- MORÉAS, Jean. *As primeiras armas do simbolismo*. Tradução de Pedro Eiras. Porto: Afrontamento, 2022.
- NORDAU, Max. *Degeneration*. Tradução para o inglês de George L. Mosse. Lincoln/Londres: University of Nebraska Press, 1993.
- PEREIRA, José Carlos Seabra. *As literaturas em língua portuguesa*. Macau: Gradiva, 2020.
- SILVA, Soraia Maria. *Poemadançando*: Gilka Machado e Eros Volússia. Brasília: UNB, 2017.
- SUBIALKA, Michael. The seduction on innocence: Erotic aesthetics from Kierkegaard to decadentism. In: DODD, Elizabeth; FINDLEY, Carl (Org.). *Innocence Uncovered*: Literary and theological perspectives. Londres: Routledge, 2017. p. 58-75.
- WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução de Paulo Schiller. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

O modernista impossível

68

Não há dúvida de que se estabeleceu, na memória recente do país, uma associação exagerada entre o modernismo e os paulistas, grandes fomentadores da Semana de 1922. Sobre esse tema, Luís Augusto Fischer (2022, p. 12) observa que os modernistas da pauliceia desvairada virariam “parâmetro geral e inescapável de validação da cultura brasileira em todo o século XX”, o que o professor gaúcho contesta, enxergando arroubos pioneiros em outras regiões do país. Esse raciocínio, vale notar, foi antes desenvolvido por Ruy Castro (2019, p. 178), que situa o despontar do movimento no Rio de Janeiro, apontando a rejeição ao erotismo moderno de Gilka Machado como índice do conservadorismo de São Paulo: “Mario de Andrade só pode ter lido *Cristais partidos* às escondidas – porque, anos depois, já modernista e quase chegando aos trinta, ainda pedia permissão ao vigário-geral do Arcebispado de São Paulo para ler os livros proibidos por Roma”.

Alheias a intenções meramente iconoclastas, essas revisões do cânone ajudam a ampliar o olhar sobre o modernismo brasileiro, que não teve um “marco zero” ou um único pioneiro, configurando-se, na realidade, como um movimento amplo, de

múltiplas vivências e temporalidades. No Pará, por exemplo, o parnasianismo predominou até meados dos anos 1940, conforme ressalta Aldrin Figueiredo (2003), enquanto no Rio de Janeiro diversas expressões modernistas então vistas como periféricas teriam sido ignoradas, caso da espetacularização do Carnaval. Afinal, se “podemos aproximar os fenômenos de surgimento [...] do samba carioca e da rumba cubana ao jazz a partir de suas respectivas dimensões transatlânticas de negociação com os signos da modernidade ocidental” (Galante, *in* Galante; Bittencourt, 2022, p. 14), é certo que, devido ao racismo e ao elitismo predominantes nas artes nacionais, “a produção de músicos negros foi amplamente secundarizada [...], esvaziando seu caráter moderno” (Tavares, *in* Galante; Bittencourt, 2022, p. 101).

Ao acompanhar esse olhar menos instantâneo sobre o modernismo brasileiro, percebemos como muitos autores transitaram de escolas tradicionais – como o simbolismo ou o parnasianismo – para uma estética mais libertária. Esse é o caso da já citada Gilka Machado, bem como de Jorge de Lima, que considero ainda mais emblemático por se tratar de autor que apoiou o movimento de 1922, optando, contudo, por seguir rumos próprios. Por ocasião da Semana de Arte Moderna, o autor já ostentava o epíteto “príncipe dos poetas alagoanos”, que recebeu por ocasião da publicação *XIV Alexandrinos*, em 1914, obra de estilo nitidamente parnasiano, apresentando, porém, influxos do simbolismo cientificista de Augusto dos Anjos, a exemplo de “Homo Ridens” (Lima, 1949, p. 47):

Chama a fisiologia o músculo risório
 Dito de Santorini, — o músculo do riso.
 Motora e sensitiva a sua ação pesquisa
 Entre antiga raiz de lácio palanfrório.
 [...]

Oh! animal que ris e explicações estudas

Homo ridens, possuis em tua face astuta
O rir bom de Jesus e o riso mau de Judas!

Somente com a publicação do poema “O mundo do menino impossível”, em 1927, Jorge de Lima superou o passadismo em prol do modernismo. Alfredo Bosi (2016) nota, no mencionado poema, a expressão lírica dessa transição de estilos: o menino que vira homem ao abandonar seus brinquedos caros é também o poeta que renuncia aos artifícios parnasianos para abraçar as modernas formas livres. O poema, nos lembra o professor, fala de um “novo” mundo de faz-de-conta, criado com versos livres de ritmo acelerado, estilo adotado pelo poeta a partir dali. Vejamos, a seguir, duas estrofes que sintetizam as associações feitas por Bosi:

70

O menino impossível
que destruiu
os brinquedos perfeitos
que os vovós lhe deram
[...]

os soldados de chumbo de Moscou
e furou os olhos de um Papá Noel,
brinca com sabugos de milho,
caixas vazias,
tacos de pau,
pedrinhas brancas do rio...
(Lima, 1949, p. 55- 56)

“O mundo do menino impossível”, que inaugura a primeira fase modernista de Jorge de Lima, foi publicado em *Poemas*, obra na qual ele adotaria formas literárias, por assim dizer, mais “nativas”, a fim de valorizar as raízes brasileiras. Nota-se, porém, que o primitivismo de idealizações macunaímicas nada comunicava ao escritor, que encontraria o Brasil profundo dentro dele mesmo: viagens de

trem, festejos religiosos e notícias sobre o cangaço são a bruta matéria dessa lírica. Através do véu simples do cotidiano entrevemos a realidade nordestina em “Plantas”, por exemplo, composição na qual o eu poético ressalta como a decadência econômica da região levou à decadência física de seus habitantes:

já não há
 mais pau-brasil
 [...]
 e há a cana que dá tudo
 porque dá ao homem triste dessas terras
 a alegria cor de brasa da embriaguez.
 (Lima, 1949, p.74).

Esse enfoque social prossegue em *Novos poemas* (1929), obra que espelha, na lírica, os anseios dos romances de 30, vertente inaugurada um ano antes com *A bagaceira*, de José Américo de Almeida (1928). Reafirmando uma estética própria, isto é, nordestina e bastante alheia aos anseios antropofágicos de São Paulo, o autor opta pelo prisma fragmentário, circulando entre os muitos mundos que coexistem no interior de Alagoas, como as igrejinhas, as macumbas e os circos. Nesse cadinho, destaca-se o celebrado “Essa Nêga Fulô”, no qual o uso da linguagem oral, informal e musicalizada serve para denunciar os horrores remanescentes da escravidão:

Fulô? O’ Fulô?
 (Era a fala da Sinhá
 chamando a Negra Fulô).
 Cadê meu frasco de cheiro
 que teu Sinhô me mandou?
 —Ah Foi você que roubou!
 Ah! Foi você que roubou!
 O Sinhô foi ver a negra levar couro do feitor.
 (Lima, 1949, p. 145)

A temática acompanharia o modernista até a publicação de *Poemas negros* (1947), para Manuel Bandeira (*in* Lima, 1949, p. 630) a maior contribuição do poeta à literatura brasileira até então. Apesar de manter o caráter social em suas obras, a partir de meados dos anos 1930, os escritos de Jorge de Lima assumem feição mais religiosa, aproximando-se depois, entre os anos 1940 e 1950, do surrealismo. Devido a essa nova roupagem, Otto Maria Carpeaux diria que “a poesia negra, democrática e social de Jorge Lima é poesia cristã” (*Ibidem*). De fato, o alagoano, desde quando convertido ao catolicismo, em 1935, passa a transpor a mística cristã para sua literatura, como se almejasse criar um modernismo impossível, transcendental.

72

Dessa busca nasce a onírica *Invenção de Orfeu* (1952), que merece especial atenção por se tratar de uma produção poética grandiosa, mas subvalorizada em seu tempo e, atualmente, bastante esquecida até mesmo pela crítica especializada. Composta por dez cantos, em versos de medidas variadas – decassílabos, redondilhas, alexandrinos etc. – a obra, por seu ecletismo, figura como publicação *sui generis*, ora sendo lida como lírica, ora como épica, comportando também nuances autobiográficos. Essa amálgama assinala a principal proposição de Jorge de Lima: sua bem-sucedida intenção de criar um poema mítico nos moldes modernistas. Daí a existência, nessa obra, de paralelos com a *Epopéia de Gilgamesh*, conjunto de poemas mesopotâmicos anterior às epopeias homéricas, e que apresenta “uma mistura de pura aventura, moralidade e tragédia” (Sandars, 2012, p. 7).

Além de transgredir as fronteiras dos gêneros textuais, outra semelhança do poema modernista com os antigos textos mitológicos reside no fato de contar uma história “sem princípio, sem meio e sem fim” (Waltensir Dutra, *in* Lima, 1958, p. 39). Seguindo essa lógica, apesar de se valer de elementos da cultura greco-romana, a *Invenção de Orfeu* tem base bíblica, visto tratar do homem “desde o instante

da Queda” (*ibid.*, p. 39). O eu-lírico, que percorre esse mundo em declínio, fala, pois, em nome da coletividade: o poeta, assim como o restante da humanidade, pecou, evidenciando que o mito da Queda “vê a natureza como corrompida, e [...] corrompe o mundo inteiro, para nós” (Campbell, 1990, p. 111). O mesmo mito judaico-cristão unifica a prosa do autor, segundo análise feita por William Cereja (2003, p. 112), para quem o romancista Jorge de Lima “foi autor de uma única história: a história do homem, da queda aos dias de hoje”.

Paradoxalmente, a religiosidade empurrou Jorge de Lima para uma estética única: modernista, mas de alguns contornos surrealistas e até simbolistas. Essa expressão é mais evidente na *Invenção de Orfeu*, texto no qual a valorização da fonética se destaca em detrimento da semântica, recurso por meio do qual o eu-lírico sugere associações de ideias, ao invés de impor significados fechados sobre as palavras. Por outro lado, quando atualiza o mito da Queda para o contexto modernista, o autor antecipa, na poesia, uma tendência que só seria inaugurada, na prosa contemporânea, por Antônio Callado, em 1967, com *Quarup*: a humanização do indígena a partir de um olhar mais social.

Essa abordagem inovadora aparece no poema XXXI, do Canto I, cujo eu-lírico é, primeiro, o colonizador, transformando-se, depois, na coletividade indígena, que fala contra o apagamento de suas culturas. Notável a denúncia que o autor faz do “índio fabricado” pelo homem branco, contestando, inclusive, a folclorização dos povos originários pelos modernistas, que acabaram, à semelhança de “papagaios”, por repetir certos estereótipos românticos. Não sendo possível transcrever o poema na íntegra, seguem a primeira e a última estrofes, bastante ilustrativas das características aqui referidas:

Esquecidos dos donos, nós os bastos,
 nós os complexos, nós os pioneiros,
 nós os devastadores e assassinos,

vamos agora fabricar o índio
com a tristeza da mata e a fuga da
maloca, com a alegria de caçar.
[...]

Agora finalmente somos listas,
registros e folclores, todo-o-mundo,
papagaios em círculos concêntricos
ou círculos de Dantes orientais,
fábulas criamos asas, somos poemas,
outras vez papagaios, papagaios.
(Lima, 1967, p. 63-72)

74

Exemplos como esse ilustram a marca autoral que Jorge de Lima muitas vezes reafirmou em entrevistas. Por exemplo, quando perguntado sobre a Semana de Arte Moderna, ele rejeitou os influxos paulistas, revelando antes haver, entre a intelectualidade nordestina, uma inclinação em prol daquelas inovações estéticas, considerando o Sudeste útil somente para consolidar o movimento. Enfatizava, ainda, suas diferenças com Mário de Andrade, para quem os poemas modernistas deveriam ser exclusivamente folclóricos, a fim de representarem “uma sinceridade da alma brasileira que [...], nunca sendo católica, era, entretanto, gostosamente santismo, nada de religião” (Lima, 1958, p. 148). Felizmente o alagoano nadou contra a corrente, mantendo-se fiel a si mesmo. Nesse modernismo impossível ao qual se propôs, o menino-poeta com fome de mundo transferiu a redenção do país para o plano mítico, o que o atirou tão longe do cânone nacional quanto à beira da universalidade.

REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. Jorge de Lima: poeta em movimento (Do “menino impossível” ao Livro de sonetos). *Estudos. Avançados*. São Paulo, Brasil, v. 30, n. 86, p. 183–207, 2016. Disponível em < <https://revistas.usp.br/eav/article/view/115088> > Acesso: 26 jun. 2025.

CASTRO, Ruy. *Metrópole à beira-mar: o Rio moderno dos anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CEREJA, William Roberto. A queda ou o salto para o alto: o religioso na ficção de Jorge de Lima. In: *Teresa*, São Paulo, p. 97-124, 2002.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Querelas esquecidas: o modernismo brasileiro visto das margens. In: Mary del Priore; Flávio dos Santos Gomes. (Org.). *Senhores dos rios: Amazônia, margens e histórias*. Rio de Janeiro: Campus, 2003, p. 259-283.

FISCHER, Luís Augusto. *A ideologia modernista: a Semana de 22 e sua consagração*. São Paulo: Todavia, 2022.

GALANTE, Rafael; BITTENCOURT, Renata (Org.). *Modernismos negros*. São Paulo: IMS, 2024. Livro eletrônico.

LIMA, Jorge de. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1949.

LIMA, Jorge de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958, V. 1.

LIMA, Jorge de. *A invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1967.

SANDARS, Nancy Katherine (Org.) *A epopeia de Gilgamesh*. Tradução de Carlos Daudt de Oliveira. São Paulo: Martins Fontes, 2012. Livro eletrônico.

Um país chamado Bahia

76

New York Times, 7 de agosto de 2001 (Seção B, Página 7; tradução minha): “Jorge Amado, um dos romancistas mais queridos do Brasil e um dos mais traduzidos do mundo, faleceu ontem em Salvador. [...] No Brasil, onde o futebol é rei, o senhor Amado, que publicou seu primeiro livro aos 19 anos, era chamado de Pelé da escrita”. A comparação procede: *best-seller* internacional elogiado por seus pares – dentre os quais, García Márquez, Vargas Llosa, Neruda e Sartre –, o autor, natural de Itabuna, apresentou ao mundo um país chamado Bahia. De sua terra, ele enalteceu os frutos em *Cacau* (1933), as cores em *Seara vermelha* (1946), e os sabores em *Gabriela, cravo e canela* (1958), valorizando, sobretudo, o povo, protagonista onipresente em toda a sua produção.

A baianidade de Jorge Amado se uniu em coro às muitas vozes nordestinas daquela geração, compondo a vasta produção que J. H. Dacanal (2018) intitula “romance de 1930”. Conforme o professor, ressaltando como exceção *Magma*, de Guimarães Rosa, a prosa do

1 No original: Jorge Amado, Brazil’s best-loved writer and one of the most widely translated novelists in the world, died last night in Salvador in the northeastern state of Bahia. He was 88 [...]. In a nation where soccer is king, Mr. Amado, who published his first novel at 19, was called the Pelé of the written word.

período, de ambientação regional ou urbana, se caracterizou por um viés realista, seguindo uma estrutura narrativa linear e uma perspectiva social crítica. Essas tendências, ele nos diz, perduraram até 1960, quando um olhar cada vez mais niilista e psicologizante passa a predominar na cena literária nacional.

Luís Bueno (2006) aprofunda essas conclusões em *Uma história do romance brasileiro de 30*, obra na qual propõe a coexistência de duas tendências na prosa da época: o romance social e o romance psicológico. Essa divisão, ele argumenta, surgira ainda no século XIX, tendo José de Alencar e Machado de Assis como respectivos ícones. Na geração de 1930, o romance psicológico subsistiria às margens, sendo atrelado a nomes hoje menos lembrados, como Cornélio Penna e Lúcio Cardoso. Por fim, e em concordância com J. H. Dacanal, Bueno constata que o antes dissonante romance de cunho psicológico se tornaria predominante a partir da segunda metade do século XX.

Seguindo a linha de raciocínio proposta por Dacanal e Bueno, sugiro analisar um breve recorte da obra de Jorge Amado como exemplo dos rumos que nossa prosa tomou entre os anos 1930 e 1960. A começar por um título cuja primeira edição se situa no início do arco temporal proposto, o celebrado *Capitães da areia* (1937), romance inovador em sua época pelo protagonismo então inédito de personagens infantojuvenis periféricas. Na literatura brasileira, cabe lembrar, os jovens que sobreviviam nas ruas de Salvador por meio de delitos cometidos contra a elite só encontrariam um espelho de igual tamanho em *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins.

Sobre a supracitada obra de Jorge Amado, Antonio Candido (2006) afirmou, de modo certo, não se tratar de obra regionalista, dada a ambientação citadina, mas um romance de denúncia social. Eis, aliás, um aspecto que afasta os garotos soteropolitanos do *Menino de engenho* (1932), de José Lins do Rego, em cujo enredo autobiográfico uma criança branca vê os negros do alto da casa-grande

do avô. Em *Capitães da areia*, ao contrário, os problemas sociais brasileiros se pluralizam para além da *Casa-grande e senzala*, de Gilberto Freyre (1933), assumindo tons que se degradam em meninos, meninas, prostitutas, malandros, brancos, negros e pardos.

Apesar de singular por complexificar a infância marginal nordestina, o romance pouco se afasta de outras obras do período: persegue o realismo com tamanho vigor que chega a ficcionalizar personalidades famosas. Volta Seca, o menino-cangaceiro do bando de Lampião, e o próprio Virgulino Ferreira da Silva são retratados de maneira heroica, confirmando as conclusões de Frederico Pernambucano de Mello (2013) em *Guerreiros do sol: violência e banditismo no nordeste do Brasil*. Segundo o professor, por cerca de cinquenta anos o cangaceiro subsistiu nas artes como uma espécie de Robin Hood brasileiro, imagem decorrente do marxismo raso que circulava entre a intelectualidade local, além da influência dos cordelistas, alguns patrocinados pelos bandoleiros.

78

Embora Alfredo Bosi (1994) argumente que Jorge Amado rompe com essa devoção ao neorrealismo a partir de *Gabriela, cravo e canela* (1958), ao substituir a literatura ideológica por uma abordagem pitoresca e cronística, essa transição se deu de maneira gradual. Tanto que *Mar morto* (1936), publicado um ano antes de *Capitães da areia*, envereda por um viés diferenciado. Ao narrar o romance de Guma e Livia, Jorge Amado, a bem da verdade, prossegue na linha neorrealista, ao prescrutar os dramas dos pescadores que então viviam no cais de Salvador. Desde o primeiro capítulo, o narrador apresenta os trabalhadores do mar sob um viés social, tratando-os como homens que têm sempre “alguma coisa no fundo do mar: um filho, um irmão, um braço, um saveiro que virou, uma vela que o vento da tempestade despedaçou” (Amado, 2012, p.13).

Contudo, para além do enfoque social, *Mar morto* se destaca por uma abordagem psicológica, que toca tanto os protagonistas como os personagens secundários. Vejamos o caso do próprio Guma:

após ficar órfão de pai na infância, o jovem é criado pelo tio, recebendo a primeira visita da mãe, uma prostituta, aos onze anos de idade. O encontro lhe desperta sentimentos edipianos que o perseguem ao longo da narrativa, influenciando nas vivências sexuais do personagem: “O desejo não fugiu. Não é possível que fosse sua mãe, aquela mãe em quem ninguém nunca lhe falara, mãe em quem nunca pensara” (*Ibid.*, p. 24). O autor conduz todo o romance a partir desse tipo de reviravolta, destacando-se, como outro exemplo, o de Rosa Palmeirão, cuja imagem exterior de mulher forte e independente se desfaz na vulnerabilidade emocional confessada aos amantes: “Te juro que queria muito ter um filho, um filhinho para eu tomar conta e criar ele — Não ria não... E não teve vergonha das lágrimas que rolaram sobre o punhal do peito, a navalha da saia” (*Ibid.*, p. 41).

Além de apresentar personagens de profundidade emocional semelhante àqueles desenvolvidos em *Tieta* e em *Gabriela, cravo e canela*, *Mar morto* também se aproxima das obras depois escritas pelo autor ao dar maior centralidade às religiões afro-brasileiras, antes secundarizadas. No romance que narra o amor de Guma e Lívia, Iemanjá, conforme imaginada pela tradição sincrética da umbanda, se desenvolve como personagem invisível, mas com poderes de comandar os destinos dos homens:

Iria agora com Iemanjá, D. Janaína dos canoeiros, Princesa de Aiocá dos negros, correr por baixo das águas. Talvez ela o levasse para a terra de Aiocá, que era a sua terra. É a terra de todos os marítimos, onde D. Janaína é princesa. Terras de Aiocá, longínquas, perdidas na linha do horizonte, de onde vinha Iemanjá nas noites de lua (*Ibid.*, p. 47).

Vemos aí uma tendência que Jorge Amado abraçaria por definitivo em obras posteriores: o enaltecimento de elementos não ocidentais de nossa cultura como marca de uma identidade, por assim dizer, única. Cumpre dizer que essa baianidade, vista como expressão máxima da cultura brasileira e à qual o autor deu cores

próprias, estava antes em voga por influência do mineiro Ary Barroso, compositor que influenciaria Carmen Miranda a vestir turbantes e balangandãs. Segundo Ruy Castro (2005, p. 217), Barroso passara três meses em Salvador, onde aprendera sobre as religiões afrobrasileiras: “Voltou para o Rio e, a partir de 1930, raro foi o ano em que não produziu uma canção ‘baiana’”. A consagração desse movimento se daria com a estreia da música “O que é que a baiana tem?”, de Dorival Caymmi, em 1938. Caymmi, como se sabe, depois comporia várias músicas inspiradas nas obras de Jorge Amado, dentre as quais “É doce morrer no mar”, que dialoga com *Mar morto*.

80

Parceiros nas artes e amigos na vida, o autor e o compositor consolidariam, no imaginário nacional, a ideia de que a Bahia é o berço cultural brasileiro, e acabariam por fomentar o surgimento de uma posterior vanguarda artística originariamente baiana, cujas expressões máximas seriam o Cinema Novo e a Tropicália. No dizer de Antônio Risério (1995, p. 13-14):

Num país que experimentava novas direções democráticas, acelerando seu processo de atualização urbano-industrial em meio aos ventos do nacionalismo e do desenvolvimentismo, a Bahia pode se levantar, com toda a sua densidade e singularidade culturais, para se abrir a um considerável fluxo internacional de informações estético-intelectuais – e ainda se preparar para intervir, nacionalmente, sob os signos da modernidade e da radicalidade.

Dialogando com essas novas correntes culturais, Jorge Amado criaria seu estilo definitivo a partir da jocosa *A morte e a morte de Quincas Berro d'Água* (1959), novela sobre Joaquim Soares da Cunha, um antes metódico funcionário público que se torna boêmio após a aposentadoria, ganhando a alcunha referida no título. Ao longo da breve narrativa, a crítica social se dirige ao fenômeno recentemente intitulado “pobre de direita” pelo sociólogo Jessé Souza (2024): sem consciência de classe e movidos por uma visão de mundo conservadora, sujeitos de patamares econômicos inferiores

reproduzem os discursos da elite. Assim, a filha de Joaquim Soares, Vanda, tenta esconder da sociedade a inclinação do pai à cachaça, às prostitutas e aos amigos da “ralé”. Para cumprir tal objetivo, veste o pai morto com vestimenta luxuosa, embora o próprio marido, baixo funcionário público, não pudesse comprar novos pares de sapatos para si:

Agora, porém, tudo aquilo terminava, aquele pesadelo de anos, aquela mancha na dignidade da família. Vanda herdara da mãe certo senso prático, a capacidade de tomar rapidamente decisões e executá-las. Enquanto olhava o morto, desagradável caricatura do que fora seu pai, ia resolvendo o que fazer. Primeiro chamar o médico para o atestado de óbito. Depois vestir decentemente o cadáver [...] (Amado, 1998, p. 15).

A novela inova ao flertar com o realismo mágico, vertente pouco explorada na literatura brasileira. É que Joaquim Soares levanta-se do caixão durante o próprio velório e dele sai para festejar com os companheiros de bebedeiras em um barco, do qual despenca rumo à morte. A narrativa, um tanto insólita, remete o leitor aos defuntos que vagueiam entre os vivos em *Cem anos de solidão* (1967), de García Márquez. Esse elemento chistoso seria depois retomado por Jorge Amado em *Dona Flor e seus dois maridos* (1966), quando o fantasma de Vadinho aparece, colocando a realidade narrada em xeque.

Se com *Capitães de areia* Jorge Amado conquistou grande fama na antiga União Soviética, em parte graças à bem-sucedida adaptação cinematográfica de Hall Bartlett (1971), intitulada *The Sandpit Generals*, a adaptação de *Dona Flor e seus dois maridos*, dirigida por Bruno Barreto (1976) e estrelada por Sônia Braga, catapultou o baiano a um *status* hollywoodiano. As indicações do filme ao Globo de Ouro e ao prêmio Bafta aumentariam o interesse internacional pela obra do autor, tornando-o o brasileiro mais próximo de ganhar o Nobel da literatura, dadas as reiteradas indicações

feitas junto à academia sueca. O furor causado pela sua obra também levaria a cineasta italiana Lina Wertmüller (1982) a filmar *Miracoli e Peccati di Santa Tieta d'Agreste*, longa-metragem estrelado por Sophia Loren, mas nunca concluído.

Para a construção desse imaginário cultural *made in Bahia*, colaborou também o pintor argentino Carybé, que se naturalizou brasileiro em 1957, quando já havia se tornado um notório ilustrador das obras de Jorge Amado. Em *Dona Flor e seus dois maridos*, é transformado em personagem pelo amigo: “Quem a visse assim, tão calma a ordenar, compreenderia por que o pintor Carybé a retratara vestida de rainha, num trono de afoxé” (Amado, 2008, p. 142-143). Essa leveza no tratar a realidade acompanha toda a fase madura do autor, que, desiludido com os desmandos do regime stalinista, se alinhouno com os rumos da literatura nacional, renunciando ao realismo e às entrelinhas dedicadas à ideologia soviética. Construiu, assim, personagens de densa interioridade que emoldurou nas encantarias afro-brasileiras, empurrando o leitor a vagar entre mortos-vivos, quindinzeiros e oferendas sob uma única certeza: ali, na Baía de Todos os Santos, nasce e deságua o Brasil.

REFERÊNCIAS

- AMADO, Jorge. *Capitães da areia*. Rio de Janeiro: Record, 1983.
- AMADO, Jorge. *A morte e a morte de Quincas Berro d'Água*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- AMADO, Jorge. *Dona Flor e seus dois maridos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- AMADO, Jorge. *Mar morto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, versão digital.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Ed. Unicamp, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CASTRO, Ruy. *Carmen, uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. Versão digital.
- DACANAL, José Hildebrando. *O romance de 30*. Porto Alegre: Besouro Box, 2018.
- MCDOWELL, Edwin. Jorge Amado Dies at 88; Brazil's Leading Novelist. In: *The New York Times*, Aug. 7, 2001, Section B, Page 7. Em: <<https://www.nytimes.com/2001/08/07/arts/jorge-amado-dies-at-88-brazil-s-leading-novelist.html>> Acesso: 14 jun. 2025.
- MELLO, Frederico Pernambucano de. *Guerreiros do sol: violência e banditismo no nordeste do Brasil*. São Paulo: A Girafa, 2013.
- RISÉRIO, Antônio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo, 1995.
- SOUZA, Jessé. *Opobre de direita: a vingança dos bastardos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2024.

Literatura e alteridade no século XXI

84

Sob o fardão dos imortais, mas sem se despir de sua tradicional bandana, em abril de 2024 o mineiro Ailton Krenak se tornava o primeiro indígena a ocupar uma cadeira na Academia Brasileira de Letras. Na ocasião, o recém-empossado disse “evocar mais do que trezentos”, em referência aos muitos povos indígenas de nosso território e ao poema “Eu sou trezentos” (1930), de Mário de Andrade. Os versos do modernista, porém, nem sequer tangenciam o *outro*, explorando, pelo contrário, a crise existencial que assolou o século passado:

Abraço no meu leito as melhores palavras,
E os suspiros que dou são violinos alheios;
Eu piso a terra como quem descobre a furto
Nas esquinas, nos táxis, nas camarinhas seus próprios beijos!

Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cinquenta,
Mas um dia afinal eu toparei comigo...
Tenhamos paciência, andorinhas curtas,
Só o esquecimento é que condensa,
E então minha alma servirá de abrigo.
(Andrade, 1955, p. 221)

Acima desses versos paira uma verdade incontestável: a ideia de alteridade, tal como hoje a conhecemos, é relativamente recente. O conceito, afinal, foi cunhado após a Segunda Guerra Mundial pelo filósofo lituano Emmanuel Lévinas e depois desenvolvido por autores diversos. Em ensaio intitulado “A ontologia é fundamental?”, publicado em 1951, o pensador questiona por que a ontologia se tornou mais relevante para os estudos filosóficos em comparação com a ética, propondo que houvesse uma inversão dessa lógica a partir de um olhar capaz de respeitar as categorias que fogem da ótica racional, tal como a religião e as culturas não ocidentais. Para ilustrar que certos elementos não podem ser racionalizados, Lévinas (2008, p. 231) cita a morte, que ele define como “uma ameaça que se aproxima de mim como um mistério; [...] ela aproxima-se sem poder ser assumida.” A morte é, assim, um relacionamento ético que atinge o eu não pela via racional, mas pela via emocional. Essa via, nos dirá o filósofo, também deverá pautar o respeito ao *outro*.

85

Extravasando os estudos filosóficos, o pós-guerra, sob o trauma de um conflito que causara a morte de milhões de civis inocentes em frentes diversas, também reverberou na literatura, que passa a denunciar a desumanização do próximo e as práticas imperialistas. Um marco, no contexto brasileiro, foi o romance *Quarup* (1967), no qual Antônio Callado confere aos indígenas uma abordagem então inovadora, superando por completo todos os resquícios românticos. No enredo, que se passa parcialmente no Parque Nacional do Xingu, os povos originários são vítimas do controle estatal e das disputas de poder estabelecidas entre pesquisadores, padres e indigenistas.

Em nosso século, a literatura brasileira radicalizou esse pendor contrário à colonização, presente em nossas letras desde meados do século anterior. Passou, assim, a representar de modo igualitário as diversas minorias, inclusive os povos indígenas, a exemplo de *Nove noites*, de Bernardo Carvalho (2002), *Órfãos de Eldorado*, de Milton Hatoum (2008), *Mulheres empilhadas*, de Patrícia Mello

(2019), e *O som do rugido da onça*, de Micheliny Verunschik (2021). Nesses romances, os nativos, segundo bem observa Rita Godet (2013, p. 57), são retratados como “estrangeiros de dentro”, focalizando-se sua marginalização social. Sobre o mesmo assunto, Flávio Carneiro (2005, p. 143), em obra que analisa a produção literária brasileira do começo de nosso século, afirma, que, em *Nove noites*, “o índio não é vítima de nenhuma idealização, romantização ou coisa que o valha, mas visto em sua complexidade”.

86

Paralelamente a essa representação diferenciada das minorias na literatura contemporânea, assistimos, simultaneamente, uma maior abertura no que tange à própria publicação de obras literárias. Com referência a esse panorama, Regina Dalcastagné (2012) percebeu, em seus estudos, que a produção de livros deixou de ser exclusividade de grandes editoras, pulverizando-se em editoras de menor porte e até por meio de autopublicações. Mas, segundo a professora, essa democratização é relativa, visto que grande parte dos prêmios literários são destinados a homens, brancos e moradores do eixo sudeste. Esses mesmos critérios, enfatiza a autora, pautam as escolhas das grandes editoras que, a despeito de terem perdido o monopólio, seguem conferindo maior visibilidade aos autores publicados pelos processos tradicionais.

Apesar dos obstáculos acima mencionados, é fato que a literatura brasileira do nosso século tem valorizado o acesso à voz e à autorrepresentação dos marginalizados de maneira antes inédita. Ou seja, as minorias – indígenas, negros, mulheres, LGBTQIA+, moradores da periferia – conquistam, por meio da literatura, seu espaço, tornando-se autores de suas histórias. Surge, assim, uma interessante tensão que nos remete à filosofia proposta por Emanuel Lévinas: o que antes era visto como o *outro*, passa a ser proclamado como *nós*. Essa atual ideia de alteridade confere um novo olhar sobre a definição de literatura, que deixa de ser vista como mera produção individual, passando também a ser entendida como

construção coletiva.

Devido a esses critérios, observamos o descentramento da escrita e a concomitante valorização das narrativas orais preservadas pelas sociedades ágrafas, que, no dizer do quilombola piauiense Antônio Bispo dos Santos, o Nêgo Bispo (2023), independem da escrita para produzir seus saberes e desenvolver uma intelectualidade própria. A própria eleição de Krenak, aliás, é emblemática dessa flexibilização do conceito de literatura em nossa sociedade, visto se tratar de autor que não escreve. Sua produção, premiada pela crítica, traduzida e consagrada *best-seller* pelos leitores, é sobretudo de base oral, calcada na transcrição dos discursos que profere e nas entrevistas que concede.

Outro exemplo desse fenômeno é Conceição Evaristo (2020), autora de *Escrevivência, a escrita de nós*, texto no qual esmiúça o conceito de “escrevivência” por ela desenvolvido. Para a autora, sua obra reflete a universalidade diaspórica da figura da Mãe Preta, contadora de histórias escravizada que fazia da oralidade um instrumento de resistência. Partindo dessa premissa, nos contos de *Olhos d'Água* (2014), Evaristo reafirma o estar no mundo das mulheres negras brasileiras, buscando se distanciar das referências europeias que alicerçam o cânone literário nacional. Ou seja, a “escrevivência” não se confunde com autoficção, valendo-se da vivência individual para se pronunciar em nome da coletividade na qual a autora se insere.

Tanto as publicações indígenas de Ailton Krenak como as histórias afrobrasileiras de Nêgo Bispo e de Conceição Evaristo se afinam com as conclusões trazidas por Paulo Roberto Tonani do Patrocínio (2013) em *Escritos à margem*, obra por meio da qual analisa a produção dos autores oriundos da periferia, dentre os quais Férrez e Paulo Lins. Nessa literatura, que Tonani define como “literatura marginal”, reflete-se um fenômeno social urbano que visa promover, por meio da ficção, reflexões e denúncias acerca das relações sociais estabelecidas no fluxo entre centro e periferia.

Ainda segundo o professor, as literaturas marginais se orientariam por uma busca ética, em contraposição aos movimentos literários anteriores, que se centravam em parâmetros estéticos.

A ascensão dessas “literaturas menores”, para utilizar um termo cunhado por Deleuze e Guattari (2003),¹ evidencia a criação de um novo pensamento ético, divulgado, no campo filosófico, pelo coreano Byung Chul-Han (2020, p. 130-133), que, retomando as reflexões de Emmanuel Lévinas sobre a morte, afirma:

Para Lévinas, o outro com o qual uma relação não apropriadora é possível é unicamente o outro (*autrui*), ou seja, o outro ser humano. Frente às coisas ou à natureza, o Eu permanece ainda um sujeito da dominação. A natureza não é senão um elemento ameaçador que deve ser dominado. A coisa é ainda objeto de apropriação [...]. Lévinas não conhece nenhuma outra relação a outros outros. O evento da morte constituído de alteridade não irradia sobre a relação com a coisa ou com a natureza. Nesse sentido, Lévinas pouco se distingue do jovem Heidegger.

88

Nota-se, pois, que a filosofia do nosso século amplia a discussão antes colocada por Emmanuel Lévinas a respeito da criação de uma ética mais global, na medida em que inclui a alteridade representada por outros elementos do planeta (animais, plantas, rios etc.). Propondo o respeito a essa alteridade radical, Byung Chul-Han (*Ibid.*, p. 137) argumenta que “é difícil a Lévinas abandonar a casa. No interior de *Totalidade e infinitude*, a sua ética permanece amplamente uma ética da casa”. Muitos autores periféricos de nossa literatura contemporânea espelham essas novas tendências filosóficas quando clamam pela aceitação dessa multiplicidade. Daí a defesa,

¹ Na obra *Kafka – Para uma literatura menor*, os autores utilizaram o termo para se referir à literatura de Franz Kafka, autor que os filósofos julgaram subversivo por ignorar as formas gramaticais do alemão, escrevendo na variação praticada pelos judeus de Praga. O termo é aqui adotado de maneira mais ampla para designar outras literaturas que, de alguma maneira, fogem do *mainstream*.

em muitos casos, de uma coletividade planetária, justificada pela inexistência de separação entre natureza e cultura nas cosmologias afro-indígenas.

Por fim, ressalto que já não cabem, em nosso tempo, leituras neorromânticas sobre o tema analisado. Devemos, pois, assumir que as relações de poder estabelecidas pelo sistema capitalista são comerciais, daí que Ailton Krenak, o indígena “aceito” para compor o baluarte das letras brasileiras, já fosse, à altura de sua eleição, um *best-seller*. Para explicar esse panorama, recorro a *A constituição da sociedade*, de Anthony Giddens (2003, p. 18-19): “todas as formas de dependência oferecem alguns recursos por meio dos quais aqueles que são subordinados podem influenciar as atividades de seus superiores”. Em resumo, em um mundo onde tudo é mercadoria, os autores das margens sabem que negociar talvez seja a única e possível forma de sobrevivência.

89

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. São Paulo: Martins, 1955.
- CARNEIRO, Flávio. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- DALCASTAGNÉ, Regina. *Literatura contemporânea, um território contestado*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2012.
- DORRICO, Julie. et al (Org.). *Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção*. Porto Alegre: Ed. Fi, 2018.
- DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabela Rosado. *Escrevivência, a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka – Para uma literatura menor*. Tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Alvim, 2003.
- GIDDENS, Anthony. *A constituição da sociedade*. Tradução de Álvaro

Cabral. Martins Fontes: São Paulo, 2003.

GODET, Rita Olivieri. *A alteridade ameríndia na ficção contemporânea das Américas*: Brasil, Argentina, Quebec. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.

HAN, Byung-Chul. *Morte e alteridade*. Tradução de Lucas Machado. Petrópolis: Vozes, 2020. Livro digital.

LÉVINAS, Emmanuel. *Totalidade e infinito*. Tradução de José Pinto Ribeiro Lisboa: Edições 70, 2008.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. *Escritos à margem: a presença de autores de periferia na cena literária brasileira*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

SANTOS, Antônio Bispo dos. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu, 2023.

